

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPIRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA – PPGFIL

ANTONIO ALMEIDA DO BOM JESUS NETO

**A HERMENÊUTICA DA OBRA DE ARTE: A EXPERIÊNCIA DA
ARTE COMO UM JOGO INFINITO ENTRE PERGUNTA E
RESPOSTA EM GADAMER**

VITÓRIA
2011

ANTONIO ALMEIDA DO BOM JESUS NETO

**A HERMENÊUTICA DA OBRA DE ARTE: A EXPERIÊNCIA DA
ARTE COMO UM JOGO INFINITO ENTRE PERGUNTA E
RESPOSTA EM GADAMER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia da Arte.
Orientador: Prof^o Dr^o Bernardo Barros Coelho de Oliveira.

VITÓRIA
2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

B696h Bom Jesus Neto, Antonio Almeida do, 1977-
A hermenêutica da obra de arte : a experiência da arte como um jogo infinito entre pergunta e resposta em Gadamer / Antonio Almeida do Bom Jesus Neto. – 2011.
112 f.

Orientador: Bernardo Barros Coelho de Oliveira.
Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Experiência. 2. Estética. 3. Arte - Filosofia. 4. Hermenêutica. I. Oliveira, Bernardo Barros Coelho de, 1965-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 101

ANTONIO ALMEIDA DO BOM JESUS NETO

**A HERMENÊUTICA DA OBRA DE ARTE: A EXPERIÊNCIA DA
ARTE COMO UM JOGO INFINITO ENTRE PERGUNTA E
RESPOSTA EM GADAMER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia da Arte.

Orientador: Prof^o Dr^o Bernardo Barros Coelho de Oliveira.

Aprovada em 15 de Junho de 2011.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.º Dr.º Bernardo Barros Coelho de Oliveira
Universidade Federal Fluminense/Ufes
Orientador.

Prof.º Dr.º Marco Aurélio Werle.
Professor associado livre-docente da Universidade de
São Paulo.

Prof.º Dra.º Thana Mara de Souza.
Professora adjunta da Universidade Federal do
Espírito Santo.

Dedicatória

Para Laurinha, filha minha, um presente do Deus Hermes. Com ela, a hermenêutica virou uma dádiva. E ao meu pai, um homem cuja serenidade reina em meio ao deserto.

Agradecimentos:

À FACITEC – COMPANHIA DE DESENVOLVIMENTO DE VITÓRIA, pela garantia de dedicar-me exclusivamente à pesquisa acadêmica.

Ao meu orientador Bernardo Barros Coelho de Oliveira, pela orientação e indicações precisas nestes anos de estudos.

Aos meus pais, que mesmo distante no interior parece que estão sempre “aqui” ao meu lado me incentivando a seguir em frente. Seres que trabalham e amam a terra com grande poesia.

À Suzane, companheira, incentivadora e insistente defensora de uma vida melhor para nós. Ao seu lado, amar tem sido uma dos mais intensos, tensos e importantes exercícios.

Aos professores da UFES, Gilmar Francisco Bonamigo, José Pedro Luchi, Marcelo Barreira, Sérgio Schweder, Thana (pela recepção e disponibilidade) e Donato: Amizade que extrapolou a sala de aula.

Aos amigos que não são poucos: Alisson(irmão), Bernardo Boelsums, Cláudio Henrique, Daniel Pretti, Elisa Queiroz (in memorian), Filipe Mourad, Jean Calmon (exemplo de vida), Krisnamurt Jareski (in memorian) um amigo da sabedoria, Weksley, Paulo, Elba Nusa Calmom, Bruno Greggio (B.H.), Professora Ângela, Joana Quiroga (lejanias), Chico, Leonardo Machado e muitos outros não citados, porém conservados no coração.

Aos meus irmãos Edna, Expedito e Madalena pelo afeto sempre carinhoso e de uma constante preocupação fraternal. Muito obrigado pelo apoio de vocês.

Quero lhe implorar para que seja paciente com tudo o que não está resolvido em seu coração e tente amar as perguntas como quartos trancados e como livros escritos em língua estrangeira. Não procure respostas que não podem ser dadas porque não seria capaz de vivê-las. E a questão é viver tudo. Viva as perguntas agora. Talvez assim, gradualmente, você sem perceber, viverá a resposta num dia distante.

Rainer Maria Rilke.

Agonizo se tento
Retomar a origem das coisas
Sinto-me dentro delas e fujo
Salto para o meio da vida
Como uma navalha no ar
Que se espeta no chão

Não posso ficar colado
A natureza como uma estampa
E representá-la no desenho
Que dela faço
Não posso
Em mim nada está como é
Tudo é um tremendo esforço de ser.

“Angústia” - Secos e Molhados.

Resumo

O que significa compreender uma obra de arte? A hermenêutica, segundo Hans Georg Gadamer, se identifica com uma estrutura de pergunta e resposta dentro de um limite de uma conversação possível. Uma obra de arte pode ser compreendida ao modo de um texto. Porém não é qualquer pergunta que dirigimos a obra. Para isso precisamos ganhar a questão. Seria isso um método apropriativo, ou seja, ganhamos a questão e uma vez feito isso podemos dominar o que está em obra na obra? O conceito de jogo será, em nosso projeto repensado, à luz de Gadamer. Isso vai nos permitir mostrar no jogo da arte que somente participando dele é que ganhar a questão faz sentido. Desse modo, articulando a noção de jogo com a idéia da “lógica” de pergunta e resposta nos esforçaremos em mostrar tal possibilidade interpretativa desde a perspectiva Gadameriana de que se pode compreender a obra de arte também como um texto.

O compreender e interpretar não são atividades referentes somente aos textos mas expressam a experiência cotidiana feita pelo homem no mundo. Quando compreendemos por exemplo a tradição não estamos compreendendo apenas um texto mas também pontos de vista e discernimentos que podem ser reconhecidos também como verdades.

Doravante, tentaremos investigar o fenômeno da compreensão direcionando este para a experiência da arte. Uma compreensão que nunca se esgota. A obra de arte como um texto nos provoca a pensar que compreensão é essa que sempre é possível. O que tem a obra de arte genuína para participar (pertencer) as coisas de “caráter” inesgotável?

Desse modo a relevância de nosso estudo é exatamente investigar por que, seja arte moderna ou antiga, a experiência de tal obra ultrapassa de um modo essencial todo o horizonte subjetivo da interpretação, tanto do autor (artista) quanto do espectador que recebe a obra. Aonde ninguém possui a última palavra.

Palavras chaves: Hermenêutica. Experiência. Estética. Filosofia da arte.

Abstract

What does it mean to understand a work of art? Hermeneutics, according to Hans Georg Gadamer, is identified with a question and answer structure within a limit of a possible conversation. A work of art can be understood as a text. But is not any question that we can direct to the work. For this, we need to get the point. Would it be an appropriative method, ie, we win the issue and so we can dominate what is being worked at a work? The game concept is, in our project, reconsidered in the light of Gadamer. This will allow us to show the game of art where only participating of it, where gain the issue makes sense. Thus, articulating the notion of playing with the idea of "logic" question and answer we will endeavor to show such a possibility from the perspective of interpretative Gadamerian that one can understand the work of art as well as a text. Understanding and interpreting are not activities related only to texts but they both expresses daily experience of the human being in the world. When we understand the tradition, we don't understand only a text, but also views and insights that can be recognized also as truths. Henceforth, we will try to investigate the phenomenon of understanding directing this to the experience of art. Understanding that never runs out. The work of art as a text challenges us to think about what kind of comprehension is this that is always renewed, that is always possible. What has the genuine work of art to participate (belong) to the inexhaustible "character" things? Thus the relevance of our study is to investigate exactly why, either ancient or modern art, the experience of such work goes over, in an essential way, the whole subjective horizon of interpretation of both the author (artist) and the receiver that takes the work. Where nobody has the last word.

Keywords: Hermeneutics. Experience. Aesthetics. Philosophy of art.

Esclarecimento prévio

As duas obras de Hans Georg Gadamer mais citadas em nosso trabalho: *Verdade e Método tomo I e II e Atualidade do Belo*, prescindirão, salvo na primeira menção, do nome do autor, ano de edição e número de página nas referências feitas em nota de rodapé para evitar repetições desnecessárias, mantendo claro e diretamente explícito para o leitor o nome da obra de Gadamer em questão. Este procedimento será estendido às obras de comentadores de nosso autor e literaturas dialogantes, salvo, em casos que elas sejam mencionadas uma única vez. Como se segue:

ALMEIDA, 2002: *Hermenêutica e dialética: Dos estudos platônicos ao encontro com Hegel*.

GADAMER, 1985: *Atualidade do Belo: A arte como jogo, símbolo e festa*.

GADAMER, 2005: *Verdade e Método I*.

GADAMER, 2007: *Verdade e Método II*.

HEIDEGGER, 1998: *Ser e Tempo I*.

HEIDEGGER, 2002: *Caminhos de Floresta*.

KANT, 1993: *Crítica da Faculdade de Juízo*.

PESSOA, 2008: *Seminários Internacionais: A arte em tempo indigente*.

RICOEUR, 1998: *Interpretação e ideologias*.

SCHILLER, 2002: *A educação estética do homem*.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
1. O RESGATE DA NOÇÃO DE JOGO FRENTE À FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA ESTÉTICA.....	17
1.1 Ciências do espírito e ciências da natureza: O que é experiência?.....	17
1.2 Um estudo da noção de livre jogo em Kant.....	23
1.3 Schiller e a formação do homem lúdico.....	33
1.4 Consciência estética: O problema da teoria estética.....	40
1.5 Resgate e apresentação da noção de jogo por Gadamer.....	46
2. A IMPORTÂNCIA DO CÍRCULO HERMENÊUTICO NA COMPREENSÃO DOS TEXTOS E O SEU PARALELISMO COM OBRA DE ARTE.....	53
2.1. Breve introdução à hermenêutica filosófica de Gadamer.....	53
2.2. O círculo da compreensão.....	58
2.3. O texto e sua infinita condição interpretativa.....	66
2.4. A compreensão de textos como modelo para a experiência da obra de arte.....	71
3. O JOGO DA ARTE: A EFETIVA PARTICIPAÇÃO REQUERIDA PELA OBRA DE ARTE ENQUANTO UM JOGO INCESSANTE ENTRE PERGUNTA E RESPOSTA.....	81
3.1. Jogo hermenêutico: Entre a resposta e a pergunta.....	81
3.2.. Segunda caracterização do jogo enquanto mediação.....	88
3.3. Um espelho de leituras: Um diálogo retrospectivo a partir de exemplos de obras de arte.....	96
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	111

Introdução.

Nossa pesquisa tem como título *A Hermenêutica da obra de arte*. Trata-se, logo, de um caminho dentro da própria construção da hermenêutica como um todo, porém, permitamos o leitor fazer aqui um breve adendo a fim de tornar mais claro o nosso restrito percurso. A palavra hermenêutica é geralmente entendida como a arte de interpretar. Ao longo da sua história essa *arte* se manifestou, aqui e acolá, e progrediu com as teorias da interpretação. Segundo alguns comentadores, essa atividade cresceu devido à escassez de leituras que não permitiam acesso direto a uma obra clássica que precisava ser traduzida. E também em virtude da distância espacial e temporal que diferenciava os níveis de linguagem com relação à obra. Em ambos os casos, a tarefa da hermenêutica era jogar novas luzes promovendo uma interpretação explicativa a fim de aclarar o sentido da obra. Apesar de que, em alguns casos, o sentido original de um texto era disputado por seus intérpretes ou muitas vezes permanecia oculto.

Em sua obra **Hermenêutica Contemporânea**, Josef Bleicher reconta a origem da expressão **hermenêutica** que deriva do verbo grego *hermeneuein*. Segundo este autor, Hermes era um mensageiro dos deuses que transmitia as mensagens destes aos mortais. Ora ele as “anunciava textualmente ora agia como intérprete tornando as palavras inteligíveis e significativas”¹. Assim, a tarefa da hermenêutica seria de resguardar e de, ao mesmo tempo, anunciar a mensagem na medida em que ouve o que já foi dito. Esse era o papel na antiga Grécia, segundo alguns comentadores, dos poetas e dos escribas.

A hermenêutica confeccionada por Gadamer leva em consideração toda a caminhada histórica dessa arte e busca repensar o seu papel dentro do pensamento moderno. Segundo Paul Ricoeur, o filósofo de Heidelberg se propõe expressamente a reavivar o debate nas ciências do espírito²; enquanto que a obra **Verdade e Método** se mostra como o resultado escrito desse debate em torno dos grandes problemas hermenêuticos. Nessa, a espinha dorsal do pensamento de Gadamer é reivindicar uma possibilidade de

¹ BLEICHER, Josef. **Hermenêutica Contemporânea**. Trad. Maria G. Segurado. Lisboa: Edições 70, 1980. P. 23.

² RICOEUR, Paul. **Interpretação e Ideologias**. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998. Cf. P. 37.

universalidade hermenêutica, isto é, dela ser também um modo construtivo de verdade frente à noção imperativa de verdade erigida pela ciência moderna. Para isso, nosso autor visa questionar primeiramente a noção de experiência construída pelas ciências da natureza.

Ainda segundo Paul Ricoeur, esse debate é levado adiante por Gadamer em três esferas nas quais se reparte a experiência hermenêutica, a saber, a esfera estética, esfera histórica e esfera da linguagem. Assim ele explicita:

Na esfera estética, a **experiência** de ser apreendido pelo objeto precede e torna possível o exercício crítico do juízo, cuja teoria fora feita por Kant no capítulo intitulado “Juízo de Gosto”. Na esfera histórica, a consciência de ser carregado por **tradições** que me precedem é o que torna possível todo exercício de uma metodologia histórica no nível das ciências humanas e naturais. Enfim, na esfera da **linguagem**, que de certa forma atravessa as duas precedentes, a co-pertença às coisas ditas pelas grandes vozes dos criadores de discurso, precede e torna possível todo tratamento científico da linguagem, como um instrumento disponível, e toda pretensão de se dominar, por técnicas objetivas, as estruturas do texto de nossa cultura.³

Nosso trabalho se concentra primordialmente na “esfera” do entendimento da arte, ou seja, na esfera da estética, embora, em todas as três esferas, seja reivindicada uma coisa só: um modo de experiência cujo caráter é inteiramente diferente da experiência subjacente à formulação dos métodos científicos. A experiência hermenêutica não representa um “passo contado” na tentativa de saber tudo. Sua base não é a busca do conhecimento definitivo, mas é o constante encontro com a obra, com o texto, com a linguagem. Essa repetida experiência promoverá abertura às novas perspectivas e possibilidades. Para Gadamer, a arte é um exemplo da possibilidade de experiência cuja repercussão busca ultrapassar os limites dos discursos últimos da ciência.

O subtítulo de nossa pesquisa é “A experiência da arte como um jogo infinito entre pergunta e resposta”. Mas arte e jogo? A arte é um jogo? Como entender essa relação? Por vezes, ao se referir ao jogo, podemos até pensar nele como um passatempo, onde podemos extravasar nossas energias acumuladas, terapia etc., entretanto, o que

³ RICOEUR, 1998, p. 38. (Grifo Nosso).

predomina, muitas vezes de maneira pouco sutil, é tê-lo como aposta, disputa, sinal de manipulação e interesses: Se se confirmar a arte como tal, quais seriam seus interesses? A arte por sua vez, no sentido habitual, diz respeito a um ramo de conhecimento acadêmico (ou não) onde os artistas se expressam e dão forma as suas inquietações pessoais e esperam com isso que sejamos (espectadores) provocados por suas intervenções no cotidiano. Enfim, grosso modo, a relação entre arte e jogo, que já foi muita pensada pelos teóricos, continua produzindo discussões salutares as quais nos desdobramos em refletir ou como para muitos os quais a arte significa cultura erudita onde apenas os “bem formados” podem desfrutar de seu esplendor?

Além disso, estamos em uma era em que a arte possui um amplo campo de manifestação. E a recepção delas, via multimídia, está sendo muito maior. Seja a partir da cultura televisiva ou nas redes de internet o fato é que a cada dia surgem infinitas manifestações e produções. Eis uma pequena galeria de opiniões sobre o jogo e arte. A nossa primeira aproximação é questionar: O que a arte em tempo de profunda solidificação técnica, como hoje, pode nos dizer que ultrapasse o ponto de vista dessa galeria de opiniões? Arte e jogo: Como entender essa aproximação? “A experiência da arte como um jogo infinito entre pergunta e resposta” será explicitada a partir de duas obras fundamentais da tradição filosófica, a saber, **A Atualidade do Belo: A arte como jogo símbolo e festa** e **Verdade e Método I e II**, além do apoio de comentadores e literaturas que dialogam com o tema. Pois bem, vejamos.

Nosso primeiro passo, seguindo passo a passo a reflexão histórica feita por Gadamer, é fazer uma reflexão tentando mostrar as bases de apoio da consciência estética. Consciência essa que foi construída pela tradição estética cuja base tem relação com construção modelar da experiência científica. Assim será preciso fazer uma crítica à chamada consciência estética a fim de defender a experiência da “verdade” que, a cada vez, é transmitida pela arte. Essa verdade não corresponde a aquela estabelecida pela teoria estética que possui como solo o conceito de verdade da ciência moderna que impregnou todas as demais ciências.

A experiência da arte é mais do que dela se consegue falar. E como tal não pode ser pensada do ponto de vista puramente estético. A intenção da consciência estética é

tornar visível a pura obra de arte deslocando esta do seu chão experimental, não se perguntando o que realmente esta “lá” para nós e precisa ser compreendido.

Para Gadamer, uma obra de arte não pode ser interpretada a partir de teorias estéticas que procuram fazer uma adequação das obras aos seus conceitos pré- estabelecidos. Compreender é sempre ir além dos aparatos conceituais que são formulados pela consciência estética. O encontro com a obra de arte é uma experiência de repercussão inacabada. É isso que se coloca contra a consciência estética, uma vez que, seu intento é fixar a seu modo teórico a experiência da arte.

A noção de jogo será trabalhada por Gadamer em nosso texto juntamente com outros conceitos de seu projeto filosófico. Mas segundo o filósofo “cada jogo coloca uma tarefa ao homem que joga”⁴. Neste sentido, o jogo da arte é um contínuo participar. E essa experiência pode ser revisitada e repetida várias vezes. Semelhante ao jogo, não se esgotam as possibilidades de configuração. Pois a obra de arte não está “lá” em sua configuração total de um produto final, mas se coloca como um trânsito de possibilidades. Através do seu jogo (da arte) crescer dentro dele quer dizer também “crescer além de nós mesmos”⁵.

Para alinharmos com melhores argumentos a relação entre arte e jogo discutiremos alguns conceitos gadamerianos que discutem o problema hermenêutico da compreensão. Compreender e interpretar não são atividades referentes somente aos textos, mas expressam a experiência cotidiana feita pelo homem no mundo. Quando compreendemos, por exemplo, a tradição, não estamos compreendendo apenas textos, mas também pontos de vista e discernimentos que podem ser reconhecidos como verdade. Isso se aplica também as culturas, a história, os costumes, as artes etc.

Nesse sentido, o que significa a compreensão de um texto? Na medida em que o compreender abrange muito mais que a compreensão de um texto, o que está em jogo quando compreendemos um texto? É possível uma “pura” compreensão, ou seja, isolada de nossas pré-compreensões, as quais vão sendo criadas ao longo de nossa história? Essas questões serão explicitadas no segundo momento de nosso trabalho costurando o

⁴ GADAMER, Hans Georg, **Verdade e Método I**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. P. 161. GADAMER, 2005, p. 161.

⁵ GADAMER, H.G. **Atualidade do Belo: A arte como jogo símbolo e festa**. Tradução de Celeste Ainda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. P. 79.

arcabouço teórico e reflexivo de nosso autor e nos ajudando a formar uma leitura coesa do nosso tema.

A hermenêutica, segundo Gadamer, se identifica com uma estrutura de pergunta e resposta semelhante a um processo de conversação. Homólogo à compreensão de um texto, a obra de arte, para ser interpretada, precisa ser questionada desde essa conversação possível. Desse modo, compreender um texto, em nosso caso, uma obra de arte, é compreender essa pergunta. Esse “processo”, Gadamer vai chamar de “ganhar o horizonte do perguntar”. Assim, não é qualquer interpretação que vai ao encontro do “assunto” da obra da obra de arte.

Com isso a noção de jogo será muito importante, uma vez que, no jogo cada um é parceiro. O jogador (espectador) leva o jogo à frente na medida em que joga, interpreta, pergunta desde a obra de arte. O jogador não possui de antemão as regras fixas de jogo e por isso precisa perguntar por esse acontecimento, por esse texto, por esse quadro, por essa música, por essa encenação teatral etc. O encontro com a arte é um encontro inacabado, por vezes, opaco, estranho, chocante, provocativo. A experiência da arte é um exemplo de manifestação de verdade que paradoxalmente não se mostra como um sistema fechado, pronto e acabado. A força de sua experiência é exatamente esse deixar em aberto a última palavra. Sua força reside exatamente nessa constante reconstrução de sentido. O jogo da arte é o jogo que se manifesta pelo próprio encontro onde nos reconhecemos, nos chocamos, nos estranhemos e onde muitas coisas são vistas, ditas e constantemente atingidas como nos acena Paul Klee: “A arte joga um jogo sem ciências com as coisas derradeiras e chega a alcançá-las”⁶.

⁶ FRANCALANCI, Carla (org). **Revista Sofia: Mito e Arte**. Vitória: Edufes. Vol. X, números 13 e 14. 2005. In Confissão Criadora. Tradução de S. C. Schuback. P. 277.

1. O RESGATE DA NOÇÃO DE JOGO FRENTE À FORMAÇÃO DA CONSCIÊNCIA ESTÉTICA

1.1 Ciências do espírito e ciências da natureza: O que é experiência?

O presente trabalho pretende a partir, principalmente, dos livros **Atualidade do Belo e Verdade e Método I e II** circunscrever a questão da experiência da arte. Como o próprio título já antecipa nosso intuito é pensar a experiência da arte desde a sua relação com a noção de jogo. Para tal empreitada precisaremos pensar a base do problema levantado por Gadamer no começo de sua obra **Verdade e Método I**, uma vez que, para nosso autor o desenvolvimento das ciências humanas, mais notoriamente a partir do século XVIII, possui como base a noção de experiência que se ancora nos modelos das ciências da natureza. Nesse sentido, pensar, em primeiro lugar, a experiência desses dois campos do conhecimento é importante para mostrar em que medida a experiência artística ficou subjugada ao modelo científico, o que posteriormente inviabilizou pensar a arte como um modo de manifestação da “verdade”. Dito isso, vejamos o que é experiência em seu sentido mais amplo.

Se recorrermos aos nossos dicionários mais populares, a palavra experiência (*experientia - ae*, em latim) possui como significado ser uma prova; um ensaio; uma tentativa; conhecimento adquirido por prática, estudos, observação etc.; experimentação⁷. Uma pessoa que conhece a vida é uma pessoa experiente justamente por ter, através de vivências e observações, passado por várias experimentações e pode nos falar de sua longa experiência. Enfim, a experiência de um ser humano representa certa “autoridade” pessoal que faz com que ela se torne uma referência.

⁷ Obviamente, estes significados populares não atendem e nem vão ao encontro diretamente de nossa proposta de trabalho. Todavia achamos importantes ressaltar de maneira sucinta que o termo “experiência” através da história da filosofia ganhou diferentes significados. Dentro deste arco, já em Platão é pensada uma distinção entre mundo sensível e o mundo inteligível equivalente em parte, a distinção entre experiência e razão. A experiência apresenta-se neste caso como conhecimento do cambiante, ou seja, mais uma “opinião” do que um conhecimento propriamente dito. Já uma leitura moderna, herdeira de Descartes, fala da confirmação de um juízo sobre a realidade por meio de uma verificação, usualmente sensível, desta realidade. Diz então que um juízo acerca da realidade é confirmável, ou verificável, por meio da experiência. Entretanto, nos melhores dicionários etimológicos, é detalhada uma infinidade de experiências, a saber, experiência sensível, natural, científica, religiosa, artística, fenomenológica e até a experiência filosófica. Para um melhor detalhamento dentro da história da filosofia do extenso significado do termo “experiência”, conferir: MORA, José Ferrater. **DICIONÁRIO DE FILOSOFIA**. Tradução: Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 4º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. PP. 263-270.

O estudo de Gadamer a respeito do conhecimento passa pela tentativa de localizar os modos de experiências possíveis que estão agindo em toda a compreensão humana. Seus estudos iniciais destacam dois campos de conhecimento, a saber, “ciências da natureza” e “ciências do espírito”. Teriam esses campos os mesmos modelos de experimentação? Existiria primazia de um sobre os outros modelos? O que é experiência?

Tais questões, levantadas acima, no livro **Verdade e Método I**, são esmiuçadas por Gadamer a partir do seu primeiro capítulo intitulado: “O problema do método”. De início, nosso autor visa esclarecer que o conhecimento adquirido pelas “ciências do espírito” está ancorado nos aparatos conceituais das “ciências da natureza”. Como entender melhor isso? Desse modo que ele aduz:

A autorreflexão, lógica das ciências do espírito que acompanha o seu efetivo desenvolvimento no século XIX, está completamente dominada pelo modelo das ciências da natureza. Mostra-o um simples olhar sobre a expressão “ciência do espírito”, na medida em que essa expressão só recebe o significado que nos é familiar em sua forma plural. As ciências do espírito compreendem a si mesmas por analogia às ciências da natureza, e isso tão decisivamente que o eco idealístico que acompanha o conceito de espírito e de ciência do espírito retrocede a segundo plano.⁸

Essa é, portanto, a primeira localização do problema para nosso autor, porque, na medida em que as “ciências do espírito” e seu desenvolvimento estão ancorados nos modelos das “ciências da natureza”, a noção de experiência é reduzida ao patamar de verificabilidade presente na segunda. Desta forma, experiência é dentro dos moldes científicos verificar se a regra se adequou ao caso em questão. Vejamos isso em outra passagem do mesmo texto, onde Gadamer explicita melhor a origem do termo “ciências do espírito”. Segundo o filósofo, a expressão “ciências do espírito” (*Geisteswissenschaften*) se popularizou:

[...] principalmente por obra do tradutor da *Lógica*, John St. Mill. Num apêndice à sua obra, Mill procura esboçar as possibilidades de aplicar a lógica indutiva às *moral sciences* [...] Já a partir do contexto da *Lógica* de Mill percebe-se que não se trata de reconhecer uma lógica própria das ciências do

⁸ GADAMER, 2005, p. 37.

espírito, mas demonstrar que, também nesse âmbito, o método indutivo, que está na base de toda ciência experimental, tem validade única.⁹

Aqui está a espinha dorsal da reflexão de Gadamer nesse primeiro momento, na medida em que baseado nesse pressuposto, as chamadas “ciências morais” poderiam reconhecer, a partir do uso do método indutivo proposto pelas “ciências da natureza” (*Naturwissenschaften*), casos de “uniformidade, regularidade e legalidade que tornariam previsíveis os fenômenos e processos individuais”¹⁰. Ora, tal pensamento é o que contornava a autorreflexão das “ciências do espírito” de então e colocava neste pressuposto o ideal de experiência desautorizando as demais formas de experiências humanas no conjunto das ciências humanas. O que enfatiza nosso autor é que indiferente disto: “se acreditamos no livre-arbítrio” ou não, fazer previsões é possível em qualquer campo da vida social, até mesmo nos campos morais e sociais. Como ele aduz no mesmo texto: “É o ideal de uma ciência natural da sociedade, aqui desenvolvida programaticamente, e que em alguns campos gerou pesquisas exitosas”.¹¹

Apesar disso, podemos afirmar que a experiência científica pode ser mesmo comparada ou mesmo servir como suporte para a compreensão de todos os fenômenos humanos? Temos em mente a imagem de um cientista que prepara uma experiência, em seu laboratório, sujeita a repetições e verificações, para a partir dela poder deduzir suas hipóteses. Ele realmente tem consciência de suas observações, uma vez que, de antemão, já possui fórmulas e conceitos pré-modificados os quais confirmam se é o caso de uma regra.

Ora, aqui esta imagem serve como uma caricatura do problema, mas, seguindo essa linha de raciocínio, nosso autor mostra que a noção de experiência e conseqüentemente a manifestação de sua verdade repousam, segundo os pressupostos metodológicos, ou melhor: sobre sua condição de certeza verificada, a partir da primazia do método sobre manifestação dos fenômenos. Seja este um fenômeno científico, histórico, artístico etc. Todavia, sem aferir nenhuma desconsideração pelo avanço das experiências científicas, Gadamer tenta ampliar a discussão sobre a experiência, tendo como premissa que a verdade não é apropriação de um determinado campo do saber que de posse de

⁹ Ibid., p. 37.

¹⁰ Ibid., p. 37.

¹¹ Ibid., p.38.

deduções refinadas estabelece a “última” palavra sobre o fenômeno. Antes, ela se manifesta, na tradição, na história, na arte, nos textos, nos modos de aparições da condição humana. É isso que está em jogo neste momento. E é o que nos acena Gadamer em uma passagem:

Mas o que representa verdadeiro problema que as ciências filosóficas colocam ao pensamento é que não se consegue compreender corretamente a natureza das ciências do espírito, usando o padrão de conhecimento progressivo da legalidade (*Gesetzmässigkeit*). A experiência do mundo sócio-histórico não se eleva ao nível de ciência pelo processo indutivo das ciências da natureza. O que quer signifique ciência aqui, e mesmo que em todo conhecimento histórico esteja incluído o emprego da experiência no respectivo objeto de pesquisa, o conhecimento histórico não aspira tomar o fenômeno concreto como caso de uma regra em geral.¹²

As experiências dos fenômenos históricos não se reduzem a processos indutivos prescritos por um método. Não está Gadamer, aqui, erigindo um discurso contra o método, mas tentando investigar os limites deste método. Como o próprio autor resume no prefácio de seu livro:

O que temos não é uma diferença de métodos, mas uma diferença dos objetivos do conhecimento. A questão colocada aqui quer descobrir e tornar consciente algo que foi encoberto e ignorado por aquela disputa sobre os métodos, algo que antes de limitar e restringir a ciência moderna, precede-a e em parte torna-a possível.¹³

A questão que Gadamer antecipa neste momento é a seguinte: podemos falar de forma imperativa de uma experiência do mundo sócio-histórico como caso de uma regra? Trata-se da mesma experiência? Está em jogo nesse tipo de experiência uma certificação que fixe o fenômeno numa determinada categoria?

Tendo isso em mente, Gadamer começa a questionar o que é experiência tendo como base a arte. Uma das premissas Gadamerianas é, sobretudo, as ciências históricas do espírito que, mesmo sendo impregnadas pelo espírito da ciência moderna, possuem uma

¹² Ibid., p. 38.

¹³ Ibid., p. 15.

pele diferente, isto é: “Administram uma herança humanista que as distingue de todas as outras investigações modernas e as aproxima de uma experiência completamente diferente e fora do âmbito da ciência, sobretudo a experiência da arte.”¹⁴

Assim, se partirmos dessas considerações iniciais, o significado da palavra “experiência” precisa agora ser repensado para indicar uma amplitude de sentido dessa noção. Trata-se, portanto, segundo ainda nosso autor de uma investigação de intenção filosófica, ou seja: “o que está em questão não é o que fazemos, o que deveríamos fazer, mas o que nos acontece **além** do nosso querer e fazer”¹⁵. Dentro desse arco de questionamento, é mister pensar que as experiências nas “ciências do espírito” não estão buscando serem comprovadas a partir de suas confirmações, mas se perguntam sobre o desde onde elas estão falando. E esse “desde onde”, por sua vez, contém referências a novas experiências, uma vez que não confirmam a última palavra sobre elas mesmas.

Esse primeiro tópico buscou traçar as linhas gerais do problema que contornam, de acordo com Gadamer, os modos de conhecimentos referentes às “ciências da natureza” e “ciências do espírito”. Uma de suas intenções é criticar esse modelo de experiência das ciências frente à sua “pretensão de universalidade”, para em seguida acenar a um modo de experiência que ultrapasse o campo dessa metodologia “indagando pelos seus próprios limites”.¹⁶

A experiência da arte então vai ser a primeira frente de trabalho, na obra **Verdade e Método I**, cujo objetivo será ampliar a noção de experiência cunhada totalmente pela ciência moderna. O que caracteriza essa escolha é exatamente porque a arte, pertencente ao campo das “ciências do espírito”, não pode ser submetida, a rigor, a uma experiência de cunho científico. Não se pode submeter a experiência da arte ao ideal de conhecimento próprio das “ciências da natureza”. Como o próprio autor diz:

¹⁴ Ibid., p. 14.

¹⁵ GADAMER, 2005, p. 14. (Grifo nosso)

¹⁶ Ibid., p. 30. Gadamer discute o problema do método problematizando-o a partir do século XVIII. Alguns comentadores dizem que este “problema” não é uma questão atual. Nossa intenção foi demarcar desde onde, para Gadamer, surge o problema da noção de experiência associada ao método científico e sua repercussão na tradição estética e filosófica. Assim, teremos fundamentos para discutir o problema da consciência estética que se construiu importando os conceitos da ciência da natureza.

[...] É igualmente inútil, nessas condições, limitar a elucidação da natureza das ciências humanas a uma pura questão de método. Não se trata, em absoluto, de definir um método específico, mas sim de fazer justiça a uma idéia inteiramente diferente de conhecimento e de verdade [...].¹⁷

Eis o primeiro ponto de inquérito para nosso autor: se perguntar por uma idéia que, digamos, subverte a noção tradicional (científica) de experiência e em que medida essa idéia inteiramente diferente de “conhecimento” e “verdade” podem aclarar novos modos de experiências possíveis? É preciso para tanto mostrar se a arte pode ser “totalmente” conhecida; saber quais são os seus “parâmetros” ou contornos com relação a outras formas de conhecimento; ou ainda, se ela é uma forma de conhecimento.

¹⁷ GADAMER, H. G, **O problema da consciência histórica**. Org: Pierre Fruchon; Trad. Paulo Cezar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. P. 20.

1.2 Um estudo da noção de livre jogo em Kant.

Para levar à frente a nossa questão, nos apoiaremos na discussão travada por Immanuel Kant, especialmente em sua terceira obra **Crítica da Faculdade do Juízo**. A priori é necessário ressaltar que Kant não possui uma obra sobre estética propriamente dita¹⁸. A discussão sobre o “Belo” na arte ocupa somente a primeira parte do livro. Ali, o filósofo se utiliza dos elementos dentro do esquema da estética (gosto, belo, sublime, juízo de gosto puro etc) para melhor elaborar um estudo sobre a faculdade de “julgar”, não só no que diz respeito à arte, mas em todo e qualquer julgamento. Ele procurou investigar a faculdade de julgar em toda a sua envergadura. Tendo isso em vista, buscou refletir sobre a própria em seu sentido teleológico. Segundo Gadamer:

[...] Não devemos esquecer que, em sua segunda parte, a crítica do juízo absolutamente só tem a ver com a natureza (e seu julgamento segundo conceitos de finalidade), e não com a arte. Para a intenção sistemática do todo, a aplicação do juízo estético ao belo e ao sublime na natureza é mais importante do que a fundamentação transcendental da arte. [...]
 [...] Desse ponto de vista, a crítica do gosto, isto é, a estética, é uma preparação para a teleologia [...].¹⁹

Ora, Kant faz uma espécie de “limpeza de terreno” no que diz respeito a sua investigação sobre a capacidade de julgar. Para tanto, discute demoradamente sobre a diferença entre o “juízo de conhecimento” e o “juízo de gosto” (ou estético). Nosso propósito é demarcar as principais linhas deste primeiro momento tendo como foco compreender a noção de “livre jogo” desenvolvido pelo filósofo.

Outro ponto importante é que Kant não discute a noção de jogo especificamente como é nossa proposta de trabalho. O nosso propósito, seguindo Gadamer, é mostrar como Kant fundamenta, a partir da discussão sobre o “belo” e o “livre jogo”, toda uma tradição de leituras as quais contornam as modernas discussões sobre a experiência da arte. É com o

¹⁸ Etimologicamente a palavra Estética deriva do termo grego *Aisthesis* ora correspondendo à faculdade de sentir, ora compreensão pelos sentidos, ora percepção sensível. Segundo Gadamer, ela surge como disciplina de filosofia a partir do século XVIII a partir do seu fundador A. Baumgarten. Dentro da proposta filosófica erigida por Kant, esse termo atravessa as três críticas sobre diferentes enfoques, não sendo possível aqui explicitar os pormenores desse enfoque nem explicar por que esta obra não se trata de uma estética. Sobre isso conferir a “Introdução” da obra: **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rodhen e A. Marques. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1993.

¹⁹ GADAMER, 2005, p. 97.

intuito de repensar a relação entre obra de arte e espectador que Gadamer, a nosso ver, procura entender a noção de “livre jogo” em Kant, mesmo não sendo a noção de jogo um tema destacado por este.

Aqui, tal qual fizemos com o termo “experiência” será com “juízo”, este possui um emaranhado de significados. Em situações cotidianas ouvimos sempre alguém dizer que “fulano de tal tem juízo”. Gadamer em uma passagem nos diz algo a esse respeito:

[...] “A sã compreensão humana”, chamada também de “compreensão comum”, é de fato caracterizada decisivamente pelo juízo. O que distingue um tolo de uma pessoa inteligente é que aquele não possui nenhum juízo, isto é, não consegue subsumir corretamente e, por isso, não é capaz de aplicar corretamente o que aprendeu e sabe [...].²⁰

No senso comum, a palavra juízo possui um caráter também moralizador. Em geral, uma pessoa que tem juízo é equilibrada, sendo assim, é uma pessoa ponderada que não perde o controle de suas atitudes, sendo capaz de decisões sensatas... etc.

Em termos kantianos, juízo (*Urteil*) é uma capacidade de avaliar, julgar, discernir. Trata-se antes de uma capacidade enunciativa que possuímos. Diz respeito a nossa aptidão de avaliar proferindo afirmações ou falas lingüísticas sobre alguém ou determinado assunto. Quando enuncio: a noite está clara, estou proferindo um juízo, ou seja, uma afirmação sobre um determinado fato. Não se trata de um julgamento de cunho moral como frequentemente esse termo nos remete. Ou como uma sentença estabelecida por um juiz. De acordo com o crítico de arte Luiz Camillo Osório julgar é:

Produzir diferenças é um exercício de negociação constante de cada um consigo mesmo, no sentido de querer qualificar uma experiência e pô-la em relação com vivências anteriores. Além dessa relação consigo mesmo, julgar é também uma negociação de cada um com os outros, com os quais ele afere a validade do que sente e pensa.²¹

²⁰ GADAMER, 2005, p. 69.

²¹ PESSOA, Fernando e Almerinda Lopes (org). **Seminários Internacionais: Arte em Tempo Indigente**. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2008. P. 191.

Tal julgar trata antes de um exercício humano e, enquanto tal, não pode ser ensinado, mas constantemente colocado em jogo mediante experiências. Julgar então implica participar, estar disponível aos novos encontros com algo ou com outros possíveis. Essa definição parece-nos de acordo com a proposta voltada a uma experiência da arte e estará presente implicitamente no julgar com gosto, exposto por Kant. Entretanto, para nós o que importa é como que um juízo de gosto, voltado agora ao plano da arte, pode ser compreendido como atividade de um sujeito. Ou melhor, como a terceira crítica tornou-se uma investigação de um poder fundamental do sujeito chamado por Kant: *Urteilkraft*, ou seja, poder de julgar? Para uma correta compreensão desse problema precisamos destacar o “§ 1” da **Crítica da Faculdade do Juízo**:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos à representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade de imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer e desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo.²²

Essa primeira distinção tem por objetivo mostrar que o “juízo de gosto” apesar de ter uma qualidade enunciativa e se parecer com o “juízo lógico” não é um “juízo de conhecimento”. Isso porque ele não indica nada no objeto com relação ao seu conhecimento. No juízo estético, mesmo que as representações sejam racionais, ele se refere a como o sujeito é afetado no que diz respeito ao sentimento de “prazer e desprazer”, pois neste julgamento está em jogo o “sentimento de vida” e em nada contribui para o conhecimento.

Ainda no citado parágrafo, Kant dá o exemplo de um edifício regular. Uma coisa é julgarmos o edifício como bom, funcional. Outra é julgá-lo como algo “belo”! Se levarmos em consideração ambos os julgamentos, perceberemos que, enquanto um indica algo no objeto tendo em vista o seu conhecimento (“juízo lógico”) o enunciado estético, ou seja: o “isto é belo” tem seu fundamento de determinação somente no sujeito em como ele é afetado. Esse ponto tem seus desdobramentos dentro da obra de

²² KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rodhen e A. Marques. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1993. P. 48.

Kant, por isso interessa aqui nos determos um pouco mais nessa passagem, já que, para Kant, o “juízo de gosto” se diferencia do “juízo lógico”, pois ele não tem normas pré-escritas e nem vai em direção a uma. Expliquemos melhor.

Quando digo, o “por do sol é belo” não me refiro ao simples caracterizar do fenômeno no qual meu julgamento identifica como sendo *belo*, numa pretensão de dizer que geralmente o por do sol é belo. Em outras palavras, esse “em geral” não se aplica quando estamos exercitando um “juízo de gosto”. Em termos kantianos, deve-se estar diante de uma experiência única de sentido no qual “esse por do sol é belo”. O “juízo de gosto” é um ato singular. Tal enunciado não se dá no âmbito das afirmações gerais. Trata-se antes de uma experiência singular e peculiar. Como ele bem explicita em seu clássico exemplo:

[...] por exemplo, a rosa, que contemplo, declaro-a bela mediante um juízo de gosto. Contrariamente, o juízo que surge por comparação de vários singulares – as rosas em geral são belas – não é desde então um enunciado simplesmente como estético, mas como um juízo lógico fundado sobre um juízo estético [...].²³

Esta é uma afirmação lapidar de Kant que, mesmo com os desdobramentos de sua chamada “estética”, ele mantém até o fim. Na verdade, o enunciado “as rosas em geral são belas” corresponde antes a um “juízo de conhecimento”, na medida em que afirma comparativamente, ajuizando segundo critérios de beleza já instituídos.

Dessa forma, o filósofo demonstra que no julgamento da obra de arte, assim como no julgamento de objetos naturais, o “juízo de gosto” é exercitado a cada vez e de forma individual: seja contemplando uma paisagem, vendo um quadro, assistindo a um filme (em nosso tempo), ouvindo uma música, observando uma escultura etc. O que nosso autor defende é a singularidade da experiência do sujeito mediante a representação do objeto e nela a possibilidade instaurada de dizer novamente (ou não): “Isto é belo!”

Precisamos entender agora em que medida afirmar algo “belo” é uma experiência de cultivo, um exercício que não possui um conceito determinado. Isso não quer dizer que

²³ KANT, 1993, pp. 59-60.

o “juízo estético” seja totalmente desprovido de relação com os conceitos (sobre isso falaremos algo mais a frente). Uma vez feito essa distinção entre as duas formas de julgar surge uma outra questão. De que modo se distingue uma obra de arte “bela” de uma “não-bela” (ou menos bela)?

Kant indica que uma obra de arte “bela” possui espírito (*Geist*). Neste mesmo trecho, ele diz que “uma poesia, pode ser verdadeira e não ter espírito”. O que é para o filósofo espírito? No mesmo parágrafo, ele nos acena:

Espírito, em sentido estético, significa o princípio vivificante no ânimo. Aquilo, porém, pelo qual este princípio vivifica a alma, o material que ele utiliza para isso, é o que, conforme afins, põe em movimento as forças do ânimo, isto é, em jogo tal que se mantém por si mesmo e ainda fortalece as forças para ele. Ora, eu afirmo que este princípio nada mais é que a faculdade da apresentação de idéias estéticas, por uma idéia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade de imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito possa ser-lhe adequado [...].²⁴

Aqui, o filósofo faz uma demarcação entre o que poderia ser uma arte bela, com ou sem espírito. Ou uma obra mais bela ou menos bela. Segundo Kant, a obra de arte que possui espírito põe em jogo duas das mais conhecidas faculdades humanas, a saber, “imaginação” e “entendimento”. Destarte, uma vez que o homem exercita essas faculdades diante de uma obra de arte, ele promove o cultivo das “idéias estéticas” que alimentam o ânimo vivificado²⁵ na medida em que “imaginação” e “entendimento” jogam tentando compreender ou interpretar o que a obra quer dizer. É nesse sentido que Kant diz que a idéia estética “dá muito a pensar sem que, contudo, qualquer pensamento determinado” ou ainda que determine e que diga uma última palavra sobre a experiência.

De acordo com Gadamer, comentando o “livre jogo”: “[...] a beleza não está em questão onde se tenta, através da imaginação, tornar sensível e esquemático certo conceito de compreensão, mas tão somente onde a imaginação está em livre concordância com a

²⁴ KANT, 1993, p. 159, § 49.

²⁵ Ânimo vem do latim *animus* que significa espírito, alma, disposição. Esse termo precisa ser compreendido aqui como um gozijo da alma frente ao exercício da compreensão que é alimentada pelo “livre jogo”.

compreensão, ou seja, aonde pode ser produtiva”²⁶. Com isso, a beleza nasce desse livre, digamos: acordo, onde “imaginação” e “entendimento”, enquanto “livre jogo”, alimentam o próprio jogo, produzindo infinitas leituras e promovendo “idéias estéticas”. Esse “formativo” da imaginação não alcança sua maior riqueza onde é simplesmente livre, mas aonde “vive” e vigora um espaço de jogo que instaura um empenho compreensivo.

Esse é o decisivo sobre o “juízo estético” em Kant, segundo nosso comentador, pois esse juízo demonstra que, frente à obra de arte “bela”, a linguagem jamais poderá alcançar inteiramente sua verdade e, ainda segundo Gadamer, “[...] o jogo das forças do ânimo, a ampliação do sentimento vital que nasce da concordância entre forma e imaginação e entendimento [...]”²⁷ é o que convidam ao repouso perante o “belo”.

Em linhas gerais, o que precisa ficar claro é a importância do “livre jogo” para as leituras pontuais das estéticas posteriores. Sobre isso, Gadamer pontua de modo categórico que “[...] A arte só é possível porque a natureza deixa ainda algo de sobra, algo a configurar, em seu fazer plástico, deixa um espaço vazio de configuração ao espírito humano [...]”²⁸. No “livre jogo”, esse espaço de configuração é amplamente exercitado, o que pode ser confirmado em outra passagem:

Um tal jogo livre, de força imaginativa e razão, era também o gosto; é o mesmo jogo livre que é apenas equacionado de modo diverso na criação da obra de arte, enquanto articulam-se, por trás das criações da força imaginativa, conteúdos importantes que se abrem à compreensão ou, como Kant diz, que permitem “pensar-se adicionalmente mais”[...].²⁹

Com isso, o cultivo do “juízo de gosto” está intrinsecamente ligado ao que o autor chama de “livre jogo”. Diante de uma obra de arte, o espectador busca compreender o que está ali em jogo, utilizando-se de suas faculdades. Na arte “bela” é onde acontece o cultivo de “idéias estéticas”, ou seja, sua “representação” ultrapassa todo conceito proporcionando pensar “adicionalmente” mais.

²⁶ GADAMER, 2005, p. 88.

²⁷ GADAMER, 2005, p. 96.

²⁸ GADAMER, 1985, p. 25.

²⁹ Ibid., p. 36.

Isso não quer dizer que as “idéias estéticas” não produzem conceitos. O que Kant defende é que com o cultivo do juízo de gosto não se consegue determinar a partir de conceitos o que está ali em jogo na obra de arte. Como nos é indicado no “§ 15”:

O juízo chama-se estético também precisamente porque o seu fundamento de determinação não é nenhum conceito, e sim o sentimento (do sentido interno) daquela unanimidade no jogo das faculdades do ânimo, na medida em que ela pode ser somente sentida.³⁰

De acordo com essa tese, o “juízo estético” tem base sobre fundamentos subjetivos, cujo fundamento de determinação não pode ser, porém, nenhum conceito e não os tem por fim. Entretanto em uma passagem no “§ 9”, Kant nos indica a seguinte orientação de estudo:

Este estado de **livre jogo** das faculdades de conhecimento em uma representação, pela qual um objeto é dado, tem que poder comunicar-se universalmente; porque o conhecimento como determinação do objeto, com o qual representações dadas (seja em que sujeito for) devem concordar, é o único modo de representação que vale para qualquer um.³¹

Está em questão aqui um jogo entre as faculdades, “imaginação” e “entendimento”, conquanto que uma não tenha sobreposição sobre a outra. Onde elas concordarem haverá motivos racionais ou não, para a própria manutenção do exercício. Aqui, “imaginação” não está a serviço do “entendimento”, como acontece no caso do “juízo lógico”, mas antes estas se interagem, ao criar campos de repercussões. É o que nos diz Gadamer comparando esse jogo como um clavicórdio, instrumento que quando tocado ecoa mais tempo do que a corda. Destarte, a função do conceito seria “criar uma espécie de campo de ressonância que tem a capacidade de articular o jogo da força criativa”.³²

Como entender que uma condição subjetiva que fundamenta o “juízo de gosto” possa ao mesmo tempo ser universalmente, ou melhor, objetivamente válido para todos os sujeitos?

³⁰ KANT, 1993, p.74.

³¹ Ibid., p. 62. (Grifo nosso).

³² GADAMER, 1985, p. 37.

Uma possível resposta de Kant a essa pergunta é que o julgamento estético é um exercício que articula “imaginação” e “entendimento”, mas enquanto sujeitos pretendem comunicar-se de forma objetiva com outros sujeitos. Ora, a sua hipótese é que apesar de cada ser-humano ter sua história, ele traz consigo um núcleo básico, uma estrutura mínima comum que o permite conhecer³³. Em nosso caso, julgar. Essa é a aposta do filósofo, a saber, quando o sujeito enuncia: “Isto é belo”, aposta que outros sentirão a mesma complacência e concordarão com ele. Vejamos Gadamer comentando essa tese:

Quando acho algo belo, quero dizer que é belo. Para expressar-me como Kant: “pretendo a aprovação de alguém”. Esta proposta de que alguém deve aprovar o fato, não quer dizer que posso convencê-lo, falando com ele. Esta não é a forma na qual, mesmo um bom gosto, passa a ser geral. Antes precisa ser cultivado o senso de cada um pelo belo, de modo que ele possa distinguir o belo e o menos belo. Isso não acontece, dando-se boas razões para o próprio gosto, ou mesmo provas cabais [...].³⁴

Para uma possível aposta de que outros sujeitos, que possuem as mesmas faculdades, sejam capazes de julgar uma obra de arte, Kant para não transformar sua tese enfaticamente em uma idéia “subjetivista” propõe esta saída. Ou seja, diferente do “juízo de conhecimento” que exige uma concordância e impõe razões a partir de regras argumentativas, o “juízo estético”, na medida em que aposta que outros seres humanos poderão sentir o mesmo, tenta criar uma base de cultivo.

O melhor exemplo dessa idéia é dado por Kant no “§ 47”, onde ele compara Newton e Homero. De acordo com ele, Newton poderia demonstrar:

[...] todos os passos que ele deveria dar desde os primeiros elementos de geometria até as suas grandes e profundas descobertas, mas nenhum Homero ou Wieland pode indicar como suas idéias ricas de fantasia e contudo ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e reúnem-se em sua cabeça porque ele mesmo não o sabe [...].³⁵

³³ Segundo o pesquisador Pedro Costa Rêgo eis aonde a terceira crítica quer chegar, a saber, a um fundamento que respalde o exercício estético que potencialmente todos os sujeitos possuem em comum. Assim, temos o direito, diante de algo belo, aventar a possibilidade de estarmos julgando universalmente e não idiossincraticamente, ou seja, como se fosse válido para todos os sujeitos. Conferir: PESSOA, Fernando (org.). **Seminários Internacionais: Arte no pensamento**. Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2006. P. 179.

³⁴ GADAMER, 1985, p.32.

³⁵ KANT, 1993, p. 154.

Aqui está em tema a questão do gênio, assunto que não abordaremos diretamente, mas o que queremos recolher daqui é o argumento no qual está baseado o “juízo de gosto”. Se no campo científico posso distinguir e percorrer os argumentos de uma teoria, no “juízo de gosto” não é argumentável (no sentido de percorrer) esse mesmo trajeto.

Não posso demonstrar para o outro racionalmente porque determinada obra de arte é bela, mas posso antes indicar que exercite as suas capacidades diante de uma obra. Obviamente, nesse “convite”, “eu” proponho algumas idéias iniciais a partir da minha própria vivência, mas eu jamais poderia demonstrar, como caso de uma regra em geral, porque isto é belo. Para cada sujeito, enquanto espectador de uma obra de arte, fica a tarefa única de se colocar diante de tal obra e tentar compreender o que está ali em jogo. Essa é a tese central desse trecho que levaremos em frente em nossa empreitada.

Por enquanto, o nosso propósito foi recortar dentro do texto de Kant a proposta de “livre jogo”. Com certeza, muita coisa precisava ser dita e não foi, porém a intenção é demarcatória, ou seja: Entender como um sujeito, levando em conta as suas faculdades, pode diante de uma obra de arte questionar a beleza de uma obra, tendo cuidado de não cair por um lado em um racionalismo estético e por outro em um subjetivismo na experiência da arte. Kant nos deu pistas de como entender tal aporia. Consideramos importante essa tese porque ela se tornou fundamental para as leituras posteriores sobre a relação obra de arte e espectador. Veremos uma dessas leituras mais a frente.

Na diferenciação entre o “juízo de gosto” e o “de conhecimento” ficou sugerida, via Kant, que a experiência da obra de arte pode ser também considerada uma forma de conhecimento. Contudo, ao apresentar a noção de livre jogo na medida em que os sujeitos “jogam” indeterminadamente, a experiência artística se apresenta como um modo de conhecimento totalmente diferente do saber científico que imperou e impera na história do ocidente. Aqui está em questão um conhecimento que não determina, que não se propõe enquanto um conceito determinado, ou de adequação de casos às regras gerais, mas abre fronteiras para infinitas leituras e possibilidades de sentidos.

A referida tese é capital para uma compreensão correta da relação espectador e obra de arte. A obra de arte “bela” promove um livre jogo e permite construir leituras,

dissonâncias e interpretações, pois nas palavras do próprio Kant “não há uma ciência do belo, mas somente crítica”.³⁶

Retomando Camillo Osório, o seu texto nos diz que, com a noção de “livre jogo”, Kant contribui para um processo de defesa e de “[...] abertura ao novo e a necessidade de ajuizamento. Ver uma pintura, por exemplo, é sempre dispor-se a ver pela primeira vez [...]”.³⁷

Consideramos essa idéia em total concordância com a teoria do “juízo de gosto” e com a noção de “livre jogo”. É um julgamento que de antemão não tem critérios pré-estabelecidos e que, segundo Osório “na verdade, só se julga quando não se sabe” e, além disso, “não se julga para normatizar, mas para produzir dissonâncias sempre salutares para as múltiplas possibilidades de sentido e formas de ser da arte e do mundo”.³⁸

³⁶ KANT, 1993, p. 150. § 44

³⁷ PESSOA, 2008, p.192.

³⁸ Ibid., p. 194.

1.3 Schiller e a formação do homem lúdico.

Devemos em linhas gerais apresentar uma, entre tantas leituras, que teve como base a obra sistemática de Kant principalmente a terceira crítica.

Na obra **A educação estética do homem**, que é composta de uma série de cartas, é onde Schiller melhor reflete sobre as fronteiras entre o “reino estético” e o “reino moral”. Desse modo, o objetivo das cartas é pensar, entre outros assuntos, em uma educação estética como meio de chegar ao estágio moral. Com a propedêutica pela arte, Schiller tinha em mente desenvolver e completar a estética Kantiana. Esta, “apenas preparou os fundamentos à teoria da arte, assim Schiller propõe como tarefa completar o sistema”³⁹. É o que nos escreve Marcio Suzuki na introdução da versão brasileira desta obra, citando Schiller:

[...] Com efeito, eu jamais teria tido a coragem de solucionar o problema deixado pela estética Kantiana, se a própria filosofia de Kant não me proporcionasse os meios para isso. Essa filosofia fecunda, que tanta freqüência tem de repetir que ela apenas demole e nada constrói, fornece as pedras fundamentais sólidas para erigir também um sistema da estética, e o fato de que não lhe tenha proporcionado também esse mérito eu só posso explicar com uma idéia premeditada desse autor. Longe de considerar-me aquele a quem isso esteja reservado, quero apenas experimentar até onde me leva a trilha descoberta. Se não me levar diretamente à meta, ainda assim não está de todo perdida a viagem pela qual se busca a verdade [...].⁴⁰

Com o intuito de preencher as “lacunas” da estética de Kant é que partes das obras deste autor foram confeccionadas. Segundo Schiller falta uma dedução objetiva do “juízo de gosto”. De acordo com Márcio Suzuki, sem essa dedução (objetiva) o “juízo de gosto” obteria uma validade meramente subjetiva se fosse somente um exercício do sujeito mediante as suas faculdades mentais, em função de um jogo especulativo.

Resumindo e seguindo os passos de Schiller, perguntemos: Como o juízo de gosto poderia sair de uma condição subjetiva e ter uma pretensão universal para uma experiência comunitária, ou seja, para outros possíveis?

³⁹ SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002. P. 08.

⁴⁰ Ibid., p. 08.

Esse autor vai pensar o “juízo de gosto” em uma possibilidade coletiva, não apenas como exercício de abstração mas como um exercício propedêutico para a formação humana. Segundo Marcio Suzuki:

[...] Para tanto, essa nova disciplina não pode ser construída sobre um mero jogo subjetivo entre imaginação e entendimento – jogo mediante o qual Kant deduzia o juízo de gosto na *Crítica do Juízo* -, mas precisa, tanto quanto possível, ter uma pretensão a validade universal determinada na própria razão [...].⁴¹

Ao que nos parece, a idéia básica presente na obra de Schiller é amarrar o “juízo de gosto” em sua condição subjetiva a uma fundamentação objetiva. Intenção essa que ocorre nas outras duas críticas de Kant e seus respectivos temas. Trata-se, portanto, de corresponder a um ajuizamento que diga por que tal juízo é válido para todos e em que medida. Essa nos parece ser a espinha dorsal desta obra.

Alguns comentadores defendem que no todo da filosofia estética de Schiller, o mais importante é verificar que, ao longo do próprio trabalho, a posição do autor se modifica. Se no começo o estado estético (lúdico) é apenas um meio para possibilitar o trânsito entre o reino material (sensível) para o moral (racional); aos poucos, o meio se torna fim último até que surja, de forma idealizada, o homem estético. O “estado lúdico” é onde o homem se torna plenamente homem. Expliquemos isso melhor.

O autor aposta em uma cultura ou educação estética em que o homem desenvolveria suas plenas potencialidades, a saber, “impulso sensível” e “impulso formal”. Para Schiller, o homem é dotado de “razão” e “sensibilidade”, ou seja, a natureza do homem é “mista”, pois : “O homem, sabemos, não é exclusivamente matéria nem exclusivamente espírito [...]”⁴².

Uma educação pela arte permitiria o **exercício** desses dois impulsos, formando a partir deste um terceiro impulso, aqui chamado de “impulso lúdico”. Sendo assim, através da experiência do “belo”, o homem é recriado em suas potencialidades tanto em face dos

⁴¹ SCHILLER, 2002, p. 09.

⁴² Ibid., p. 78.

seus “impulsos sensíveis” quanto em face dos seus “impulsos formais” (razão). A beleza então: “[...] não pode ser somente vida, impulso sensível [...]”⁴³ como uma atividade estritamente empírica, ao mesmo tempo “não pode ser mera forma” como uma atividade totalmente especulativa. A beleza é antes “[...] objeto comum de ambos os impulsos, ou seja, ‘exercício’ do impulso lúdico”⁴⁴.

Ora, o que este “homem lúdico” teria de diferente dos outros homens, uma vez que se exercitaria neste estado lúdico? É o que nos responde de maneira resumida Márcio Suzuki:

Visto dessa perspectiva, o homem em sentido pleno – o homem lúdico – não busca retirar-se à clausura de sua moralidade, mas empenha-se exatamente em dar vida às coisas que o cercam, em “libertar” os objetos que habitam sua sensibilidade, tornando possível um cultivo maior desta. O homem assim destinado a aperfeiçoar a realidade – seja ele o gênio que cria obras de arte ou o indivíduo de gosto que contempla o belo – é chamado por Schiller de nobre [...].⁴⁵

A palavra nobre aqui não está se referindo a uma condição social ou ao resultado de uma depurada educação artística adquirida ao longo da vida. É alguém que exercita as suas potencialidades tendo em vista libertar a si e tudo mais ao seu redor. Em outras palavras, na educação estética nasce o exercício de se colocar no lugar dos outros possíveis. Ou seja, o que é essencial nesta idéia é que o ajuizamento sobre o “belo”, em linhas gerais, possibilita um exercício político e comunitário de longo alcance. Ou melhor: na medida em que “jogamos”, nós nos colocamos no lugar de outros sujeitos, assim partilhamos os julgamentos, confrontamos argumentos colocando nossos juízos em cheque e tomamos posições iguais ou diferentes de outros “julgantes”. Esse parece ser o exemplo modelar de uma “educação estética” voltada para um exercício coletivo que não deixa inalterado quem experimenta.

Existem duas cartas que são de grande importância na obra de Schiller, a saber, cartas “XV” e “XXVII”. Nelas, é discutida a noção de jogo em sua clara referência à noção de “livre jogo” herdada da terceira crítica de Kant. Essa idéia da contemplação estética

⁴³ SCHILLER, 2002, P. 79

⁴⁴ Ibid., p. 79. (Grifo Nosso).

⁴⁵ Ibid., p. 13.

como “um jogo” entre imaginação e entendimento e livre em sua atividade uma vez que não está sujeita a conceitos regras, foi apresentada como parte da reflexão kantiana sobre o juízo de gosto. Schiller radicaliza essa noção, entendendo o impulso lúdico como o correspondente do “livre jogo”. O que faz Schiller ao tomar esse conceito para sua reflexão?

Segundo Gadamer, a intenção de Schiller era proclamar a arte como exercício de uma liberdade. Sobre isso ele aduz:

[...] o jogo da livre capacidade de conhecimento, o qual Kant fundamentara o “a priori” do gosto e do gênio, Schiller compreendeu antropologicamente com base na teoria fichteana dos instintos, segundo o qual o instinto lúdico deve operar a harmonia entre instinto da forma e instinto da matéria. O cultivo desses instintos é a meta da educação estética.⁴⁶

Com isso, de acordo com Gadamer, Schiller, ao compreender os conceitos kantianos antropologicamente, transforma tais conceitos em uma “pressuposição de conteúdo”⁴⁷, transformando o “juízo de gosto” em uma espécie de exigência moral, ou melhor, como uma forma de comportamento no mundo: “Comporta-te esteticamente!”⁴⁸

Na carta “XV”, Schiller expõe de forma demorada qual a importância da noção de jogo para elaboração de seu pensamento. Desse modo, ele escreve sobre o “impulso lúdico”:

Este nome é plenamente justificado pela linguagem corrente, que costuma chamar de jogo tudo aquilo que, não sendo subjetiva nem objetivamente contingente, ainda assim não constrange nem interior nem exteriormente. Se o espírito encontra, ao intuir o belo, um feliz meio-termo entre a lei e a necessidade, é justamente porque se divide entre os dois, furtando a coerção de um e de outro [...].⁴⁹

O propósito de nosso autor é pensar o “impulso lúdico”, não como uma saída ou como uma forma de escapar da realidade, mas através deste exercício ampliar os impulsos

⁴⁶ GADAMER, 2005, p. 131.

⁴⁷ Ibid. Cf. P.131. Neste parágrafo, Gadamer faz uma análise da “consciência estética”, assunto que falaremos mais a frente. Aqui vale destacar o que diz nosso autor: “Schiller converte o juízo de gosto e sua pretensão universal, de uma pressuposição metodológica, em uma pressuposição de conteúdo”.

⁴⁸ Ibid. Cf. P. 131.

⁴⁹ SCHILLER, 2002, p. 79.

mais conhecidos do homem, transformando o seu olhar sobre a realidade. A noção de jogo é pensada então com premissa de tal exercício, uma vez que as forças da lei e da necessidade não podem “ajuizar” a condição humana por si mesma. Em outros termos, o “impulso sensível” não pode se sobrepor ao “impulso formal” e vice versa.

A relação entre a arte e jogo na história da estética é bastante polêmica e gerou fervorosos debates. Mas Schiller ao refletir sobre a noção de jogo tem em mente até as possíveis críticas que poderiam ser feitas aos seus argumentos. Uma delas é que: limitar a beleza a um mero jogo não contradiz “ao seu conceito racional e a dignidade da beleza considerada como instrumento da cultura”? E a resposta apresentada por ele no mesmo parágrafo diz:

O que significa, entretanto, dizer mero jogo, quando sabemos que, de todos os estados do homem, é o jogo e somente ele que o torna completo e desdobra de uma só vez sua natureza dupla? O que chamais de *limitação* de acordo com vossa maneira de representar o problema, segundo a minha, que justifiquei com provas, chamo *ampliação*. Eu diria, pois, o inverso: com o agradável, com o bem, com a perfeição o homem é *apenas* sério; com a beleza ele joga [...].⁵⁰

Schiller encontra no jogo exatamente o contrário de uma limitação da dignidade da beleza e limitação do seu conceito, pois o homem, enquanto busca ampliar suas capacidades fundamentais, precisa exercer junto às coisas “ditas sérias” da vida também a natureza lúdica de sua existência e esta repousa de forma plena na “educação estética”, no “estado lúdico”. É obvio que jogo aqui não tem nada a ver com perda e ganho ou manipulação negativa das coisas. Em outras palavras, não se trata de um jogo dentro de uma lógica do senso comum, onde uns ganham e outros perdem ou prejudicar alguém com jogatinas. Por isso, ele diz, com o agradável, com o bem o homem é “apenas” sério. É digno que ele seja assim nestes âmbitos, mas com a beleza ele joga, ou seja, ele amplia, recria sentidos, se coloca no lugar de outros, alude possibilidades para além dos conceitos e das pré-determinações dadas.

Esse exercício propedêutico segundo Schiller seria a base para a formação de um homem pleno em suas ações. Tendo em vista uma “plena” formação racional e sensível,

⁵⁰ SCHILLER, 2002, p. 79.

o estado lúdico formaria o homem com amplos horizontes sobre a realidade. É neste sentido que o homem “pleno” joga e “somente é homem quando joga”.⁵¹

Ainda com a intenção de explicitar a noção de jogo nosso autor, na carta “XVIII”, faz uma breve diferenciação entre os “jogos” dos animais ou jogos da natureza e um jogo estético humano. Em duas passagens ele exemplifica:

Mesmo ao irracional a natureza deu mais que a simples privação, lançando na obscura vida animal uma centelha de liberdade. Quando o leão não sente fome e não há outra fera a desafiá-lo, a força ociosa cria um objeto, o bramido cheio de ânimo ecoa no deserto, e, num dispêndio sem finalidade, a força vigorosa compraz-se em si mesma. O inseto volteia ao sol com feliz vitalidade, e seguramente não será um grito de necessidade o que ouvimos na melodia do pássaro canoro [...].

[...] O animal *trabalha* quando uma privação é o móbil de sua atividade e *joga* quando a profusão de força é este móbil, quando a vida abundante instiga-se à atividade [...].⁵²

Mesmo na natureza, encontramos uma variedade de exemplos lúdicos que poderiam ser chamados de jogos no sentido material, é o que nos mostra Schiller a partir desses exemplos. Desse modo, mesmo a natureza em seu sentido “irracional” nos dá sinais desse caráter lúdico. Em termos schillerianos, “a natureza dá-nos, já em seu reino material, um prelúdio do ilimitado”.⁵³

Ora, o importante dessa caracterização é que mesmo o jogo na natureza traz um movimento em comum com o jogo estético, a saber, um livre movimento, um vai e vem que não traduz finalidade nenhuma, é um meio e, por que não, um fim em si mesmo. É essa caracterização que Schiller, pelo menos nos parece, tenta identificar. Mas obviamente outros elementos estão presentes no jogo estético humano. Acompanhemos o argumento do filósofo:

Assim como os mecanismos do corpo, também a imaginação do homem tem seu livre movimento e seu jogo material, em que se alegra com seu poder e independência, sem nenhuma referência à forma [...].

⁵¹ Ibid., p. 80.

⁵² SCHILLER, 2002, p. 136.

⁵³ Ibid., p. 137.

[...] Desse jogo da livre *seqüência das idéias*, de natureza ainda inteiramente material e explicado por meras leis naturais, a imaginação dá o salto em direção do jogo estético, na busca de *uma forma livre*. Tem-se de chamá-lo salto, porque uma força totalmente nova se põe em ação aqui [...].⁵⁴

Podemos dizer que o jogo em questão põe, em movimento, as forças anímicas, o jogo vivificante, como nos diria Kant⁵⁵. No entanto, também estabelece novas conjunturas na busca de uma forma livre. Assim, o que precisamos demonstrar neste breve texto sobre a obra de Schiller é a sua tentativa de caracterizar o caráter lúdico necessário à condição humana. Em meio ao reino das terríveis forças (impulso sensível) e o sagrado reino das leis (impulso formal), nos dirá Schiller, o “impulso estético ergue imperceptivelmente um “terceiro” reino, alegre, de jogo e de aparência, em que desprende o homem de todas as amarras das circunstâncias, libertando-o de toda coerção moral e física”.⁵⁶

Não é intenção de Schiller, com a idéia do “impulso lúdico”, fazer frente a esses dois reinos mas repensar as condições sobre as quais tais se fundam, repensá-las para recriá-los sobre novas perspectivas. A função do juízo de gosto segundo nosso autor é “conduzir o conhecimento para fora dos mistérios da ciência e trazê-lo para o céu aberto do senso comum, transformando a propriedade das escolas em bem comum de toda a sociedade humana”.⁵⁷

⁵⁴ Ibid., p. 137.

⁵⁵ KANT, 1993, p. 159. § 49.

⁵⁶ SCHILLER, 2002, p. 139.

⁵⁷ SCHILLER, 2002, p. 141.

1.4 Consciência estética: O problema da teoria estética.

O presente texto tem como objetivo entender quais são as implicações existentes nas duas teorias anteriores. De acordo com Gadamer, faz-se necessário fazer uma crítica à consciência estética com “o intuito de defender uma experiência da verdade comunicada pela obra de arte contra uma teoria estética cujo fundamento tem como base a noção de verdade da ciência”.⁵⁸ Em outra passagem, Gadamer nos alerta dizendo que:

O que Kant de sua parte legitimou e queria legitimar através de sua crítica do juízo estético era a universalidade subjetiva do gosto estético, na qual já não há conhecimento do objeto, e, no âmbito das “belas artes”, a superioridade do gênio sobre a estética regulativa.⁵⁹

Com isso, ficou fundamentada uma autonomia da faculdade de julgar com gosto perante o conhecimento. Kant demarca então os limites de uma crítica do juízo estético voltada para a faculdade de julgar do sujeito e estabelece uma nova relação deste com o objeto.

Ao mesmo tempo, essa autonomia fundamentada na **Crítica do Juízo** retroage sobre sua própria condição. Nas palavras de Kant a “Crítica do Juízo” “já não é mais mera crítica do gosto, no sentido de o gosto ser objeto de julgamento crítico por partes dos outros. É crítica da crítica, isto é, indaga a respeito dos direitos de tal comportamento crítico sobre questões de gosto.”⁶⁰ O que Gadamer vai questionar é exatamente essa autonomia e esse comportamento do sujeito frente ao objeto procurando entender essa relação. Pode-se realmente fazer jus à experiência da arte caracterizando-a com a premissa de um comportamento do sujeito diante da obra de arte? O que está em questão quando diante de uma experiência, um sujeito a partir do jogo das faculdades da “imaginação” e “entendimento”, põe-se a investigar uma obra de arte?

Sobre tais questões iremos nos deter apoiados na reflexão de Gadamer. Segundo este pensador, o problema que surgiu com as teses de Kant e Schiller, ambas expostas anteriormente, foi uma subjetivação radical da experiência que ficou subjugada a uma

⁵⁸ GADAMER, 2005. Cf. P. 31.

⁵⁹ Ibid., p. 82.

⁶⁰ Ibid. Cf. P. 83.

idéia de comportamento do sujeito mediante as suas faculdades cognitivas e, a partir disso, a uma abstração que terá como resultado uma “consciência estética”.

Uma análise da “consciência estética” será necessária para medirmos corretamente a questão que advoga contra a experiência da arte e compreende esta como um determinado comportamento que abstrai na experiência tudo que “não seja estético”. Sendo assim, nosso primeiro ponto de apoio é uma passagem de Gadamer que diz:

É claro que hoje não identificamos ao “estético” exatamente o que Kant vinculou a essa palavra ao chamar a teoria do espaço e do tempo de uma “estética transcendental”, entendendo a teoria do belo e do sublime na natureza e na arte como uma “crítica do juízo estético”. O ponto de virada parece encontrar-se em Schiller, que transformou o pensamento transcendental do gosto numa exigência moral, formulando-o como um imperativo: Comporta-te esteticamente! Nos seus escritos estéticos, Schiller transformou a subjetivação radical, pela qual Kant havia justificado transcendentalmente o juízo de gosto e sua pretensão de validade universal, convertendo de uma pressuposição metodológica em uma pressuposição de conteúdo.⁶¹

Faz-se necessário lembrar que Estética, etimologicamente, provém da palavra grega *aísthesis* que se aproxima do nosso termo “sensação” ou “apreensão sensorial”. Estética transcendental, para Kant, é a ciência que estuda a estrutura da consciência, o modo como o homem recebe as sensações e como se forma o conhecimento sensível. É uma ciência que norteia os princípios da sensibilidade e as estruturas *a priori* no sujeito.

Na obra **Crítica da Faculdade do Juízo**, Kant, investigando a faculdade de julgar, analisa o juízo de gosto mediante a representação de um objeto (obra de arte). Ali, é desenvolvida a teoria, do “belo” e do “sublime”, aplicada a nossa capacidade de julgar enquanto sujeitos a representação “bela” de um objeto.

De acordo com Gadamer, é com Schiller que a “crítica do juízo estético” sai de uma condição subjetiva com pretensão à universalidade para uma espécie de “experiência”, ou seja, ao ganhar a condição de exigência moral, ele estabelece uma base antropológica que coloca o estético como um determinado modo de comportamento no mundo. Refletindo sobre a obra de Schiller **A Educação Estética do Homem**, Gadamer diz que

⁶¹ GADAMER, 2005, p. 131.

o projeto dessa obra acaba se modificando com o tempo e aduz que “uma educação pela arte torna-se uma educação para arte”.⁶² Assim, ao invés de preparar, através da arte, uma sociedade ética e politicamente livre forma interessados em arte. Em outras palavras, cria um estado de comportamento estético. A pergunta de nosso autor é: Será que o comportamento estético é uma atitude adequada frente à obra de arte?

O que é essencial da crítica de Gadamer é que ele localiza, em Kant e Schiller e suas reflexões sobre a arte, o fundamento pelo qual toda a tradição estética posterior vai legitimar suas teorias sobre a beleza. Esse ponto de virada, segundo ele, teve “conseqüências de longo alcance” na história da reflexão estética, pois, a partir disso, aconteceu uma distinção entre “arte” e “natureza”, entre “aparência” e “realidade”.

Essa oposição já não corresponde ao modo como se pensava a arte desde os tempos mais remotos, a saber, que entre ambas (arte e natureza) existia uma espécie de complementação dita positiva, ou seja, quando ela era um exercício de uma atividade complementar que possibilitava o próprio conhecimento humano. Em outras palavras, não havia distinção dos momentos estéticos e não estéticos até porque a obra de arte era criação de “um mundo”. Arte e vivência se interligavam.

Tal relação entre arte e natureza que cunhava a noção de arte, até então, é rompida e estabelece-se uma espécie de cisão nesse círculo que era de duplo pertencimento. Destarte, nos termos do próprio Gadamer, “a arte então, torna-se um ponto de vista próprio e se estrutura dentro de uma pretensão de validade própria e autônoma”.⁶³

Para Gadamer, a atitude comportamental teórica do homem lúdico: “comporta-te esteticamente”, pode ser vista como a base do que ele chama de “consciência estética”, isto é, um resultado de uma abstração que distingue, a partir de um ajuizamento, a intenção estética de tudo que não seja estético. Vejamos o que nos acena o filósofo sobre a consciência estética:

⁶² GADAMER, 2005. Cf. P.132.

⁶³ GADAMER, 2005. Cf. P.132.

[...] Esta surge com o “ponto de vista da arte”, fundamentado primeiramente em Schiller, pois assim como a arte da “bela aparência” se opõe à realidade, a consciência estética implica uma alienação da realidade [...].

[...] Pois que na consciência estética encontramos os traços que caracterizam a consciência formada: elevação à universalidade, distanciamento da particularidade da aceitação ou rejeição imediata, deixar valer aquilo que não corresponde à própria expectativa ou própria referência.⁶⁴

Gadamer constata que a formação estética sugerida por Schiller, apesar de sua proposta comunitária, acaba ela mesma virando um processo de abstração. Um dos riscos dessa proposta é que, uma vez formados sujeitos educados esteticamente, eles abstraíam em sua condição histórica e vejam tudo do ponto de vista da arte. A consciência estética é exatamente esse deslocamento de sentido perante a realidade, uma vez que, deslocada a obra de seu mundo, destaca-se dela qualquer característica que não seja da ordem estética.

Constituindo-se um ponto de vista autônomo, semelhante às regras das ciências da natureza, onde predomina a arte começam a imperar leis da beleza que abstraem os limites da realidade. Criam-se também as estéticas normativas que ditam os imperativos e ideais de beleza que devem ser instituídos. Desse modo, na formação dessa consciência observam-se os mesmos elementos que compõem as ciências da natureza, ou seja, elevação a uma universalidade como caso de uma regra, distanciamento da particularidade de rejeição ou aceitação imediata... etc. Em outra passagem, Gadamer nos diz que:

O que chamamos de obra de arte e vivenciamos esteticamente repousa, portanto, sobre um produto da abstração. Na medida em que se abstrai de tudo em que uma obra se enraíza, como seu contexto originário, isto é, de toda função religiosa ou profana em que se encontrava e em que possuía seu significado, então se tornará visível a “pura obra de arte”. Nesse sentido, a abstração da consciência estética produz algo que é, para si mesmo positivo. Permite ver e existir por si mesmo aquilo que é a pura obra de arte. Chamo a esse seu produto de ‘distinção estética’.⁶⁵

Ora, essa distinção, resultado de tal abstração, permite ver o que é a “pura obra de arte” distinguindo o que não é do que é estético. Isso significa que na medida em que ela se

⁶⁴ GADAMER, 2005, p.134.

⁶⁵ Ibid., p.135.

abstrai do seu contexto originário, ou seja, de seu horizonte histórico, procurando tornar visível a pura obra de arte, ela rejeita e seleciona objetivos que vão validar a qualidade estética da obra. A obra de arte, então, dentro desse processo de distinção acaba perdendo seu vínculo com o mundo e se torna integrante da consciência estética. Em outros termos, tanto o artista quanto a obra e também o espectador, perdem o seu “lugar e mundo” no mundo e se tornam integrantes de um ponto de vista de observação. Contudo, diante dessa consciência o que é uma obra de arte? Provocará novamente nosso autor.

Para Gadamer responder essa questão, ele faz primeiramente uma crítica à consciência estética. Ele não quer com isso desmerecer a tradição estética e seu percurso dentro da história. Segundo ele, a distinção estética promove “para si mesma uma existência exterior própria”, produzindo para a vivência estética a “biblioteca universal” no âmbito da literatura; os renomados museus, para as artes plásticas; os teatros permanentes, as salas de concertos, para a música... etc.”⁶⁶

Nosso autor não quer dizer que o ponto de vista da arte não tenha a sua, por assim dizer, validade. A pergunta aqui é: O que é uma experiência da obra de arte ela mesma? O que o comportamento de uma abstração pode dizer sobre uma obra, na medida em que julga de antemão, sobre critérios conceituais, o que é uma obra de arte? Ainda de acordo com Gadamer, surge a partir disso a necessidade de se recolocar a pergunta sobre a verdade da obra de arte, perguntando pelo o que é a sua experiência mesma. Assim ele modula a sua investigação:

[...] Já mostramos que o que levou Kant a referir o juízo estético totalmente ao estado do sujeito foi uma abstração metodológica, tendo por finalidade um trabalho de fundamentação bem determinado e transcendental. Se, em seguida, essa abstração estética veio a ser compreendida a partir da perspectiva de conteúdo, sendo transformada na exigência de se compreender a arte “meramente do ponto de vista estético”, vemos agora que essa exigência de abstração se depara com uma contradição insolúvel frente à verdadeira experiência da arte.⁶⁷

⁶⁶ GADAMER, 2005. Cf. P.137.

⁶⁷ GADAMER, 2005, p.149.

Gadamer, fazendo uma justa referência a Kant, mostra que o propósito deste pensador em sua terceira crítica, ao utilizar o juízo de gosto subjetivo, era fundamentar o juízo de gosto perante o juízo de conhecimento, tendo em vista chegar ao juízo teleológico. Outra coisa é como essa abstração foi interpretada pela tradição posterior. Ora, a questão agora que precisa ser colocada, segundo nosso autor é: O que nos convoca a arte enquanto experiência da verdade?

De acordo com Gadamer, nenhuma verdade que se apóie em generalidades ou regularidades as leis naturais que torne a “singularidade da experiência” explicável em cada caso. Eis a proposta da consciência estética que tem como base o modelo de experiência da ciência moderna. A obra de arte nos convoca. A experiência da arte é um acontecimento que põe em jogo elementos que ultrapassam os limites conceituais. Sua pretensão, no entanto, não pode ser válida meramente do ponto de vista subjetivo e nem ser pensada desde um caráter obrigatório de correção aos conceitos:

A experiência da arte não deve ser falsificada como um fragmento em posse da formação estética, não tendo neutralizada assim sua pretensão própria. Veremos que nisso reside uma consequência hermenêutica de longo alcance, na medida em que todo encontro com a linguagem da arte é um encontro com um acontecimento inacabado, sendo ela mesma uma parte desse acontecimento. É isso o que se deve erigir contra a consciência estética e sua neutralização da questão da verdade.⁶⁸

A experiência da arte não é um fragmento em posse da formação estética pois, o “para que” a arte nos convoca não é de antemão explicável. Até porque, do ponto de vista da hermenêutica, interpretar significa um cultivo desde a experiência mesma, ou seja, não podemos nos apoiar nas distinções estéticas e submeter a obra aos aparatos conceituais. A obra de arte enquanto experiência, como acontecimento inacabado deixa possivelmente algo de sobra, um espaço vazio de configuração, deixa algo a configurar. Assim o seu “uso” não é “real”, mas preenche-se quando “observado demoradamente”⁶⁹. Em linhas demarcatórias muito breves, essa é a posição de Gadamer frente à teoria estética e ao conceito geral de conhecimento.

⁶⁸ GADAMER, 2005, p.151.

⁶⁹ GADAMER, 1985.Cf. P. 25.

1.5 Resgate e apresentação da noção de jogo por Gadamer.

O primeiro passo dado por Gadamer para pensar a experiência da arte não mais como um comportamento de abstração, fazendo frente à tradição estética e suas bases conceituais, é resgatar e repensar a noção de jogo⁷⁰. Esta, segundo nosso autor, foi muito burilada pela tradição estética e filosófica. Todavia qual é o propósito de Gadamer nesse primeiro momento e desde onde ele busca falar dessa noção? Vejamos o seu primeiro argumento:

Quando falamos de jogo no contexto da arte não nos referimos ao comportamento, nem ao estado de ânimo daquele que cria ou daquele que desfruta do jogo e muito menos à liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, **mas ao modo de ser da própria obra de arte**. Na análise da consciência estética vimos que a contraposição entre uma consciência estética e um objeto não corresponde ao estado de coisas. É esse o motivo por que nos é importante o conceito de jogo.⁷¹

Segundo o pensador, seu interesse é libertar o conceito de jogo do significado subjetivo cunhado por Kant e Schiller, “descolando assim esse termo de sua representação subjetiva na qual está fundada toda a nova estética e antropologia”⁷². Ele quer demonstrar que o jogo, ao modo como este foi elaborado pela tradição estética, precisa ser agora repensado. Libertar aqui o termo do significado tradicional, ou seja, o jogo como atividade do sujeito, significa mostrar que não se pode pensar a experiência da arte dentro da estética tendo como fio condutor a consciência estética que através da distinção estética pensa a consciência (do sujeito) como uma coisa diferente da obra (o objeto). E o resgate do conceito jogo servirá de base para repensar o modo de relação que mais bem se aproxima de uma genuína experiência da arte.

Uma primeira caracterização e frente de trabalho é pensar o jogo em sua função mais elementar como algo inerente à cultura humana. Gadamer explora os significados dessa noção. Com isso, ele busca refletir sobre o que significa “um jogo”, de modo a

⁷⁰ A noção de jogo é retomada a partir da reflexão estética na obra **Atualidade do belo**. Nesta obra, Gadamer reflete sobre a noção de jogo associada a noção de símbolo e festa. Nosso foco é repensar a primeira noção (jogo) como conceito chave para indicar a crítica do filósofo a consciência estética não sendo possível aprofundarmos um estudo mais sistematizado sobre as outras noções da “atualização” do belo.

⁷¹ GADAMER, 2005. P.154. (Grifo Nosso).

⁷² GADAMER, 2005. Cf. p. 154.

esclarecer quais os elementos que podem nos orientar a compreender a relação deste junto à arte. Para tanto ele vai mostrar os mais variados exemplos de jogos e apontar, a seu ver, os elementos que eles possuem em comum. No entanto, ao se perguntar pela noção de jogo, ele não está se referindo a uma atividade do sujeito, no qual tem o domínio da situação, como habitualmente pensamos sobre os jogos. Antes o termo jogo precisa ser mostrado em sua característica mais elementar como uma “dinâmica”, um movimento. É o que ele nos diz em uma passagem de sua reflexão sobre estética:

[...] Quando é que se fala em jogo e o que está implícito nisso? Certamente de início o ir e vir de um movimento que se repete constantemente – pense-se em certos ditos como “o jogo de luz” ou “o jogar das ondas”, em que há um constante ir e vir, ou seja, um movimento que não está ligado a uma finalidade última [...].

[..] O jogo aparece então como um auto-mover-se que por seus movimentos não pretendem fins nem objetivos, mas no movimento como movimento, que quer dizer um fenômeno de redundância, de auto representação do estar vivo. Isto é de fato o que vemos na natureza de jogo que podemos observar no mundo animal, especialmente entre os filhotes [...].⁷³

O que é o jogo? Se tentássemos descrever montaríamos várias enciclopédias. Pensemos por exemplo, em jogo de cores, o jogo das ondas, o jogo de luzes, o jogo da sedução, o jogo de tênis, jogo de xadrez, jogos de linguagem, jogos tribais etc. Em todos esses modos, como diz Gadamer, está “implícito o vai e vem de um movimento que não se fixa em nenhum alvo onde termina” e indicando novamente esse fenômeno no mesmo parágrafo ele aduz que “o movimento que é o jogo não possui nenhum alvo em que termine, mas renova-se em constante repetição”.⁷⁴

O jogo, também, aparece como um auto mover-se que por sua própria dinâmica não possui objetivos obrigatórios e nem fins estabelecidos, antes é o movimento como o próprio movimento em sua função auto-representativa, ou seja, é o jogo enquanto tarefa de jogo pelo jogo⁷⁵. Observa-se que no movimento da natureza, segundo Gadamer, existe esse caráter lúdico, onde podemos examinar os componentes do mundo animal, especialmente entre os filhotes: o gato, por exemplo, que brinca, “escolhe o rolo de lã, porque este também joga com ele; e os jogos com bola são imortais por causa da

⁷³ GADAMER, 1985, p. 38.

⁷⁴ GADAMER, 2005. Cf. P.156.

⁷⁵ GADAMER, 1985, Cf. P. 38.

mobilidade total e livre da bola, que também de si mesmas produz surpresas”⁷⁶. Entretanto, o que diferencia então dentro deste arco os jogos animais dos homens?

Segundo nosso autor, o que diferencia o jogo humano é a possibilidade de o homem incluir a razão. Assim ele pode criar objetivos e tentar alcançá-los ou pode simplesmente não impor regras e objetivos antecipadamente. É o que observa Gadamer quando fala do jogo humano infantil:

[...] A criança fica infeliz quando a bola escapole já na décima vez e orgulhosa como um rei quando consegue trinta vezes. Esta racionalidade livre de objetivos no jogo humano indica um traço no fenômeno que nos ajudará em seguida. Demonstra aqui, por exemplo, em especial no fenômeno da repetição como tal, que se quer falar de identidade, de mesmice. O alvo que se atinge aqui é, em verdade, um comportamento sem objetivos, mas este comportamento é o intencionado como tal. É aquele que o jogo quer dizer. Com esforço e ambição e a mais séria entrega, algo é afirmado deste modo [...].⁷⁷

Com isso a estrutura do jogo parece ser redundante, pois não é intencionado um comportamento com fins prescritos, mas joga-se pela própria dinâmica lúdica oferecida pelo jogo. Assim “Os próprios jogos se diferenciam entre si por seu espírito”.⁷⁸ Suas regras e disposições se contornam preenchendo o seu espaço lúdico. Esse espaço é contornado de dentro pelo próprio jogo, e são as regras que determinam aquilo que “vale” dentro do mundo temporário por ele circunscrito.

É desse modo, por exemplo, que as crianças em suas dinâmicas, brincando com a bola ou ainda representando um herói tomam para si o próprio movimento do jogo. Esse espaço é limitado e reservado para tal movimento. Jogo e brincadeira aqui se co-pertencem. Gadamer, quando trata do elemento lúdico do jogo, se apóia num estudo feito pelo pesquisador e historiador Johan Huizinga. Tal pesquisador, segundo Gadamer, traça as bases para se pensar a relação entre: os jogos infantis, os jogos animais e os jogos ditos “cultuais” ou sagrados. Essa relação visa identificar exatamente esse elemento lúdico que está presente em comum nos jogos.

⁷⁶ GADAMER, 2005. Cf. P. 158.

⁷⁷ GADAMER, 1985. Cf. P. 39.

⁷⁸ GADAMER, 2005. Cf. P.160.

Em sua obra **Homo Ludens**, Huizinga mostra-nos que o jogo é um elemento fundamental na formação humana, mas de modo algum é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos, psicológicos ou até mesmos estéticos⁷⁹. Desse modo, o jogo ultrapassa a esfera da vida e fica difícil dizer se o seu fundamento possui algum elemento racional. Além disso, este pensador aduz:

Mesmo em suas formas mais simples, ao nível animal, o jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. Não se explica nada chamando “instinto” ao princípio ativo que constitui a essência do jogo; chamar-lhe de “espírito” ou “vontade” seria dizer demasiado. Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato do jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência.⁸⁰

Huizinga aqui nos mostra que, mesmo as respostas mais bem elaboradas de forma argumentativa ou mesmo técnicas, a seu ver, são soluções parciais do problema e, por isso mesmo, estariam longe de se aproximar de uma verdadeira compreensão do conceito de jogo.

Paralelamente a isso, Gadamer nos mostra que a pergunta pela natureza do jogo não poderá encontrar nenhuma resposta pelo menos ao modo de uma reflexão subjetiva do jogador, pois aquele que joga conhece e pode saber bem o que é o jogo; ele sabe que do que está participando é um jogo, “mas não sabe o que “sabe” nisso”⁸¹. Em outras palavras, ele não detém a completude do que acontece ao representar o jogo pela idéia que ele tenha do que o jogo seja. A totalidade do jogo não pode ser encontrada naquilo que dele um “Eu” pense. Em outros termos, pode existir a consciência do jogador atuando no jogo, mas está fora de suas possibilidades compreender totalmente o porquê e o que está “ali em jogo”. Dito isso, jogo então para Gadamer não será pensado mais em seu sentido habitual e muito menos reflete as intenções dos sujeitos que jogam. Como nos mostra em seu texto:

⁷⁹ HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura**. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971. P.10

⁸⁰ Ibid., p. 3-4.

⁸¹ GADAMER, 2005. Cf. 155.

Assim, nossa pergunta pela natureza do jogo não poderá encontrar nenhuma resposta, se é que a estamos esperando da reflexão subjetiva de quem joga. Em vez disso, perguntamos pelo modo de ser do jogo como tal [...].

[...] O “sujeito” da experiência da arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem a experimenta. É justamente esse o ponto em que o modo de ser do jogo se torna significativo, pois o jogo tem uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam.

[...] o sujeito do jogo não são os jogadores. Ele simplesmente ganha representação dos que jogam o jogo [...].⁸²

Desse modo, para o pensador, no jogo algo se desenrolou enquanto um jogo e, como tal, são suspensas as relações de subjetividade e objetividade. Pois o jogo, ele próprio, é uma “transformação tal que a identidade daquele que joga não continua existindo para ninguém”⁸³. Os jogadores, por assim dizer, não existem, mas apenas o que é jogado por eles. O sujeito da experiência da arte não é mais o detentor das regras, mas é o jogo que contorna tais regras. Essa primeira caracterização confeccionada neste tópico visa apenas demarcar as linhas gerais que contornam os jogos em suas múltiplas facetas. Vejamos então em linhas conclusivas os principais aspectos do jogo acompanhando o argumento de filósofo.

Quando pensamos, por exemplo, em uma arena, um campo de futebol, em uma mesa de jogo, um templo, num palco, a tela, o campo de tênis, um tribunal etc., temos aqui certa limitação de espaço, onde os jogos se contornam de acordo com suas “regras”. É claro que, por exemplo, um jogo de cartas possui uma dinâmica diferente de um palco. Certamente que cada jogo possui o seu espaço e se desenrola de acordo com sua ordenação dentro deste espaço. De acordo com o filósofo, um jogo não precisa necessariamente de um outro jogador que participe dele, mas é preciso que ali “sempre haja um outro elemento” com o qual o jogador jogue e o possibilite “respondendo com um contra lance”.⁸⁴

Os exemplos acima apenas nos servem de ponto de apoio para se pensar que no jogo da arte existe uma espécie de convite. Não se joga sozinho, cada jogo apresenta elementos e motivos para serem trabalhados em seu acontecimento. Gadamer sobre isso nos acena:

⁸²Ibid., p. 155.

⁸³ Ibid. Cf. P. 167.

⁸⁴ Ibid. CF. P. 159.

Posso acrescentar de imediato: tal definição do movimento do jogo significa ao mesmo tempo que o jogar exige sempre aquele que vai jogar junto. Mesmo o espectador que olha, digamos, uma criança que joga para lá e para cá com a bola, não escapa a isso. Quando ele realmente “vai junto” não se trata de outra coisa senão da *participatio*, da participação interior nesse movimento que se repete. Em formas mais complexas do jogo, isso torna-se muitas vezes muito claro: basta alguém observar, na televisão por exemplo, um público num torneio de tênis. É um verdadeiro exercício de pescoço. Ninguém pode deixar de jogar junto. Parece-me, portanto, outro aspecto importante que o jogo seja nesse sentido um fazer comunicativo, que ele desconheça propriamente a distância entre aquele que joga e aquele que se vê colocado frente ao jogo.⁸⁵

Do exemplo do jogo de tênis, empregado pelo filósofo, recolhemos essa idéia de participação. Neste participar, é desconhecida a distância; o limite entre o vai e vem da bola de tênis e os espectadores. A platéia não é mais um mero corpo observador que vê o que passa diante de si, mas antes é alguém que é integrante do jogo, é parte dele. Outro aspecto importante do conceito de jogo é a idéia de risco. Para Gadamer, a primazia do jogo frente aos jogadores que participam acaba sendo experimentada de uma forma muito especial por eles. Quem joga, joga com possibilidades e planos. Dessa forma, o jogo possui uma liberdade, mas esta liberdade não está livre de riscos. “O próprio jogo é um risco para o jogador”.⁸⁶

Dentro dessa perspectiva o jogo se torna sério onde se pode jogar com possibilidades sérias. Destarte, o atrativo do jogo está em quanto efetivamente nos engajamos, em quanto nos dispomos a correr os riscos. Literalmente falando, enquanto em jogo “nos jogamos”. Sobre isso Gadamer nos diz:

O atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador. Mesmo quando se trata de jogos em que se procura realizar tarefas que alguém impõe a si mesmo, o atrativo do jogo é o risco de saber se “vai”, se “conseguirá” e se “voltará a conseguir”. Quem tenta dessa maneira é, na verdade, o tentado. Justamente essas experiências em que há apenas um único jogador demonstram que o verdadeiro sujeito do jogo não é o jogador, mas o próprio jogo. É o jogo que mantém o jogador a caminho, que o enreda no jogo e o mantém nele.⁸⁷

⁸⁵ GADAMER, 1985, pp. 39-40.

⁸⁶ GADAMER, 2005, p. 159.

⁸⁷ GADAMER, 2005, p. 160.

Nesse trecho, Gadamer mostra-nos que não existe um ponto fixo no jogo enquanto um lugar onde podemos nos assegurar, segundo o nosso entendimento e manipulação. Mesmo em jogos onde as regras se contornem verdadeiramente, não existe “aí” uma fixação das regras e a partir delas o assenhoreamento do jogo por parte de quem joga. Seja qual for o jogo, ele precisa ser revisitado e o fato de se ter feito uma experiência não garante que irá fazê-la novamente. Somente na experiência com o próprio jogo é que possibilidades serão novamente apresentadas. É esse passo fundamental que levaremos para pensar a experiência da obra de arte. O jogo da arte é esse movimento provocador de risco e de entrega. Um movimento sobre o não conhecido e o que ainda não foi visto. Ou que pode ser visto novamente, mas sobre isso falaremos posteriormente. O que precisa ficar claro aqui é a tentativa gadameriana de mostrar outro modo, outras vias de acesso para pensar a experiência da arte não mais no âmbito da abstração estética. Na perspectiva gadameriana, existem outros elementos, além das faculdades, atuando em jogo quando se trata da experiência pensada dentro das ciências do espírito, especialmente, a experiência da arte. Esses elementos serão melhores explicitados no próximo capítulo.

2. A IMPORTÂNCIA DO CÍRCULO HERMENÊUTICO NA COMPREENSÃO DOS TEXTOS E O SEU PARALELISMO COM OBRA DE ARTE.

2.1. Breve introdução à hermenêutica filosófica de Gadamer.

A partir da reflexão que Gadamer faz do “círculo da compreensão”, apoiado em Heidegger, nosso objetivo neste capítulo é mostrar porque nosso autor considera a compreensão de textos no modo de “círculos concêntricos” como o mais adequado para o “sucesso” da tarefa da hermenêutica.

Aqui está a espinha dorsal de nossa pesquisa e o principal eixo conceitual exposto por Gadamer para demonstrar o caminho de sua hermenêutica filosófica. Nossa intenção, então, é mostrar **um** elemento do percurso do filósofo em sua crítica à consciência estética. Por isso iremos discutir a relação intérprete – texto, ampliando o debate sobre a experiência artística associada à experiência hermenêutica dos textos.

Essa introdução visa colocar os principais pontos de investigações de Gadamer a partir da sua reflexão sobre a compreensão do texto, tendo em vista aclarar o significado de “interpretação” presente na tradição filosófica. Nesse sentido, visa apontar a hermenêutica de Gadamer em um quadro geral de inquietações que motivaram primordialmente o nosso autor.

O que significa compreender um texto? Eis a pergunta guia de nosso percurso neste capítulo. A hermenêutica é conhecida “popularmente” como a arte da interpretação. A sua história percorre um longo percurso que se ramificou na interpretação dos textos bíblicos, jurídicos e filosóficos. Isso pode ser verificado amplamente por textos de vários autores. Como não poderia deixar de ser, também em Gadamer⁸⁸. Em sua obra **Verdade e Método I**, quando discute a questão da “aplicação”, nosso autor aduz que na velha tradição da hermenêutica, “esquecida completamente na autoconsciência da

⁸⁸ A história da Hermenêutica é ampla e o seu desdobramento é o resultado de um abnegado esforço reflexivo de juristas, teólogos e filólogos apontados na história da filosofia. Nomes como Schleiermacher, Dilthey, Droysen, Heidegger, Ricouer, Gadamer e muitos outros estão nesse arcabouço teórico da tradição hermenêutica.

história da teoria pós-romântica, tal divisão ocupava um lugar sistemático”⁸⁹. No mesmo parágrafo, ele diz que a hermenêutica se dividia em três seguimentos:

O problema hermenêutico se dividia como segue: distingue-se uma *subtilitas intelligendi*, compreensão, de uma *subtilitas explicandi*, a interpretação, e durante o pietismo se acrescentou como terceiro componente, a *subtilitas aplicandi*, a aplicação (por exemplo, em J.J. Rambach). Esses três momentos devem perfazer o modo de realização da compreensão.⁹⁰

Os problemas da interpretação, ou hermenêuticos, se desdobraram nas ciências teológicas e jurídicas em seus princípios e posteriormente ganharam impulso nas ciências históricas. Neste sentido, estava em relevância compreender de modo eficiente e aplicado os textos que precisavam de uma exegese objetiva.

Gadamer localiza, então, o cerne do problema da interpretação, uma vez que analisa a relação entre a “compreensão”, a “interpretação” e a “aplicação”. Seu objetivo é mostrar que ambos os modos de investigação estão inclusos no momento do “acontecer” hermenêutico. Segundo nosso autor, “(...) na compreensão, sempre ocorre algo como uma aplicação do texto a ser compreendido à situação atual do intérprete”⁹¹. Destarte, o texto sempre precisa ser compreendido de um modo novo e diferente. Não que seja esse processo uma obrigatoriedade imperativa no texto, porém cada nova situação possibilita um novo interpretar. Por isso, Gadamer não só considera a “compreensão” e a “interpretação” mas também a “aplicação” como um processo unitário. Todavia o que Gadamer está chamando de “aplicação”? Seria uma teoria metodológica de adequação dos textos a regras?

Gadamer nos explica o sentido desse “aplicar” utilizando como bases as hermenêuticas teológicas e jurídicas:

Tanto para a hermenêutica jurídica quanto para a teológica, é constitutiva a tensão que existe entre o texto proposto – da lei ou do anúncio - e o sentido que alcança sua aplicação ao instante concreto da interpretação, no juízo ou na

⁸⁹ GADAMER, 2005, p. 406.

⁹⁰ GADAMER, 2005, p. 406.

⁹¹ Ibid., pp. 406-407.

pregação. Uma lei não quer ser entendida historicamente. A interpretação deve concretizá-la em sua validade jurídica. Da mesma forma, o texto de uma mensagem religiosa não quer ser compreendido como mero documento histórico, mas deve ser compreendido de forma a poder exercer seu efeito redentor. Em ambos os casos, isso implica que, se quisermos compreender adequadamente o texto – lei ou mensagem de salvação –, isto é, compreendê-lo de acordo com as pretensões que o mesmo apresenta, devemos compreendê-lo a cada instante, ou seja, compreendê-lo em cada situação concreta de uma maneira nova e distinta. Aqui, compreender é sempre um aplicar.⁹²

Para Gadamer, as interpretações dos textos, sejam eles jurídicos, teológicos ou filológicos, fazem parte de um acontecimento histórico. A hermenêutica é um processo de interpretação que tem como premissa: estar dentro de um “acontecer” na e da tradição. Isso quer dizer, de início, que a compreensão ou interpretação que “acontece” nas “ciências do espírito”, é essencialmente histórica, ou seja, nelas, a compreensão de um texto pode ser atingida em cada caso de um modo novo e diferente.

Aqui está em jogo não um determinismo histórico, apenas a indicação de que as compreensões dos textos jurídicos, teológicos ou filológicos são exemplos dessa necessidade de pensar o momento da aplicação como parte integrante da hermenêutica em sua situação concreta, ou seja, em seu acontecer histórico. Por isso, o texto jurídico não quer ser compreendido historicamente. Obviamente que, de posse de argumentos históricos, a aplicação da lei jurídica poderá ser mais correta, porém o que está em jogo é a sua validade jurídica e sua severa aplicação a cada caso. Do mesmo modo, o texto teológico pode se valer de informações históricas até para se parecer embasado, porém o que está em questão é o “efeito redentor”, ou seja, fortalecer a fé (intérprete e leigos) através de sua mensagem de salvação.

Assim, “aplicar” segundo Gadamer não é propriamente um método; é antes um momento integrante do processo hermenêutico junto à compreensão e à interpretação. O termo aplicação costuma ter, para nós, um caráter utilitário. Em alguns manuais técnicos, por exemplo, ele é usado amplamente para identificar os modos de manuseios ou usos de um produto. Em significados populares, aplicação é caso de adequação; adaptação; tornar-se mais eficaz mediante situações; ser aplicado mediante casos. Pelo viés da hermenêutica, no entanto, Gadamer nos dirá que tanto a “compreensão”, como

⁹² GADAMER, 2005, p. 408.

a “interpretação” e a “aplicação” precisam ser compreendidas “menos como um método sobre o qual se dispõe do que como uma aptidão que requer uma particular finura de espírito”.⁹³

Ora, mesmo na interpretação dos textos, mais que o rigor exegético de um método interpretativo, existe a possibilidade de uma experiência de sentido que extrapola o método. Para Gadamer, isso não significa uma adequação segundo regras ou que o texto está determinado por uma situação histórica particular. Representa antes que um texto, seja ele bíblico, jurídico, artístico, poético, literário ou filosófico, coloca uma tarefa ao intérprete. A tese de Gadamer é que “[...] nós somos capazes de nos abrir à pretensão excelsa de um texto e corresponder compreensivamente ao significado com o qual nos fala”⁹⁴. E por essa razão, a hermenêutica jurídica e a teológica fornecem o “verdadeiro” modelo para se pensar a relação intérprete e texto. Esse corresponder interpretativo significa que todo texto precisa ser compreendido em cada situação dada, levando-se em conta o chão histórico desde o qual o intérprete está ancorado. Obviamente o texto também foi feito num determinado chão histórico e esse acaba sendo confrontado com o chão do intérprete. Veremos isso mais a frente.

Segundo o pesquisador Custódio Luís S. de Almeida, o conceito de “aplicação” fica bem explicitado quando Gadamer recorre à ética aristotélica para mostrar a diferença “entre *phronesis* e *episteme*, isto é, entre saber moral e teórico”⁹⁵, em seu livro **Hermenêutica e dialética**. Sobre isso vejamos:

A aplicação é uma exigência hermenêutica que provoca o movimento contínuo no círculo da compreensão. A interpretação de um texto, de uma mensagem ou de uma obra de arte do passado não se dá simplesmente com a aplicação metódicas de técnicas, pois não se trata de um invólucro que guarda sentido que pode ser simplesmente reproduzido, mas trata-se de algo que se abre a mim como indeterminação e que precisa da aplicação a uma situação concreta para ser determinada.⁹⁶

⁹³ Ibid., p. 406.

⁹⁴ Ibid., p. 411.

⁹⁵ ALMEIDA, Custódio Luis Silva de. **Hermenêutica e dialética: Dos Estudos platônicos ao encontro com Hegel**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. P. 279. É importante relatar que Aristóteles ao diferenciar *episteme* e *phronesis*, tem em vista a **experiência**. Assim, segundo Custódio, na *Ética a Nicômaco*, o saber da *phronesis*, não é um saber puro e objetivo, como a matemática. Mas é um saber que exige do que se sabe no enfrentamento das situações concretas e práticas, pois são elas que nos afetam imediatamente.

⁹⁶ Ibid., pp. 278-279.

A recuperação desse conceito por Gadamer tem como objetivo, por um lado, mostrar que a compreensão se projeta desde uma historicidade. A tradição então, não pode ser ignorada. Sendo assim, não se compreende a partir de uma “tabula rasa”. A interpretação é um modo de compreensão e se funda em uma tradição. E o compreender, segundo Gadamer, sempre é histórico. O texto, de acordo com Custódio, se abre a nós de forma indeterminada e nós, a partir de nossos pré-juízos, nesse constante “compreender”, instauramos uma nova e “adequada” interpretação textual.

Por outro lado, outro objetivo de Gadamer é mostrar que o homem (sujeito) não é senhor e não dispõe de si mesmo. Antes, ele é um ser inacabado, em constante fase de construção. Tanto o “compreender”, “interpretar” e o “aplicar” pertencem a esse construir. Eis a tarefa constante e permanente, e a atividade hermenêutica auxilia nesse processo de auto-compreensão. Por esse motivo recorreremos a um breve estudo do termo “aplicação”, uma vez que ele provoca, segundo Custódio, o movimento contínuo da tarefa compreensiva. Entretanto, está em questão aqui entender a relação de um modo de compreensão que melhor expressa a experiência de compreensão de uma obra de arte. Por isso, voltemos a nossa pergunta guia: O que significa compreender um texto? Quais são os elementos mínimos que podem ser conhecidos e reconhecidos para o sucesso da empreitada hermenêutica?

2.2. O círculo da compreensão.

O objetivo é mostrar porque nosso autor considera a compreensão de textos no modo de “círculos concêntricos” como o mais adequado para o “sucesso” da tarefa da hermenêutica. Para tal empreitada precisaremos diferenciar “círculo vicioso” de “círculo virtuoso”, e apontar o que caracteriza a noção de “horizonte do autor” e “horizonte do texto” e sua relação com os preconceitos (pré-compreensões).

Em linhas gerais, a tradição hermenêutica de textos trabalha a questão da “compreensão”, a partir de seu vigor exegético e a autoridade de seus intérpretes. Gadamer, com o devido reconhecimento dessa tradição, investiga o que acontece além de todo “compreender” e “interpretar”. Essa é a base de seu projeto, isto é, compreender a hermenêutica perguntando pelo seu próprio chão, pelo seu modo de acontecimento. Por isso, a investigação sobre o círculo da compreensão.

Na segunda parte de **Verdade e Método I**, especificamente no tópico 2.1.1 intitulado: “O círculo hermenêutico e o problema dos preconceitos”, Gadamer dialoga com Heidegger a partir da descoberta deste sobre a noção “da estrutura prévia da compreensão”. Seu intento é fundamentar seu estudo sobre o círculo hermenêutico e, junto a isto, repensar o seu próprio projeto hermenêutico. Em princípio, a nosso ver, o círculo hermenêutico se assemelha a uma metáfora que ilustra a tarefa interpretativa. Porque a noção de círculo aplicado à compreensão de textos? O que é um círculo? Tentemos aclarar essa idéia.

A representatividade do círculo, em termos gerais, está ligada a algo que gira em torno de si mesmo. Por vezes, até redundante e repetitiva. Algumas vezes, ouvimos as pessoas comentarem que: “fulano de tal, não desenvolve o assunto, não se sabe de onde ele vem e nem para onde vai, está andando em círculo”. O termo círculo compreende um universo de significados. Contudo, o importante aqui é reter a dinâmica do que representa essa palavra. Algo circular compreende fazer círculo próximo; estar em volta; rodear; mover-se ao redor, circularmente, tornando ao ponto de partida. Alguns jogos remetem a uma ordem cíclica, sendo assim, “jogar” é sempre voltar a um ponto inicial. Doravante, a tarefa deste trabalho é exatamente apontar para a relação do “círculo da compreensão” com a noção do jogo desenvolvida por Gadamer.

Apertemos o passo: Por que “círculo da compreensão”? O que está em jogo quando nos referimos a compreensão de textos aliado a noção de círculo? Para uma clara compreensão desse problema e com o intuito de vislumbrar uma resposta, vejamos o que diz Gadamer, no tópico chamado “Preliminares de Verdade e Método II”, ao comentar o estudo de Heidegger:

Heidegger empreendeu uma descrição fenomenológica plenamente correta ao revelar a estrutura prévia da compreensão na presumida “leitura” daquilo “que está ali”. Ele também deu exemplo de que dali surge uma tarefa. [...] Na analítica de Heidegger, portanto, o círculo hermenêutico ganha uma significação totalmente nova. A estrutura circular da compreensão manteve-se, na teoria que nos procedeu, sempre nos quadros de uma relação formal entre o individual e o todo ou de seu reflexo subjetivo: a antecipação divinatória do todo e sua explicitação conseqüente no caso singular. Segundo esta teoria, portanto, o movimento circular oscilava no texto e acabava suspenso com sua completa compreensão [...].⁹⁷

Heidegger, em sua obra **Ser e Tempo tomo I**, faz uma reflexão acerca da interpretação, segundo Gadamer, com a finalidade ontológica de desenvolver a “estrutura prévia da compreensão”⁹⁸. Nos meandros do “§ 32” de **Ser e Tempo I**, Heidegger tematiza o círculo da compreensão⁹⁹. Ali, o filósofo discute o tema da “circunvisão”, ou seja, o lugar desde onde o mundo já compreendido se interpreta. O “círculo” da compreensão pertence a essa estrutura de sentido. É na “circunvisão” onde estão fincadas as raízes do movimento compreensivo. A referida obra citada acima tem um propósito bem maior do que a nossa discussão, entretanto, interessa-nos apenas acompanhar o raciocínio de Gadamer que se apropria dessa discussão para alinhar o seu projeto filosófico. Pois bem, vejamos.

Gadamer nos diz que “a teoria hermenêutica do século XIX falava de estrutura circular da compreensão, mas sempre inserida na moldura de uma relação formal [...]”¹⁰⁰, tal relação entre leitor e texto, entre individual e o todo, seria apenas um meio para uma “completa compreensão” do texto, ou seja, segundo essa teoria poderia até existir um

⁹⁷ GADAMER, Hans Georg, **Verdade e Método II**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, pp. 76-77.

⁹⁸ GADAMER, 2005. Cf. P. 354.

⁹⁹ HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tomo I. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1998. Cf. pp. 204-205.

¹⁰⁰ GADAMER, 2005, p. 388.

movimento circular que oscilaria entre os textos, mas quando a compreensão se “realizasse”, tal movimento seria suspenso.

Essa teoria, segundo Gadamer, teve seu apogeu na hermenêutica de Schleiermacher, pois segundo este autor, na compreensão de um texto, o intérprete (com seu reflexo subjetivo) se lança, se transporta inteiramente para o horizonte subjetivo do autor e resolve, a partir disso, tudo o que é desconhecido e estranho ao texto em questão. Por isso essa atitude é chamada por Gadamer de “antecipação divinatória”, pois, uma vez resolvido o que é estranho e desconhecido no texto, a interpretação alcançaria a pura e definitiva compreensão.

Gadamer procura repensar a função da metáfora do círculo da compreensão de um modo mais ampliado. Para nosso autor, existem mais coisas “em jogo” do que um simples confronto de subjetividades e sua definitiva compreensão de sentido do todo textual. Para nosso autor, o círculo não é um momento adicionado à compreensão:

Mas, ao contrário, a descrição heideggeriana desse círculo mostra que a compreensão do texto se encontra constantemente determinada pelo movimento de concepção prévia da pré-compreensão. Quando se realiza a compreensão, o círculo do todo e das partes não se dissolve; alcança ao contrário sua realização mais autêntica.¹⁰¹

De acordo com essa perspectiva, o círculo da compreensão não é apenas uma etapa de uma “adequada” compreensão de um texto. O “círculo hermenêutico” é o próprio modo de ser da compreensão. Sua realização mais autêntica se encontra “exatamente” nesse desdobramento circular da tarefa compreensiva. Isso se deve primeiramente ao fato de que o texto não é algo que tenha em si uma verdade fixa de sentido. Por outro lado, o círculo não é de natureza formal (fixa), nem um círculo metodológico. Ele apenas indica um modo estrutural da compreensão. Conseqüentemente, ele não é nem subjetivo e nem objetivo, ele apenas acena para um “jogo” inerente ao próprio compreender, onde se dá o intercâmbio entre o movimento da tradição (onde está inserido o texto) e o movimento do intérprete. Essa indicação de Gadamer nos será útil mais a frente, quando discutirmos a experiência da obra de arte em seus modos textuais e plásticos.

¹⁰¹ GADAMER, 2005, p. 388.

Por enquanto, alinhavemos melhor aqui o sentido de concepção prévia da pré-compreensão. Para Gadamer, essa noção tem a ver com a concepção de mundo. O lugar de onde falamos é o mundo, onde desde sempre já nos encontramos. Antes de qualquer especulação geográfica ou antropológica, mundo, para esse contexto, é a totalidade do horizonte de sentido previamente projetada. Tal conceito está associado ao conceito de horizonte. Horizonte, para Gadamer, é o “âmbito de visão que abarca e encerra tudo o que pode ser visto a partir de um determinado ponto”¹⁰². Mundo então é o horizonte desde onde nos percebemos temporal e espacialmente. Nele está a totalidade de nossas experiências e aprendizados que nos formam. E nele também está o horizonte de possibilidades que nos propicia ampliar nossos horizontes para novas aberturas de sentido¹⁰³.

Para Gadamer, é desde esse horizonte prévio que o intérprete se dirige ao texto e procura compreendê-lo em sua possibilidade interpretativa, porém qual é a relação entre “concepção prévia” da compreensão e a “estrutura circular” da mesma? Aqui se apresenta outro problema de relevância para este trabalho. Vamos ver o que diz Heidegger, citado por Gadamer, sobre o círculo da compreensão:

[...] Embora possa ser tolerado, o círculo não deve ser degradado a círculo vicioso. Ele esconde uma possibilidade positiva do conhecimento mais originário, que, evidentemente, só será compreendida de modo adequado quando ficar claro que a tarefa primordial, constante e definitiva da interpretação continua sendo não permitir que a posição prévia, a visão prévia e a concepção prévia (*Vorhabe, Vorsicht, Vorbegriff*) lhe sejam impostas por intuições ou noções populares. Sua tarefa é, antes, assegurar o tema científico, elaborando esses conceitos a partir da coisa, ela mesma.¹⁰⁴

Se a “estrutura circular” da compreensão é pensada pela tradição como um modo aplicativo, Heidegger, por sua vez, entende esta como a forma da realização da própria interpretação compreensiva. Ora, sua intenção é mostrar que na idéia do círculo está

¹⁰² GADAMER, 2005, p. 399.

¹⁰³ Gadamer acompanha Heidegger em sua reflexão sobre a compreensão. Ao que nos parece, existe uma estrita relação entre compreensão e mundo. Porque vejamos: Nós compreendemos “mundo” desde um horizonte. Compreender algo é compreender desde um mundo. Não podemos nos pensar desligados do mundo e de suas influências sobre nosso modo de ser e de viver, uma vez que desconsiderar o mundo seria desconsiderar a nós mesmos. O desdobramento da noção de mundo aqui não pode ser alongada devido à brevidade de nosso projeto. Sobre isso conferir o texto intitulado “A linguagem como experiência de mundo”. GADAMER. 2005, p. 566.

¹⁰⁴ Ibid., p. 355.

implícita uma forma de conhecimento mais originário. Isso quer dizer que, uma vez tomado como tarefa compreender um texto, o intérprete precisa entender que “interpretá-lo” é mais que uma simples constatação de dados ou adequação de nossas idéias. E que o texto não se esgota “nessa” ou “naquela” exegese bem exercitada. Precisa-se assegurar o “tema elaborando esses conceitos”, e então ele diz, “a partir da coisa mesma”. A “coisa mesma”, aqui, precisa ser entendida **não** como uma condição de adivinhação. O que é chamado de coisa mesma é o tema em discussão, o assunto, a obra, é o “sobre o que nós estamos falando”. Por isso, então, que Heidegger vai mostrar que essa é a “tarefa primordial, constante e definitiva” da compreensão. Nela reside um modo de compreensão mais originário. Esse modo de compreensão não está pronto, nem na mente do intérprete nem escondido no texto, como se o texto fosse um oráculo. Ora, segundo Gadamer, é preciso manter os olhos para as coisas mesmas, até “superar completamente, se possível, as errâncias que atingem o processo do intérprete, a partir de sua própria posição”¹⁰⁵.

Aqui se encontra o fio condutor para se pensar a diferença que, em termos práticos, é muito sutil entre círculo vicioso e círculo virtuoso. Como perceber essa diferença?

De modo resumido podemos dizer que: O “círculo vicioso” se mostra na medida em que se deixa guiar pelas noções, posições e visões prévias e por conceitos ingênuos ou “chutes” como nos diria o próprio Heidegger¹⁰⁶. Assim já confirma de antemão coisas que o texto de imediato já aponta. E num certo sentido só confirma aquilo que o intérprete já sabe ou deduz.

Por outro lado, o “círculo virtuoso”, presente na estrutura da compreensão é um verdadeiro desafio para aquele que busca um conhecimento mais originário. Não se trata aqui de uma conquista heróica ou exegese mística. Trata-se antes de superar as dificuldades interpretativas através de um elaborado esforço de manter-se atento aos desvios das pistas que o texto vai dando para nós. O texto dá sinais e nos dá pistas de como pode ser lido. O texto também possui um “projeto”, um horizonte que abarca sentido. Isso é muito importante para uma adequada compreensão, porém o que é aqui um “projeto”? Como o leitor desdobra esse “projeto”? Sobre isso, Gadamer diz:

¹⁰⁵ GADAMER, 2007, p. 75.

¹⁰⁶ HEIDEGGER, 1988, p. 210.

Quem quiser compreender um texto, realiza sempre um projetar. Tão logo apareça um sentido no texto, o intérprete prelineia um sentido do todo. Naturalmente que o sentido somente se manifesta porque quem lê o texto lê a partir de determinadas expectativas e na perspectiva de um sentido determinado. A compreensão do que está posto no texto consiste precisamente na elaboração do projeto prévio, que, obviamente, tem que ir sendo constantemente revisado com base no que se dá conforme se avança na penetração do sentido.¹⁰⁷

Esse constante “projetar” é o que compõe a tarefa da hermenêutica. Por projeto devemos compreender as expectativas com as quais nos dirigimos ao texto. É uma antecipação de sentido que fazemos sobre o texto. Segundo Gadamer, quem “busca compreender está exposto a erros de opiniões prévias que não se confirmam nas próprias coisas”¹⁰⁸. Qual é então a proposta do projetar?

É antecipar um sentido prévio ao texto e em seguida, através do confronto de projetos rivais (do leitor e do texto), elaborar, a partir desse confronto, uma unidade de sentido. Mas isso não é assim tão simples. Não se trata de um processo de objetividade, uma vez que elaborar um “projeto” é sempre tentar elaborá-lo através de sua constante “confirmação” no texto.

O texto tem algo a dizer. O que caracteriza esse constante “re-projetar” é que a interpretação começa com projetos prévios, porém, uma vez que esses projetos não se confirmam nas “coisas mesmas”, o intérprete é obrigado a revisar seu projeto. Projetos esses que tentarão se adequar à unidade de sentido perseguida. Esse **constante revisar** é o que caracteriza o círculo da interpretação. Segundo Heidegger, o projetar da compreensão possui a possibilidade própria de se elaborar em formas: “[...] Chamamos de “interpretação” essa elaboração. Interpretar não é tomar conhecimento de que se compreendeu, mas elaborar as possibilidades projetadas na compreensão”¹⁰⁹. E como esse “revisar” se configura?

Gadamer nos sinaliza que “[...] é só a experiência do choque que um texto nos causa – seja porque ele não faz nenhum sentido, seja porque seu sentido não concorda com

¹⁰⁷ GADAMER, 2005, p. 356.

¹⁰⁸ Ibid., p. 356.

¹⁰⁹ HEIDEGGER, 1998, p. 204.

nossas expectativas.[...]”¹¹⁰. Ora, acima dizíamos que o texto não possui uma verdade em si. Por outro lado, o leitor não irá decifrá-lo e apreendê-lo definitivamente através de um método. Somente a experiência do estranhamento (choque) frente ao dito (escrito) é que promove o constante revisar.

Gadamer busca entender bem essa costura teórica. Primeiramente precisa-se reconhecer a questão de “como escapar ao circuito fechado das próprias opiniões prévias”¹¹¹. Como escapar a isso? Como livrar um texto dos mal-entendidos oriundos de nossas opiniões prévias? Segundo nosso autor, de modo algum podemos pressupor de antemão que o que é dito pelo texto se encaixe perfeitamente nas opiniões e expectativas do intérprete. Ele faz uma comparação com outras formas de diálogo:

[...] O que me é dito por alguém, numa conversa, numa carta, num livro ou outro modo, encontra-se por princípio sob a pressuposição de que o que é exposto é sua opinião e não a minha, da qual eu devo tomar conhecimento sem precisar partilhá-la. Todavia essa pressuposição não representa uma condição que facilite a compreensão; antes, representa uma nova dificuldade, na medida em que as opiniões prévias que determinam minha compreensão podem continuar completamente despercebidas.¹¹²

Quando estamos lendo um texto, segundo Gadamer, devemos ter em mente que o texto tem algo a dizer. Ele possui um assunto o qual o intérprete não possui um domínio ou opinião formada sobre tal. Comparativamente, quando dialogamos com alguém ou lemos uma carta estamos diante de modos de diálogos que nos soam estranhos e por vezes nos soam sem nenhuma familiaridade. O que Gadamer quer mostrar com esse exemplo? Que quando ouvimos alguém ou mesmo empreendemos uma leitura, não é exigido de nós que esqueçamos todas as nossas opiniões prévias, mas antes que, nos conscientizemos da necessidade da abertura para a opinião do “outro”. Em nosso caso aqui, o texto.

Segundo Gadamer isso quer dizer que: “[...] essa abertura implica sempre colocar a opinião do outro em alguma relação com o conjunto das opiniões próprias, ou que a gente se ponha em certa relação com elas”.¹¹³

¹¹⁰ GADAMER, 2005, p. 357.

¹¹¹ GADAMER, 2005. Cf. 357.

¹¹² Ibid., p. 357.

¹¹³ Ibid., p. 358.

Desse modo, assegurar o tema a partir das “coisas mesmas” nada mais é do que dar-se conta de nossos pressupostos com a intenção de que o texto se mostre em sua alteridade, uma vez que o “assunto do texto” não é o resultado nem da síntese do sujeito (leitor) sobre o objeto (texto) e nem vice-versa. Trata-se, de acordo com Gadamer, antes de ouvir o texto em sua alteridade e ao mesmo tempo afastar tudo que possa impedir de compreendê-lo desde a coisa, o assunto em questão.

Em suma, nosso esforço tem se concentrado neste capítulo em mostrar a reflexão do filósofo sobre a experiência com textos. Arriscaremos dizer que o que é chamado, por Gadamer e Heidegger, de “estrutura circular” nada mais é que o movimento que o leitor e a obra textual, de modo concêntrico, precisam fazer para o sucesso de um “adequado” compreender. Obviamente, esse movimento não está dado de antemão. Não existem garantias de que, na leitura de um texto, conseguiremos identificar todos os nossos preconceitos (opiniões prévias) e de que, a partir de então, a pura “verdade” sobre o texto será estabelecida. Em nenhum momento, Gadamer está dizendo isso, ao que nos parece.

Antes, o que caracteriza esse exercício é o redobrado e atento esforço para perceber em que medida o texto tem algo a dizer e em que nos esforçamos, não para confirmar nossos preconceitos, mas para deixar o texto falar em nós. Assim, “o círculo da compreensão” se assemelha a um “jogo”. O “jogo” da compreensão. Destarte, o leitor se lança ao texto e nesse confronto algo do texto retorna ao leitor já de forma modificada, nas palavras do próprio Gadamer: “mediatizado”¹¹⁴. Também assim, nesse confronto, algumas opiniões que se mostram equivocadas são eliminadas e outras são fortalecidas de acordo com a trilha, ou o “dizer”, que o texto propõe. Por essa forma, dentro desse jogo compreensivo, o leitor retorna ao texto e, daí, com as opiniões revisitadas, estabelece novos confrontos na medida em que o texto apresenta novas dificuldades (choques). Esse jogo e o constante esforço são componentes do acontecimento do “círculo hermenêutico”.

¹¹⁴ GADAMER, 2007. Cf. P. 79. Segundo Gadamer, mediação é o próprio movimento do compreender, agora já transformado pela expectativa confrontada com a opinião do texto. Ele utiliza os termos “familiaridade” e “estranheza” para caracterizar esse “Entre” mediatizado, no qual somos obrigados a revisar nosso projeto prévio. Nesse “Entre” situa-se o indômito movimento da hermenêutica.

2.3. O texto e sua infinita condição interpretativa.

Investigaremos nesse tópico o que caracteriza a experiência hermenêutica articulada a sua “condição interpretativa”. A “experiência hermenêutica”, dir-nos-ia Gadamer, não implica um desejo de saber tudo, antes a partir de uma abertura a novas experiências encontrar a sua própria realização, não no conhecimento definitivo, mas nessa infinita possibilidade da “experiência” que é encorajada pela própria “experiência”.

A compreensão de um texto também não implica o mero reconhecimento daquilo que está diante de nós, textualmente, mas indica os “limites” de nossa consciência, entre aspas: porque abertos às negociações pleiteadas no “jogo” promove mudanças de perspectivas. Acrescentemos a isso uma passagem de Gadamer, onde ele diz que: “O texto é algo mais que o título de um campo de objetos da investigação literária. A interpretação é muito mais que a técnica de exposição científica dos textos”¹¹⁵. Essa citação está em um texto importante chamado “Texto e Interpretação”, de 1984, que se encontra em **Verdade e Método II** e é onde Gadamer melhor reflete sobre a interpretação textual, tendo em vista sanar dúvidas a respeito do “círculo da compreensão” dentro da tradição hermenêutica. No mesmo, ele diz que “Dilthey, seguindo a Schleiermacher, introduziu a expressão ‘círculo hermenêutico’ em contraste com o ideal de raciocínio lógico”¹¹⁶. Desse modo, o círculo aparece na tradição da hermenêutica não como um “defeito de procedimento” frente ao conhecimento linear e progressivo da ciência, pois o compreender não se esgota na demonstração científica de um acontecimento. O uso daquela expressão indica apenas a descrição adequada da estrutura do compreender. Eis o que Gadamer aduz:

[...] a expressão “círculo hermenêutico” sugere na realidade a estrutura do ser-no-mundo, quer dizer, a superação da divisão entre sujeito e objeto na analítica transcendental da presença levada a cabo por Heidegger. Quem sabe usar uma ferramenta não a converte em objeto, mas trabalha com ela.[...]¹¹⁷

A cunhagem da expressão “círculo” apenas indica que além do conhecimento linear da ciência, existem outros modos de conhecimentos que extrapolam a lógica da

¹¹⁵ GADAMER, 2007, p. 389.

¹¹⁶ GADAMER, 2007, p. 382.

¹¹⁷ GADAMER, 2007, p. 382.

demonstração. Trata-se, portanto, de um modo de compreender que busca repensar a dicotomia sujeito-objeto, apontando não mais para um conhecimento apropriativo, segundo as categorias do sujeito; antes para um modo de conhecimento que aposta na constante relação das categorias (entre sujeito e objeto), mas que, diferente de construir um saber pronto e acabado, faz do próprio inacabamento da experiência possibilidades infinitas de sentido.

Essa é a idéia de Gadamer ao usar a interpretação do texto como modelo para refletir sobre a hermenêutica. Por isso que “quem usa uma ferramenta” não a transforma em objeto de manipulação e definição, mas trabalha, questiona, joga, compreende junto com ela. O texto, então, é mais que o título de um determinado ramo de saber da literatura porque com ele está resguardada uma possibilidade de conhecimento muito mais ampliada. Nele, o assunto que pode ser “desenvolvido” não está pronto de antemão nem na cabeça do intérprete e nem nas linhas gerais do texto. Interpretar, portanto, mais que uma técnica, é fazer aparecer a partir da experiência textual uma nova luz sobre o texto. Este que ilumina não só o que ele já diz, mas vai além, apontando para o que ele não diz em tudo que diz. Por isso, Gadamer diz que o intento da hermenêutica é ver o “não-dito” no dito da obra de arte.

O texto não é somente o que já está inscrito. Segundo nosso autor, “[...] a compreensão prévia, a expectativa de sentido e circunstâncias de todo gênero que **não** se encontram no texto, como tal, influem na apreensão do texto [...]”¹¹⁸. Ou seja, o trabalho de reconstrução argumentativa que se dá a partir do texto nasce de um intercâmbio entre as nossas expectativas de sentido e as expectativas sugeridas pelo texto. Isso acontece no próprio fazer mesmo. No próprio interpretar que “joga” com as possibilidades de interpretação estabelecidas pelo contato com o texto. Sobre isso, nosso autor diz mais:

[...] A compreensão de um texto, seja oral ou escrito, depende, em todo caso, de condições comunicativas que ultrapassam o mero conteúdo fixo do que nele é dito. Podemos afirmar inclusive que o fato de recorrer à letra ou ao texto como tal está sempre motivado pela peculiaridade da situação de consenso.¹¹⁹

¹¹⁸ GADAMER, 2007, p. 395.

¹¹⁹ Ibid., p. 395.

Gadamer em sua proposta hermenêutica irá pensar o *texto* com o *outro* de um diálogo. Destarte, cada época deve compreender a seu modo (histórico) um texto transmitido e cada texto “forma parte de um todo dentro da tradição”¹²⁰. Entretanto, o que é a “tradição”, nesse contexto?

“Tradição”, mais que um acúmulo de fatos históricos, é o próprio acontecimento hermenêutico e a sua ressonância na história. No caso dos textos, ela se caracteriza pela rede de leituras e fortunas críticas que uma obra literária pode receber com a caminhada histórica. Essa tradição textual compreende uma rede de escritores e leitores que não somente ampliam e desdobram (a título de ilustração a repercussão mundial da novela **A Metamorfose**, de Franz Kafka), mas relacionam paralelos entre a obra “original” e a “originalidade” potencializada desde leituras “despretensiosas” às traduções, adaptações, fortuna crítica e outras reverberações. Essa rede de leituras, pelo viés de Gadamer pode ser denominada de diálogo com a tradição. Obviamente esse é um resumo nosso do termo tradição sobre o qual nosso autor se desdobra mais em sua obra **Verdade e Método I**.

O que aqui se está defendendo de maneira veemente é que um texto não depende somente do seu autor e de suas contingências históricas originárias para ser aclamado como texto da tradição. Ou pelo menos não se esgota nisso¹²¹. O sentido de um texto possui determinação também na situação histórica do intérprete que, por assim dizer, carrega de um modo mais refinado ou não, essa rede de leituras sedimentadas pela tradição. Sendo assim, a proposta de se “compreender” um texto repousa na premissa de que ele pode ser compreendido, não menos ou mais que o autor, mas interpretado de forma nova e diferente. Destarte, não se trata de acúmulo de leituras e nem um progressivo conhecimento exegético. Gadamer vai dizer que “[...] o sentido de um texto supera não ocasionalmente seu autor, mas sempre. Por isso, a compreensão nunca é um comportamento meramente reprodutivo, mas também e sempre produtivo”.¹²²

Em termos imagéticos é como se autor inaugurasse um fervoroso diálogo expondo os elementos iniciais de sua obra e o conjunto de argumentos em uma mesa chamada

¹²⁰ GADAMER, 2005, p. 392.

¹²¹ Ibid., p. 392. Sobre isso indicamos a leitura do estudo de Gadamer sobre a obra clássica, intitulada “O exemplo do clássico”, que se encontra nesta mesma obra, na página 378.

¹²² Ibid., p. 392.

tradição e o “leitor” fizesse parte dela. Ora, o texto ou o seu assunto, convoca o leitor para uma tarefa. Nesta tarefa trazer o texto ao aberto de um novo significado é a função da atividade hermenêutica. Compreender não é um comportamento simplesmente reprodutivo. Mesmo a leitura silenciosa é uma forma de produção. Qual a tarefa do intérprete então? Vejamos o que nos indica Gadamer:

[...] toda volta ao texto – seja um texto real, fixado por escrito, ou uma mera reprodução do que se expressa na conversação – remete à “notícia originária”, ao notificado ou anunciado originariamente que há de valer como algo idêntico dotado de sentido. A tarefa prescrita a tudo que se fixar por escrito é justamente que esta notícia deve ser compreendida [...].

[...] A tarefa do escritor corresponde aqui a tarefa do leitor, do destinatário ou do intérprete, que é a tarefa de alcançar essa compreensão, ou seja, fazer com que o texto fixado por escrito fale novamente [...].¹²³

A hermenêutica, como Gadamer a pensa, tem como objetivo apontar para uma forma de experiência totalmente diferente da experiência científica. A compreensão de textos é o modelo mais lapidar para pensar a relação sujeito-objeto. Ou seja, a compreensão é uma experiência que busca ultrapassar “o dito” estabelecido até então, pelo jogo dessas categorias. Sendo que tal experiência coloca uma tarefa tanto ao escritor, como ao leitor, como o destinatário ou intérprete, a saber, fazer com que o texto sempre e de novo “fale”. E também compreendê-lo mais uma vez e de forma diferente. Essa “volta” ao texto é a manutenção do diálogo que é possibilitado pelo próprio texto. Nesse diálogo, pontos de vistas entram em jogo com a intenção não de dominar de modo definitivo o “outro que fala” mas de compartilhar perspectivas, ou melhor, colocar o próprio ponto de vista à prova conjuntamente a outras visões do texto. Como em uma conversa, é preciso que deixemos que o “outro” fale.

Esse é um exercício que dificilmente se inicia do zero e que dificilmente terminará com a soma plena das idéias, pois um texto, enquanto um “acontecimento” lingüístico, é sempre destacado do seu caráter autoral para se encontrar diante do intérprete como algo a ser “compreendido”. Ou melhor, trata-se de um texto a ser novamente reconstruído textualmente na medida em que “vai sendo” compartilhado. O texto remete a sua mensagem “originária” e a função do leitor é perseguir, por assim dizer, a unidade de sentido que melhor dialogue com o contexto. É verdadeiramente um trabalho de

¹²³ GADAMER, 2007, p. 398.

reconstrução do texto, uma vez que, o seu autor, quase sempre, não está presente para “explicitar” os argumentos de sua criação (e se estivesse talvez não coubesse em si tal tarefa).

A interpretação é sempre dirigida por esse constante retornar ao texto e, como diz Gadamer, “[...] Isso implica que a formulação escrita preveja o espaço de jogo de interpretação. Esse espaço de jogo surge sempre que o ‘leitor’ precisa aplicar o texto[....]”¹²⁴. Para evitar possíveis controvérsias textuais, ou mal entendidos, que resultam da interpretação, é necessário esse espaço de jogo para que a compreensão ganhe sua verdadeira forma. Aplicar aqui não é técnica de leitura, nem método de apropriação textual. É apenas a indicação do movimento do círculo hermenêutico que através do constante projetar busca a cada vez (situação prática) fazer com que o texto seja novamente compreendido.

Em suma, o “jogo da compreensão” se apresenta em constante troca de perspectivas entre texto e leitor. Esse jogo não se esgota nessa ou naquela compreensão concretizada. Pode-se dizer aqui, com muita prudência, que a função do intérprete é fazer com que o texto apareça em sua máxima função de dizer “algo”. O que o intérprete vai dizer, nem sempre está no texto, mas serve ao texto. Pode ser incorporado como contribuição sua ao entendimento que se busca do texto. Esta contribuição pode não estar no texto de forma objetiva, mas enquanto discurso intermediário contribui para o constante compreender do jogo hermenêutico. Nessa infinita “negociação” e na medida em que supera o elemento estranho de um texto, “[...] o intérprete não tem outra função que a de desaparecer uma vez alcançada a compreensão [...]”¹²⁵.

Com isso, não significa, resume Gadamer, que o autor desaparece de modo negativo, mas simplesmente que surge dessa relação texto e leitor uma profunda comunicação de perspectivas. Uma vez resolvida a tensão entre horizonte do texto e horizonte do leitor aparece o que nosso autor denomina “a coisa mesma” o assunto, o tema. Desse modo, assim como num jogo, o assunto não é propriedade de nenhum dos parceiros. Aqui, num sentido positivo, texto e leitor desaparecem na atividade da hermenêutica.

¹²⁴ GADAMER, 2007, p. 399.

¹²⁵ Ibid., p. 405.

2.4. A compreensão de textos como modelo para a experiência da obra de arte.

Em uma passagem, nosso autor diz que, “Qualquer obra de arte, e não apenas as literárias, devem ser compreendidas no mesmo sentido que qualquer outro texto, e isso requer capacidade”¹²⁶. Eis o nosso fio condutor nesse momento. Aqui então, articularemos a noção de círculo hermenêutico à compreensão de uma obra de arte, seguindo o argumento de Gadamer. Qual a proposta do filósofo neste momento?

Apontar um caminho reflexivo que se aproxime da crítica feita à consciência estética em sua excessiva subjetivação e abstração da experiência da obra de arte. Destarte, a experiência da obra de arte é a que melhor indica a experiência que, ao invés de representar essa ou aquela definição ou resultado de uma observação, aponta possibilidades de sentidos presente no próprio acontecimento experimentado. Nesse sentido ela (obra) continua fundamentalmente aberta a outras experiências.

Através de passagens pontuais dentro da obra **Atualidade do Belo e Verdade e Método I e II**, tentaremos mostrar que seja arte clássica, antiga ou contemporânea, todas representam um desafio de compreensão semelhante à compreensão de textos. Neste momento conseguiremos delinear como Gadamer articula a noção de hermenêutica à problemática da estética. A análise do texto e o constante re-projetar do leitor para melhor compreendê-lo é o melhor exemplo, pensado por Gadamer, para caracterizar a experiência da obra de arte em seus modos plásticos, musicais, teatrais e literários.

Assim, como a compreensão textual não se esgota nos refinamentos de um método apropriativo, a arte exige um “trabalho de realização” muito maior do que uma leitura assimiladora e investigativa dos “resquícios”. Usamos o termo resquício apenas para indicar que a compreensão textual vai além de um simples rastreamento de vestígios como um inquérito científico.

De acordo com nosso autor, a hermenêutica como atividade de compreensão deveria ser compreendida de um modo tão amplo a ponto de incluir em sua esfera não só as obras

¹²⁶ GADAMER, 2005, p. 231.

literárias mas também toda e qualquer obra de arte. Assim, a compreensão deve ser “entendida como parte do acontecimento semântico, no qual se forma e se realiza o sentido de todo enunciado, tanto o enunciado da arte quanto os de qualquer outra tradição”¹²⁷. A hermenêutica, em seu conjunto, deve fazer justiça à experiência da arte, pois, como já foi dito, as artes antigas, modernas ou contemporâneas representam um desafio semelhante à experiência textual.

Por outro lado, não é papel da hermenêutica fazer através da compreensão a reconstrução do original. Compreender uma obra de arte não é compreendê-la em seu sentido original conforme ela foi confeccionada pela mente do autor. Diremos algumas breves palavras sobre a relação obra e o seu mundo de origem. Partiremos de outro apontamento de Gadamer sobre Schleiermacher, onde este diz que a hermenêutica pode reconstruir a determinação original de uma obra. Isso já foi exposto em páginas anteriores, mas agora incluiremos a relação com a obra de arte. Vejamos o que diz Gadamer sobre essa idéia de “reconstrução do original”:

Pois a arte e a literatura que nos são transmitidas do passado chegam a nós desenraizadas de seu mundo original. Nossas análises já demonstraram que isso vale para todas as artes e portanto para a literatura, mas que se faz particularmente evidente nas artes plásticas [...].
[...] Ele (**Schleiermacher**) chega, inclusive a dizer: “Assim uma obra de arte está enraizada também no seu solo e chão, no seu entorno. Ao ser retirada desse entorno e entra em circulação, perde o seu significado, é como algo que foi salvo do fogo e agora traz as marcas do queimado”¹²⁸.

Gadamer, nessa citação, refaz a reflexão de Schleiermacher que pensa que uma obra de arte nos chega desenraizada de seu mundo original. A imagem que ele utiliza como algo que foi salvo do fogo também é pertinente para pensar a tarefa da hermenêutica, pois assim seu empenho se orientaria em recuperar o ponto de conexão entre o espírito do artista e a sua obra. Entretanto, as questões do nosso autor tomam a seguinte forma: Uma vez que a atividade hermenêutica reconstruiria o mundo da obra e a intenção do artista criador, será que o que se alcança por esse caminho é realmente o significado

¹²⁷ Ibid., p. 231.

¹²⁸ GADAMER, 2005, p. 233. (Grifo nosso).

“perseguido” da obra de arte? Ou melhor, o que significa compreender esse “mundo” da obra de arte? Reconstruindo o mundo da obra conseguiremos compreendê-la realmente?

Para começar, nosso autor nos dá uma pista ao dizer que a recuperação das condições originais não passa de uma empreitada impotente e que “[...] a atividade hermenêutica que entenda a compreensão como a reconstrução do original não passa de um exercício de transmissão de um sentido morto”¹²⁹. Compreender é mais que uma exegese ou reconstrução das condições originais do texto. Isso já foi falado, entretanto, precisa ficar bem claro nesta parte do nosso trabalho. Daí, nosso pensador, aparece com mais uma questão:

[...] Será que o compreender faz parte do acontecer semântico de um texto, como o fazer com que se torne audível faz parte da música? Quando ao sentido de um texto nos comportamos com tanta liberdade como o artista reprodutivo frente ao seu modelo, será que ainda podemos chamar a isso de compreensão?¹³⁰

Agora, Gadamer, inverte e questiona se o que foi demonstrado até aqui a respeito da compreensão dos textos pode ser afirmado também para as outras formas de experiências de obras de artes. Um quadro de Portinari (**Os retirantes**), uma peça de Carlos Gomes (**O Guarani**) e um livro de Machado de Assis (**Memórias Póstumas de Brás Cubas**), sabemos, não são obras da mesma espécie, no entanto, será que o “acontecer compreensivo” aqui não sugere um “empenho” hermenêutico de mesmo alcance? O que é esse reconstruir, senão a tarefa de buscar compreender novamente o que na obra está em jogo?

Todo empenho de Gadamer está em questionar o lugar do espectador em sua relação com a obra de arte. Uma leitura em voz alta ou baixa da obra de Machado de Assis, ou a reprodução de um modelo do quadro de Portinari ou ainda uma apresentação da ópera de Carlos Gomes são exemplos nossos, mas, comungam do mesmo questionamento proposto pelo filósofo. O que é esse compreender, para quem interpreta (o leitor, o pintor, o músico) e para quem os assiste?

¹²⁹ GADAMER, 2005, p. 234.

¹³⁰ GADAMER, 2005, p. 230.

Obviamente, não poderíamos deixar de pensar também no entroncamento das obras de artes, uma vez que existem textos literários que são transformados em verdadeiros espetáculos teatrais e quadros cujas obras nos privilegiaram com maravilhosos textos ou ainda poemas que foram filmados ou musicados etc. Enfim, não é nosso propósito aqui explicitar essas redes de leituras. Contudo, seguindo a análise filosófica de nosso autor nosso empenho é questionar esse espaço, esse “entre” da compreensão, motivado pela íntima relação entre compreensão de textos e obra de arte.

Em uma outra passagem, Gadamer diz que “a leitura pertence essencialmente à obra de arte literária, tanto quanto a declamação ou a execução”¹³¹. Neste sentido, independente da forma de arte, nosso autor confere a todas elas um *status* de “modos de leituras”. Uma vez que, são leituras, elas fazem parte de um “acontecimento hermenêutico” e possibilitam a tarefa hermenêutica. E como tal, pertencem à mesma rede, pois “toda leitura compreensiva é sempre uma forma de reprodução e interpretação”¹³². A partir desses elementos textuais iremos mostrar como Gadamer começa a construir o seu arcabouço teórico sobre a compreensão de obras de arte. Vejamos passo a passo.

De acordo com nosso autor, esse interpretar significa fazer o movimento pautado na própria obra. Trata-se, portanto, de uma elaboração mental e de um esforço contínuo de reflexão. Desde as obras mais antigas até as mais contemporâneas está presente uma exigência. Exigência esta que está como uma tarefa para o jogo da compreensão. Desse modo ele diz na obra **Atualidade do Belo**:

Ler, porém, não é soletrar e pronunciar uma palavra após a outra, mas principalmente realizar o movimento hermenêutico constante que é comandado pela expectativa do sentido do todo e preenche-se, a partir de cada parte individual, finalmente na elaboração significativa do todo. Pense no que acontece quando alguém lê um texto que não entendeu. Ninguém pode entender realmente o que ele lê¹³³.

Na leitura de um texto, realizando o movimento do círculo hermenêutico (já exposto), quando não compreendemos precisamos parar e de alguma forma retroceder porque um

¹³¹ GADAMER, 2005, p. 226.

¹³² Ibid., p. 226.

¹³³ GADAMER, 1985, pp. 45-46.

“horizonte de expectativa” manifestamente não se preencheu. Isto acontece como um choque. Nós retornamos. Lemos uma vez mais, corrigimos, alteramos o acento e modificamos tudo aquilo em relação ao todo do texto. E com nossa expectativa transformada nos dirigimos novamente para entender e trazer a fala o que está ali escrito ou impresso. Vejamos o que nos diz mais sobre isso Gadamer:

[...] É semelhante nas artes plásticas. Trata-se de um ato sintético. Precisamos unir, reunir muita coisa. Um quadro “lê-se”, como se costuma dizer em alemão, como se lê uma escrita. Começa a “decifrar” um quadro como um texto. Não é só com um quadro cubista que esta tarefa é colocada – aliás, com radicalidade drástica –, enquanto o quadro exige que folheemos várias facetas de uma mesma coisa, várias formas de contemplação, uma atrás da outra, de modo que no final o que foi representado apareça na tela em sua multiplicidade de facetas e com isso num novo colorido e numa plástica (plasticidade) nova. Mas não é só em Picasso ou em Bracque e nos outros cubistas daquela época que “lemos” o quadro. É sempre assim. Quem por exemplo admira um famoso Ticiano ou Velásquez, um Habsburg qualquer num cavalo, e pensa apenas: ah! Este é Carlos V, este não viu nada no quadro. Importa construí-lo de modo que ele por assim dizer seja lido como um quadro, e no final deste construir obrigatório volta-se ao quadro, no qual a significação evocada nele se torna presente, a significação de um soberano universal, em cujo reino o sol nunca se põe.¹³⁴

Trata-se, portanto, de uma leitura que deve se efetivar. E isso não é nada fácil. Conseguir ler efetivamente requer um trabalho de continuado esforço sobre a obra mesma. Gadamer aqui nos aponta duas obras da mesma arte. Com este encaminhamento, ele nos mostra que a obra de arte nos “fala algo”, ela proporciona falar algo “uma vez mais”. E como se aproximar disso?

Segundo o pensador tal atividade vai precisar de mais alguma coisa para além do saber ler. Concretamente, ele nos aponta que o fato da obra se deixar falar “algo uma vez mais” demonstra efetivamente porque precisamos interpretá-la e porque esta possui a estrutura de um texto. Seja uma obra literária ou de qualquer outro tipo, nós precisamos “ler” esse todo, precisamos mesmo “soletrá-la” até que possamos “efetivamente” lê-la. Toda tentativa Gadameriana está pautada na idéia de que interpretar é também ler. E como aprendemos a ler? Com aprendemos a compreender?

Reconhecemos que no caso das artes plásticas (ex., quadro) o seu modo de “confecção” é totalmente distinto de uma obra lingüística, mas na tentativa de se compreender o que

¹³⁴ GADAMER, 1985, pp. 44-45.

ali esta em “jogo” é preciso, como diz Gadamer, folhear uma após a outra as diversas facetas do mesmo em seus diversos aspectos. É preciso que ele seja lido, por assim dizer, palavra por palavra, trazendo à luz um novo “colorido” do que está ali representado. Um quadro cubista de Picasso sempre nos salta aos olhos com a sua explosão de facetas. De modo que é difícil para o espectador folhear o que está ali em “obra”. Além do mais, a obra propõe um jogo, um espaço lúdico, ou seja, precisa-se ler a imagem, juntar as facetas e construir um novo desenho. Eis a tarefa compreensiva exigida de um quadro, de acordo com Gadamer.

O que ressalta o filósofo é que não somente os quadros cubistas representam esse desafio mas toda e qualquer obra plástica ou literária. Consideramos muito válida a sua consideração ao falar de Kant. E esta nos ajudará a refletir sobre nosso assunto.

Segundo nosso autor Kant “levanta a tese que, na pintura, o suporte de belo é propriamente a forma”¹³⁵. Trata-se, portanto, de uma atividade de leitura. No mesmo texto, Gadamer questiona: Porque então a forma é destacada nesse autor? E interpretando Kant ele diz: Porque se tem que a desenhar quando ela é vista, porque se “tem que a construir ativamente, como cada composição o exige, tanto na composição em desenho, como a musical, como o drama, como a leitura. É um constante participar ativo”¹³⁶. Ora, como tal, esse desenho também não está pronto na cabeça do intérprete. Como parceiro no jogo, ele se empenhará de forma reflexiva, a dar forma, a “formar”, desenhar esse quadro também para ele.

É desse modo que, por exemplo, o quadro de Habsburg: **Carlos V**, não é só um quadro figurativo que representa a imagem de um grande soberano universal em todo o seu brilho. O que devemos ter em mente é que além de um quadro figurativo que mostra um homem num cavalo, com cores fortes ao fundo, precisa-se ver o que ele nos fala a partir desse conteúdo. Ou como nos diz Gadamer “nossa compreensão não se volta especificamente para o resultado da forma que lhe convém como obra de arte, mas para o que nos diz”¹³⁷ enquanto obra de arte. Enquanto “obra” que está ali e mostra um soberano universal, em todo o seu “esplendor” humano. Obviamente, esses são

¹³⁵ GADAMER, 1985. Cf. P. 43.

¹³⁶ Ibid., p. 44.

¹³⁷ GADAMER, 2005, p. 229.

exemplos que ilustram a reflexão do filósofo a partir do seu horizonte histórico, mas, existem infinitas obras de artes das quais poderíamos falar.

Gadamer dá outro exemplo, agora na literatura, dessa tarefa hermenêutica, partindo de seus próprios domínios teóricos e culturais:

[...] Como se apresenta a função evocativa de uma narrativa? Tomo um exemplo famoso: *Os Irmãos Karamazov*. Lá está a escada em que Smerdiakow cai. Isso é descrito em Dostoievski de certo modo. Através da descrição, sei exatamente como é esta escada. Sei como ela começa, depois fica escuro e depois vai-se para a esquerda. Para mim, isso é claríssimo e no entanto sei que ninguém mais “vê” a escada do modo que eu vejo. E entretanto cada um que deixa atuar sobre si essa arte narrativa modelar “verá” por seu lado a escada de modo preciso e estará convencido que a vê como ela é. Este é o espaço que a palavra poética deixa nesse caso e que nós preenchemos, seguindo a evocação lingüística do narrador [...].¹³⁸

Pois bem, este é o terceiro de muitos modos de leituras, de Gadamer, que serão mostrados neste trabalho sobre o referido tema. O filósofo expõe o fragmento de uma passagem dessa obra clássica da literatura. Sua descrição é breve, entretanto em sua exposição à evocação lingüística já inaugurou um espaço de jogo. Por isso, ele diz que o leitor, uma vez tomado pela narrativa, irá construir, desenhar uma escada convencido de que “a vê como ela é”. Por conseguinte, a tarefa da compreensão é, num certo sentido, auxiliar o leitor a reconstruir a história também para ele. Obviamente, essa reconstrução não será feita de uma vez só com a primeira leitura e nem é essa a proposta de uma hermenêutica da obra de arte.

A obra dentro desse espaço de possibilidades convoca ao espectador, aqui leitor, a participar e a criar também formas possíveis dentro desse jogo. De modo que o próprio espectador sai de sua esfera contemplativa (diríamos aqui passiva) e começa agora a experimentar uma intensificação de suas faculdades, dir-nos-ia Kant, tornando-se ele mesmo um parceiro ativo dessa proposta. Sobre isso diremos mais alguma coisa posteriormente.

Por outro lado também a obra se move e não apenas o espectador apenas ao seu redor. Assim se cria uma nova relação que vai além do simples espaço dado inicialmente pela obra e o espectador. É desse modo que o espectador sai de sua relação virtual

¹³⁸ GADAMER, 1985, p. 44.

(contemplativa) para a participação. No caso do romance acima, é só a partir de uma presente frequência ao texto e munido desse constante projetar que o “não-dito do texto” irá se abrir à interpretação. O assunto do texto nasce desse limiar, correspondendo assim, de cada vez, a uma outra expectativa com relação a ele. Ou melhor, a cada nova leitura um horizonte de sentido se abre a compreensão.

É com esta proposta que Gadamer desenvolve o seu projeto filosófico sobre a compreensão da obra de arte, mas precisamos aqui retomar alguns pontos já expostos acima para então indicar o passo que daremos posteriormente. O filósofo em uma passagem faz uma observação sobre a dimensão do conceito de texto:

[...] O conceito de “texto” aparece nas línguas modernas dentro de dois conceitos diferentes. Por um lado, como texto de escrita cuja interpretação faz-se na pregação e na doutrina eclesial, de forma que o texto representa o fundamento para toda exegese, mas toda exegese pressupõe verdades de fé. O outro uso natural da palavra “texto” tem relação com a música. Aqui o texto é para o canto, para a interpretação musical das palavras, e nesse sentido não é algo prévio à música, como algo desligado da realização do canto.¹³⁹

A nossa proposta em estudar o círculo hermenêutico e a compreensão de textos tem como objetivo alinhar a nossa costura dentro da obra de Gadamer. O termo texto, então, **não** compreende somente a produção escrita de alguma obra mas principalmente amplia-se desde a perspectiva de que toda obra é, em potência, um texto e como tal pode ser interpretado. Aqui, novamente nosso autor reforça que a interpretação não é algo prévio a música, nem ao texto bíblico embora este tenha como condição prévia a “fé” do intérprete. Seja como for, a tarefa é a mesma, é preciso ler o texto para compreendê-lo e, no caso da música, tocar o instrumento na medida em que compreende o texto para interpretar a música. Partimos de uma pequena reflexão a respeito da aplicação com o intuito de mostrar que assim como o texto lingüístico, também a pintura, a música, o teatro, o cinema etc., munidos de outros elementos, colocam uma tarefa ao leitor que, através de um constante projetar, busca, a cada vez, na aplicação de sua situação histórica, fazer com que o texto seja novamente compreendido.

¹³⁹ GADAMER, 2007, p. 393.

O “círculo da compreensão” é o eixo conceitual mais importante desse capítulo, pois ele mostra uma relação de “lida”, de trabalho, com as coisas que não visam, assim como o conhecimento metódico, definir seus resultados segundo regras conceituais. O trabalho de compreensão de textos é uma forma de advertência contra essa pretensão fixa de verdade da ciência moderna.

Partindo da premissa que o homem não é uma “tábula rasa”. Gadamer aponta os preconceitos como condição primeira de conhecimento. O homem é homem desde um compreender com o qual ele conhece o mundo. Este, inclui os hábitos históricos, culturais e sociais que estão *sempre* lhe formando. Esse saber já é uma forma de compreensão e, como tal, representa a sua chave de leitura do mundo. É com esses preconceitos que, segundo Gadamer, o intérprete se dirige ao texto: Compreensão e compreender estão em íntima relação e um não se dá separado do outro. Gadamer nos diz algo sobre isso:

[...] É o que podemos constatar inclusive em certas palavras derivadas, como a palavra *compreensão* (Verständnis). Em língua alemã, compreender (Verstehen) significa também “entender algo”. A capacidade de compreensão é a faculdade mental da pessoa, que caracteriza sua convivência com os demais, atuando sobretudo pela via da linguagem e do diálogo [...].¹⁴⁰

A compreensão é o solo sobre o qual a hermenêutica se apóia. Antes de ser uma técnica, uma disciplina exegética de textos, ela é, por assim dizer, o chão e a condição humana mais fundamental. O homem já surge no mundo desde uma compreensão. Por isso, a compreensão não é função prioritária instituída num método. Em nosso caso, tentamos mostrar o movimento deste compreender dentro de um espaço dialógico chamado tradição especificamente a compreensão de textos. Entretanto, segundo nosso autor, mesmo o texto, sobretudo aquele que é uma obra clássica que se encontra diante de nós distante de seu criador, é “como alguém que responde incansavelmente a um esforço jamais esgotável de compreensão e interpretação”¹⁴¹. A compreensão é ela mesma e a constante atitude de continuar compreendendo. Ela se mostra enquanto um diálogo que precisa ser exercitado constantemente. Esse diálogo é um jogo incessante de pergunta e

¹⁴⁰ GADAMER, 2007, p. 381.

¹⁴¹ GADAMER, Hans Georg. **Hermenêutica em Retrospectiva – Vol. II – A virada hermenêutica**; Tradução de Marco Antonio Casa Nova. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. P. 40.

resposta que promove e sustenta a própria mobilidade do “jogo hermenêutico”. Texto e leitor fazem essa experiência da compreensão com o único propósito de que o “jogo” se mantenha. E que a coisa mesma, o “assunto”, venha vigorar enquanto tal. E aqui cabe uma pergunta : Como é a estrutura deste compreender? Como o compreender continua compreendendo? Em que medida esse jogo se mantém no aberto da experiência? Para Gadamer, a hermenêutica é a arte de continuar perguntando. É o que ele confirma em uma passagem:

[...] De início, o fato de um texto transmitido se converter em objeto de interpretação significa que coloca uma pergunta ao intérprete. Nesse sentido, a interpretação contém sempre uma referência essencial à pergunta que nos foi dirigida. Compreender um texto quer dizer compreender essa pergunta [...].¹⁴²

O que de fato move a atividade hermenêutica é a sua infinita tarefa para “ver” na obra de arte o que “está lá”. E que interessa a essa atividade é a continuidade da própria compreensão, essa continuidade consiste em colocar-se incessantemente em questão. Essa, segundo Gadamer, é a estrutura do compreender.

De fato, a “pergunta” na filosofia tem uma força motriz e é o sustentáculo de toda a sua história. Ora, quando uma pergunta é colocada, acontece uma projeção de sentido para possíveis respostas. O “dito” de uma obra já se tornou uma possível resposta. A função do intérprete é ganhar a pergunta que o projete para além desse dito textual. Qual a importância da pergunta para o sucesso da hermenêutica? O que de fato, move a atividade hermenêutica? Sobre esse assunto, e a sua relação direta com o jogo hermenêutico, falaremos de forma mais demorada no próximo capítulo.

¹⁴² GADAMER, 2005, p. 482.

3. O jogo da arte: a efetiva participação requerida pela obra de arte enquanto um jogo incessante entre pergunta e resposta.

3.1. Jogo hermenêutico: Entre a resposta e a pergunta.

Até aqui percorremos o argumento gadameriano que mostra que o jogador (espectador) joga (participa) com a obra de arte e que semelhante à leitura de textos ele é convidado a mudar constantemente seu projeto ou sua expectativa desde a relação com a obra de arte. Agora, é preciso indicar de forma mais precisa qual é a estrutura desse constante “projetar”. Daí, apontar também sua importância para o jogo da experiência artística.

No texto a “Primazia hermenêutica da pergunta”, Gadamer investiga qual é a natureza da “essência” da pergunta. Para nosso autor, toda experiência pressupõe a estrutura de uma pergunta. Mesmo que tal estrutura não seja explícita, “não se fazem experiências sem a atividade do perguntar”¹⁴³. Gadamer, fundamentado no modelo da dialética platônica, mostra-nos porque o perguntar tem primazia sobre o responder. A partir dessa perspectiva, a pergunta é o motor que conduz o processo de interpretar. Então, qual é a estrutura da pergunta?

De acordo com o pesquisador Custódio Luís S. de Almeida, essa questão é fundamental para a hermenêutica, uma vez que “esta acontece quando se pergunta por algo, ou seja, na base de qualquer experiência está pressuposta a estrutura de uma pergunta”¹⁴⁴. Isso é importante porque mostra que a pergunta deixa em aberto espaços para outras experiências possíveis. Isso não quer dizer que perguntas não são respondidas, mas essa afirmação demarca a estrutura de uma experiência que é sempre motivada pelo seu caráter de “abertura”. Por isso, a “origem do perguntar consiste no reconhecimento por parte de quem pergunta, do saber que não se sabe [...]”¹⁴⁵.

Ora, segundo Gadamer, uma pergunta já é sempre uma projeção de sentido para possíveis respostas. A pergunta faz dois movimentos, ela busca e ao mesmo tempo pede orientação de sentido. A pergunta é essencialmente ampliação de sentido que busca ultrapassar o que já está “ali” estabelecido. Seja no sentido de um texto, de uma música,

¹⁴³ GADAMER, 2005, p. 473.

¹⁴⁴ ALMEIDA, 2002, p. 175.

¹⁴⁵ Ibid., p. 175.

em um filme ou mesmo num diálogo, o que se busca é trazer para o aberto das indagações “o que ou do que esta obra ou este diálogo está falando”? Essa pergunta feita, constantemente, é motivada pelo próprio assunto ou “objetivo” da experiência. Tal questionamento não é uma obrigatoriedade da experiência, mas ela nasce (se e quando) na experiência. Alguém poderia perguntar: Tal postura não desembocaria em um vício, numa atitude inacabada que resultaria em aporias sem fim?

Vejamos o que diz Gadamer para nos ajudar numa possível resposta a essa questão. Primeiramente, nosso autor ilustra o seu texto com a atitude presente nos escritos platônicos. Os textos platônicos são textos importantíssimos para a história da filosofia e representam um desafio sempre renovado para a tarefa hermenêutica. Neles se manifestam, em seu próprio enredo, a atitude sempre constante do perguntar. Neste sentido, diz Gadamer:

[...] É a famosa *docta ignorantia* socrática que abre a verdadeira superioridade da pergunta na negatividade extrema da aporia. É preciso então que nos aprofundemos na essência da pergunta, se quisermos esclarecer em que consiste o modo peculiar de realização da experiência hermenêutica. Uma das mais importantes intuições que herdamos do Sócrates platônico é que, ao contrário da opinião dominante, perguntar é mais difícil que responder. Quando os companheiros do diálogo socrático procuram inverter o jogo para não responder às molestas perguntas de Sócrates, reivindicando para si a posição supostamente vantajosa daquele que pergunta, é quando mais propriamente fracassam.¹⁴⁶

O gesto presente no texto platônico é o modelo lapidar de toda tarefa compreensiva. Aqui, Gadamer mostra a negatividade produtiva da experiência, ou seja, o saber não é algo pronto e acabado e já pré-estabelecido. Segundo o nosso filósofo, o que move o saber é o “impulso daquilo que não se submete às opiniões pré-estabelecidas. [...] O próprio perguntar consiste mais num sofrer do que num agir [...]”¹⁴⁷. Ele mostra que, no jogo entre pergunta e resposta presente entre os interlocutores do texto platônico, o fracasso acontece propriamente porque os companheiros de diálogo com Sócrates pensam saber mais, reivindicam para si uma vantajosa retórica. Entretanto, o que Platão demonstra, e Gadamer acompanha esse raciocínio, é que “para perguntar, é preciso

¹⁴⁶ GADAMER, 2005, pp. 473-474.

¹⁴⁷ Ibid., p. 478.

querer saber, isto é, saber que não se sabe”¹⁴⁸. Dessa forma, qualquer diálogo que se queira fazer seja com o texto, com uma obra de arte ou mesmo uma conversação onde se busque explicar algo, a pergunta se torna o fio condutor. Para Gadamer, perguntar é colocar no aberto. Isso quer dizer, de início, que a pergunta guia e direciona o próprio entendimento para o “assunto” da obra. Ao mesmo tempo, colocar constantemente no aberto indica que o assunto não possui uma resposta definitiva.

Os interlocutores de Sócrates tentam a todo instante se colocar nessa instância do pensar que “sabem mais e melhor” e o filósofo, ao contrário, demonstra a fraqueza dos seus argumentos. O que ocorre aqui? Sócrates sabia mais? Era mais experiente? Conhecia tratados de retórica e filosofia?

Com certeza Sócrates tinha um amplo conhecimento de filosofia, mas o que ele demonstra aqui é a correta atitude hermenêutica. Ou seja, a pergunta desloca a conversa para um nível de motivação que ultrapassa o já dito. Ou o já escrito, no caso de um texto grafado. Por isso, que perguntar é mais difícil que responder. Quando o ateniense pergunta, ele faz isso, não necessariamente porque saiba mais, mas porque não quer se fixar na opinião corrente, para assim ir adiante. Gadamer vê nessa atitude a arte da dialética. Pois como Sócrates demonstra:

[...] A arte da dialética não é arte de ganhar todo mundo na argumentação. Ao contrário, é perfeitamente possível que aquele que é perito na arte dialética, isto é, na arte de perguntar e buscar a verdade, apareça aos olhos de seus ouvintes como o menos indicado a argumentar. A dialética, como arte de perguntar, só pode se manter se aquele que sabe perguntar é capaz de manter de pé suas perguntas, isto é, a orientação para o aberto. A arte de perguntar é a arte de continuar perguntando; isso significa, porém, que é a arte de pensar. Chama-se dialética porque é a arte de conduzir uma autêntica conversação.¹⁴⁹

Em vários momentos do texto Gadameriano, ele vai fazer a alusão da hermenêutica como um autêntico diálogo. Isso, porque para ele o diálogo possui uma estrutura de pergunta e resposta. Desse modo dialogamos com as pessoas, com um texto literário ou filosófico, dialogamos com uma pintura, com uma música, com a história etc. Assim, a tarefa da hermenêutica é levar esse diálogo adiante. E isso pode ser feito tendo em vista

¹⁴⁸ Ibid., p. 474.

¹⁴⁹ GADAMER, 2005, pp. 478-479.

dois pressupostos iniciais básicos. Primeiramente, levar adiante o diálogo significa voltar-se constantemente para “o assunto” que orienta os participantes. O outro ponto importante é que o diálogo requer que não abafemos o outro com argumentos, dir-nos-ia Gadamer, mas que ponderemos realmente a importância objetiva de sua opinião¹⁵⁰. É assim em uma conversa produtiva. E no texto acontece um movimento parecido na medida em que deixamos que o texto nos fale algo.

Utilizando o modelo da atitude socrática, Gadamer quer nos indicar que na conversa autêntica está presente o exercício do perguntar. Este, ao mesmo tempo, é o exercício do pensamento, porque a pergunta é que direciona esse autêntico diálogo. Perguntar é trazer o texto novamente à fala. Entretanto, enquanto pergunta; ela, enquanto tal, possui uma direção e uma delimitação. Nosso autor faz uma provisória distinção entre uma pergunta autêntica e inautêntica. Vejamos isso melhor.

Para Gadamer, perguntar é a arte de continuar perguntando. A colocação da pergunta pressupõe abertura. Por isso, ele diz:

[...] também a colocação de uma pergunta pode ser correta ou falsa na medida em que consegue ou não levar o assunto para o âmbito do verdadeiramente aberto. Dizemos que a colocação de uma pergunta é falsa quando não alcança o aberto, quando se afasta desse pela manutenção de falsos pressupostos. Enquanto pergunta, ostenta abertura e decisibilidade. Quando não se distingue ou se distingue mal o que se pergunta frente aos pressupostos que realmente se mantém de pé, então não se alcança realmente o aberto e, por conseguinte, não se pode decidir nada.¹⁵¹

A intenção de Gadamer com essa distinção não é indicar uma metodologia de como interpretar um texto. Antes, ele quer demonstrar que não é qualquer pergunta que se direciona ao texto. Primeiramente, a pergunta motivadora do diálogo vai ao encontro dessa repercussão que permite o próprio diálogo. Por outro lado, o que ele chama de

¹⁵⁰ A noção de dialética como Gadamer a entende neste contexto tem base no seu significado para a filosofia antiga. Em uma nota de rodapé da obra **Verdade e Método I**, ele cita uma passagem de Aristóteles: “*Metafísica*. 1004 b25: *esti de e dialetike peirastike*” e sobre essa ela comenta: “Aqui já se percebe a mudança rumo à **idéia de ser conduzido**, que significa dialética em seu sentido autêntico, na medida em que colocar uma opinião à prova e testá-la proporciona a esta a oportunidade de sobrepor-se e, portanto, põe em jogo a própria opinião prévia. Sobre isso conferir nota de rodapé: GADAMER, 2005, p. 479. (grifo nosso).”

¹⁵¹ GADAMER. 2005, p. 475.

pergunta falsa (que mais a frente, no mesmo texto, ele chamará de ambígua) é também uma pergunta, ou seja, refere-se ao aberto. Contudo, essa pergunta não segue na direção indicada pela colocação do problema, segundo nosso autor, “ambíguo é aquilo que se desvia, sai da direção”¹⁵². Em suma, quando a pergunta é ambígua ou falsa, ela confunde o direcionamento do assunto e ao mesmo tempo os pressupostos se mantêm de pé impedindo que sejam jogadas novas luzes sobre o texto, a obra, a conversa etc. Agora, como saber quando a pergunta é falsa ou ambígua e que impede um correto compreender do texto?

Primeiramente a pergunta que vai ao encontro do assunto do texto só pode ser ganha na própria experiência interpretativa. Depois, essas perguntas ditas ambíguas ou falsas, fazem parte do próprio processo de interpretação. Elas se mostram, enquanto perspectivas, por nós, perseguidas, frente ao texto. Segundo Gadamer, tais “afirmações não são completamente falsas mas também não são corretas”¹⁵³. Elas não são completamente falsas porque nelas há algo de verdadeiro, mas por outro lado elas não são corretas, pois não correspondem a nenhuma pergunta, a não ser como diz Gadamer, se elas forem *revisadas* na experiência do choque de horizontes. Em todo caso, não existe um modelo prévio para se identificar uma pergunta dita “verdadeira” de uma falsa. Somente o contato com o texto e o esforço sempre concentrado de “ganhar” a questão que vai ao encontro do assunto do texto.

Ganhar, aqui, não tem nada a ver com apropriação. Ganhar, aqui, significa ultrapassar os limites da opinião prévia (preconceitos) e promover uma discussão que permita pensar o seu assunto “adicionalmente” mais; que faça emergir no texto a repercussão do seu assunto. Quando se ganha uma pergunta, se ganha repercussões, discussões, críticas, confrontos e/ou acordos. Ganha-se um sim, um não, um talvez. Gadamer aponta algo neste sentido quando diz que “na medida em que se coloca em aberto, a pergunta abarca sempre os dois aspectos do julgamento, tanto o sim quanto o não. Nisso se estriba a relação entre perguntar e saber”¹⁵⁴. Ora, esse jogo (pergunta e resposta) e sua manutenção alimentam o exercício do pensamento.

¹⁵² GADAMER, 2005, p. 475.

¹⁵³ Ibid., p. 2005, p. 475.

¹⁵⁴ Ibid., p. 2005. p. 476.

Para Gadamer, a obra de arte é o modelo de objeto, em especial, cuja experiência vai ao encontro desse jogo infinito e produtivo. A “experiência da arte”, diferentemente da “experiência da natureza”, sempre aponta para a questionabilidade de algo, todavia isso não quer dizer que as ciências naturais também não coloquem questões para elas mesmas. Ao contrário, a ciência é ciência hoje graças ao indômito esforço de seus pesquisadores que sempre se colocaram na instância do perguntar, do inquirir, para saber mais. Do perguntar para responder questões motivadas pelo próprio percurso científico. Entretanto, no âmbito dos textos e da obra de arte, Gadamer vai apontar que:

[...] Para perguntar não pode haver um comportamento potencial, servindo apenas como teste comprobatório, isso porque perguntar não é pôr mas experimentar possibilidades. Aqui, a partir da essência do perguntar torna-se claro o que o diálogo platônico demonstra na sua realização fáctica. Quem quiser pensar deve perguntar. Quando alguém diz “aqui caberia uma pergunta”, isto já é uma verdadeira pergunta, disfarçada de prudência ou cortesia.¹⁵⁵

Por esse razão, Gadamer enxerga a experiência da arte em relação à das ciências com motivações diferentes, embora todo esforço produtivo das ciências e do espírito repousem na premissa de que ninguém pode ter a última palavra sobre a experiência. Pode até haver uma leitura que vigore mais ou menos tempo, dentro de um horizonte histórico, todavia, em cada tempo e em cada horizonte histórico, existe a possibilidade de que “perguntas” abram novas possibilidades de sentido.

Neste aspecto, o horizonte histórico tem um papel importantíssimo, pois cada tempo possui motivações próprias para suas perguntas e “compreender uma pergunta significa colocar essa pergunta” e ao mesmo tempo, “compreender uma opinião significa compreendê-la como resposta a uma pergunta”¹⁵⁶. Ou seja, aqui acontece um jogo entre pergunta e resposta que por motivações históricas enriquecem a própria obra de arte e amplia sua rede de leituras. Por isso, Gadamer diz que quem quiser pensar deve perguntar.

Algumas vezes, a pergunta que movimenta o assunto do texto nem mesmo se parece com uma. Ela pode vir disfarçada de uma inquietação, de um choque ao não

¹⁵⁵ GADAMER, 2005, p. 489.

¹⁵⁶ Ibid., p. 489.

compreender o texto, de uma decepção e até pode vir também como uma comprovação inicialmente, contudo, o que Gadamer está nos dizendo é que na relação entre estranheza e familiaridade, ou seja, entre o que não sabemos e o que sabemos pode nascer um jogo, um exercício, uma dinâmica, um confronto etc. A pergunta aqui não é exatamente um inquérito, uma adequação de idéias, um teste cuja fórmula se tentou aplicar. O que motiva a pergunta e o que promove a resposta nem sempre são claros na forma escrita do texto, porém o seu caráter motivacional se sustenta em manter-se aberto enquanto algo do qual “sempre cabe uma pergunta”, seja porque o texto não respondeu, seja porque respondeu ou seja porque ainda vai e pode responder. É, sem dúvida, uma tarefa de re-construção do texto também para nós mesmos. É desse modo que Gadamer diz:

O que é transmitido e nos fala – o texto, a obra, o vestígio – impõe, ele próprio, uma pergunta, colocando nossa opinião no aberto. Para responder a essa pergunta que nos é colocada, nós, os interrogados, temos de começar, por nossa vez, a perguntar. Procuramos reconstruir a pergunta a que responderia aquilo que é transmitido.¹⁵⁷

Esta é também a posição do filósofo a respeito da arte. Trata-se, portanto, de um trabalho de reconstrução da obra de arte, entretanto, a pergunta se caracteriza pela função de ultrapassar a mera reconstrução. Quando nós colocamos perguntas ao texto, estamos ao mesmo tempo, querendo compreender o texto e colocando em “xeque” o argumento do autor. Nesse sentido, é de fundamental importância pensar o que era problema para o autor e também pensar o que não era problema para ele.

Essa é a motivação de quem joga. De quem coloca perguntas ao texto e ao mesmo tempo espera que ele novamente “responda”. De quem escuta uma música e espera que ela mostre toda sua musicalidade novamente. De quem revisita um quadro e começa a pintar também para si mesmo uma nova tela etc. É o jogo aberto de novas composições, de novos projetos, de novas perguntas. Pois a arte nos convida a entrar em seu jogo e nós continuamos lendo e interpretando, na esteira do pensamento de Gadamer, a repercussão de seu sentido também como co-autores. É desse modo que, segundo nosso autor, reconstruímos a pergunta (e a resposta) daquilo que nos é transmitido.

¹⁵⁷ GADAMER, 2005, p. 487.

3.2. Segunda caracterização do jogo enquanto mediação.

Nessa segunda caracterização da noção de jogo, tentaremos diferenciar o jogo artístico das outras formas de jogo, apoiados em passagens específicas. O jogo como configuração (*gebilde*) mediação total e sua relação com um “representar para...”, é o que será investigado nesse subtópico. O jogo é ele mesmo uma transformação de tal modo que a identidade daquele que joga não continua existindo para ninguém. A transformação é na verdade transformação no verdadeiro. Na representação do “jogo surge o que é. Nela será sacado e trazido à luz aquilo que, em outras ocasiões, sempre se encobre e se retrai”, assim define Gadamer.¹⁵⁸

Esse tópico visa reatar os fios do esforço textual ao pensar a arte em sua homologia com jogo, pois este nos ajuda na costura de todos os conceitos até aqui trabalhados. Aproximar a noção de jogo e a experiência da arte é a espinha dorsal de nosso trabalho, mesmo que o desdobramento nos tenha levado a esmiuçar os conceitos básicos da hermenêutica gadameriana, já que todas essas idéias estão costuradas com a noção de jogo.

Jogar é sempre dispor-se, é sempre acatar a uma participação onde somos parceiros. O melhor exemplo no qual nos deparamos com isso é o jogo de futebol. Suponhamos que estejam no estádio quarenta mil torcedores. Estarão ali quarenta mil técnicos e jogadores. Mesmo sem estarem efetivamente no campo, todos jogam, cada lance é vibrado, cada gol perdido é lamentado, cada gol é a glória de cada coração. E quando gritam: “é campeão!” Todos sabem do orgulho que carregarão por longos dias. O esporte é a celebração dessa dinâmica de vida. Mas, vejamos.

No primeiro capítulo, trabalhamos a noção de jogo dentro das duas perspectivas apontadas por Gadamer como sendo as mais destacadas na tradição estética, a saber, a noção de “livre jogo” em Kant, na sua **Crítica da Faculdade de Juízo**, e, por conseguinte, a noção de “impulso lúdico” desenvolvida por Schiller, em sua obra **Educação Estética do Homem**. O interesse de Gadamer era libertar o conceito de jogo

¹⁵⁸ GADAMER, 2005, p. 167.

do significado subjetivo cunhado por esses pensadores, descolando assim esse termo de uma representação bastante ampla que promoveu posteriores leituras na tradição estética. Sendo assim, nosso autor começou a traçar um paralelo entre os vários jogos e ao mesmo tempo indicou que o jogo é um elemento fundamental na formação humana. A palavra *spielen* possui vários significados entre eles jogar, brincar, tocar um instrumento, representar um teatro. Entre os modos mais corriqueiros está o “faz de conta” das crianças, o gato que brinca com a bola, o vai e vem das ondas, os insetos em volta da lâmpada etc.

Em seu texto intitulado: “*O jogo como fio condutor da explicação ontológica*”, o filósofo faz uma estrita análise do conceito de jogo tendo como base até a dimensão antropológica do jogo. Por exemplo, os jogos tribais, os jogos das confrarias religiosas, jogos dos templos ou círculos mágicos, como todos pertencem à dimensão lúdica da experiência humana, todavia, em um dado momento do seu texto, ele começa a diferenciar, apesar dos elementos em comum, os jogos artísticos das outras formas de jogos. Vejamos isso melhor.

Primeiramente, o sujeito do jogo, na arte, não são os jogadores mas é o próprio jogo, se é que se pode falar de um sujeito. Fala-se em nome da experiência motivada pelo próprio encontro entre a obra e o espectador. Aqui, nosso autor já aponta, de forma preliminar, o lugar da arte de compreender, ou seja, da hermenêutica, para daí dizermos que a obra de arte (música, pintura, texto literário, cinema etc.) não é um objeto que está à frente do sujeito (espectador). Com isso Gadamer tenta ampliar a noção de jogo mostrando que a experiência da arte é mais do que podemos saber dela. Ela é mais que a aplicação de categorias subjetivas e, conseqüentemente, está longe da capacidade do sujeito, a partir de aparatos conceituais estéticos, medir a experiência ali proporcionada. Sendo assim, Gadamer destaca um ponto comum aos jogos que nos ajudará a pensar sobre a experiência artística: “todo jogar é um ser jogado”¹⁵⁹.

Com tudo isso, o jogo se situa no âmbito da liberdade. Ele se torna um risco a correr, uma provocação que se põe frente aos jogadores, pois para Gadamer é o jogo que mantém o jogador a caminho, que o enreda e que o mantém nele. Diríamos aqui, é o

¹⁵⁹ GADAMER, 2005, p. 160.

jogo que mantém o jogador no “assunto”, que encaminha para “a coisa mesma”. Para Gadamer, o jogo da arte, diferente das outras formas de jogo, não deixa inalterado quem participa da sua experiência, do seu jogo¹⁶⁰. De que modo?

Gadamer vai trabalhar a noção de mediação total. Para tal explanação, ele utiliza o exemplo do teatro, que é uma forma representativa na qual surge um espaço de ação que se assemelha a estrutura do jogo. No entanto, frente ao “jogo”, o que impera não é nem os atores nem os espectadores. Não é a objetividade dos primeiros e nem a subjetividade dos segundos que se mantêm enquanto mediação, mas sim o espetáculo, o jogo.

Segundo Gadamer: “[...] Como em todo jogo, os atores representam seus papéis, e assim o jogo torna-se representação, mas o próprio jogo é o conjunto de atores (*Spielern*) e espectadores”¹⁶¹. Quando isso acontece, Gadamer diz que houve uma transformação do jogo em mediação total, ou seja:

A mediação total significa que aquele que mediatiza suspende a si mesmo enquanto serve de mediador. Isso quer dizer que a reprodução como tal (no caso de peça teatral ou de música, mas também no recital épico ou lírico) não se torna temática, mas através dela e nela a obra se torna representativa.¹⁶²

A mediação total configura um espaço de jogo no qual coloca as nossas próprias expectativas, já falando enquanto intérpretes, em choque com o horizonte de expectativas da obra de arte. O jogo, então, se torna configuração, porque ele ganha uma idealidade própria e, ao mesmo tempo, só ganha seu ser pleno a cada vez que é representado. A cada vez que ele é jogado. Tentemos explicar isso melhor.

Do ponto de vista formal, parece que não existe diferença alguma entre a delimitação de um espaço para fins sagrados e a mesma operação para fins de simples jogo. A pista de corrida, a quadra de tênis, o tabuleiro de xadrez ou o terreno de amarelinha não se distinguem formalmente, do templo ou do círculo mágico.

¹⁶⁰ GADAMER, 2005. Cf. P. 155.

¹⁶¹ Ibid., p. 164.

¹⁶² Ibid., p. 177.

Apesar de tal semelhança, segundo Gadamer, existem jogos que vão ser chamados de representativos, pois encontram referência ao seu próprio sentido, por exemplo, representar um “guerreiro” ou “um velho” ou no caso das crianças que representam no jogo infantil que são outra pessoa ou personagem. Mas existem diferenças neste representar, vejamos o que diretamente Gadamer diz:

De acordo com sua própria possibilidade, todo representar é um representar para alguém. É a referência a essa possibilidade como tal que produz a peculiaridade do caráter lúdico da arte. O espaço fechado do mundo do jogo deixa cair aqui uma parede. O jogo cultural e o jogo teatral não representam evidentemente do mesmo modo e no mesmo sentido que representa a criança que joga. Não se esgotam naquilo que representam, mas aludem para além de si mesmos, para aqueles que participam como espectadores. Aqui jogo já não é mais um mero autorrepresentar-se de um movimento ordenado, nem o mero representar, onde se perde a criança que brinca, mas é “representar para...” Essa remissão própria a todo representar encontra aqui sua realização, tornando-se constitutiva para o ser da arte.¹⁶³

Com esse trecho temos um ponto importante para nossa discussão. Gadamer nos mostra a diferença entre o jogo auto-representativo e o “representar para”. Até então os jogos aqui descritos tinham como característica em sua maioria esse “automovimento” que se contornava no interior de cada jogo.

As crianças quando representam estão assim jogando para si mesmas, não fazem referência ao fora. Seguindo o raciocínio de Gadamer, por exemplo a partida de futebol, não faz referência aos espectadores, apesar de ser realizada diante deles. Mas os jogos culturais, o teatro, a ópera já operam em uma linha de frente diferente dos primeiros jogos. Neles, seja no culto ou no teatro, está presente o movimento de “representar para”. Eles fazem referência aos espectadores e é para eles que o espetáculo se dirige. Na indicação de Gadamer sobre o jogo, parece-nos que desaparece a distinção entre crença e faz de conta. Como assim? Segundo o filósofo:

A representação de Deus no culto, a representação do mito no jogo não são, portanto, jogos apenas no sentido de que os jogadores participantes, por assim dizer, se perdem no jogo representativo, encontrando nisso, intensificada, sua

¹⁶³ GADAMER, 2005, pp. 162-163.

autorrepresentação, mas ultrapassam a si mesmos representando uma totalidade de sentido para o espectador.¹⁶⁴

Desse modo, o espectador se tornou uma parte importante no acontecimento do jogo representativo. Tal jogo precisa dessa abertura para o espectador, para que a partir daí, ele se consolide verdadeiramente como jogo. O próprio acontecimento do jogo precisa desta “quarta parede do espectador”¹⁶⁵ que, segundo Gadamer, fecha o “mundo” do jogo presente na obra de arte.

Segundo o pensador, o espetáculo teatral é um jogo na medida em que possui a estrutura de um, ou seja, possui a estrutura de um mundo fechado em si mesmo, porém o seu significado, o seu sentido só ganha contornos quando são referenciados com relação aos espectadores. A “representação” não diz respeito somente aos atores, mas ela é verdadeiramente o *conjunto* (o encontro). Destarte, aqui se anula a distinção entre espectador e jogador (ator). Desse modo aquele que assiste se lança na possibilidade de fazer uma experiência autêntica e perceber a “intenção” do jogo¹⁶⁶. Isso quer dizer que o jogo neste caso possui uma idéia, uma orientação, um assunto; possui um conteúdo de sentido que precisa ser entendido, interpretado e compreendido.

Tendo como exemplo o teatro, os jogadores (atores) não irão, pois, executar seus papéis como em qualquer outro jogo, mas antes irão representar para alguém. Aqui, porém, não estão eles apenas representando de forma absorvida pelo jogo sem referência a outra coisa. O seu representar tem em vista o conjunto do espetáculo, o que envolve os espectadores. O objetivo é que quem assista, também participe e seja absorvido pelo jogo. Ou como diz Gadamer complementando esse argumento: “O que acontece ao jogo como jogo quando se transforma, verdadeiramente, num espetáculo é uma mudança total”¹⁶⁷.

Desta forma, o espectador se vê lançado também na dimensão de jogador (ator) e esse espetáculo enquanto jogo atrai quem participa para a sua esfera; provocando-o para sua

¹⁶⁴ Ibid., p.163.

¹⁶⁵ GADAMER, 2005, p. 162. Sugerimos também ver nota 205 aonde Gadamer faz referência ao estudo de Rudolf Kassner, sobre o referido assunto.

¹⁶⁶ Ibid., p.164.

¹⁶⁷ Ibid. Cf. P. 164.

realidade. O jogo atrai o jogador, “preenchendo-o com seu espírito”¹⁶⁸. Esse “representar para” não significa que esse seja o propósito único do jogo e que não se leve em conta quem atua no jogo como ator. O ideal é que todos participem e partilhem o conteúdo de sentido que está implícito em uma obra de arte, neste caso o espetáculo teatral.

Em todo caso, o “representar para..” se dirige para o espectador, porém o que se busca alcançar com isso é o sentido da transformação. Para isso, é importante que o espectador também se jogue na proposta do que “está ali” representado. Isso não significa de modo algum obediência cega ou algum vislumbre místico no qual o espectador se entregará à participação. Jogo aqui é participação, mas enquanto jogadores que sabem o que jogam. É possível que não saibam onde o jogo vai dar. Este é o aspecto do inusitado e do risco do jogo.

Uma pessoa que toca música ou que lê um livro, ou que olha um quadro, por mais sozinhos que estejam, transformam o seu próprio fazer num “representar para”, pois essas atividades por mais solitárias que sejam sempre aludem ao outro (outros possíveis). De igual maneira é para alguém que se recita um poema, é para alguém que se encena uma peça de teatro, é para alguém que se canta. Esse “alguém” é a referência para que, em todas as coisas citadas acima, o jogador se esforce para se sair o mais bem possível. Neste sentido, Gadamer fecha esse ponto mostrando que por sua própria natureza, a representação artística se endereça a alguém mesmo quando não há pessoas que ouçam ou assistam¹⁶⁹.

Esse é um argumento insistentemente defendido por Gadamer, a saber, é somente com o retorno à experiência que a obra de arte pode nos falar. Todavia mesmo isso não está garantido como substância prévia inserida na própria *obra* e muito menos está no *sujeito* que procura compreender a obra ou que tenta entender (conceitualmente) o que está ali em jogo. Não existem garantias nem *a priori* e nem *a posteriori* de que a experiência falará novamente algo. Mas apenas no jogo (nesse encontro que envolve a ambos) é que essa experiência pode proporcionar esse acontecimento. É o que ele nos diz sobre o teatro, a poesia e a música:

¹⁶⁸ Ibid. Cf. P. 160.

¹⁶⁹ GADAMER, 2005, p.165.

A mesma coisa e de maneira semelhante vale para o espetáculo teatral em si e para o que é enquanto poesia. A encenação de um espetáculo teatral não pode ser separada dele como algo que não pertence ao seu ser essencial, já que é tão subjetivo e fugidio como as vivências nas quais é experimentado. Antes, é só na execução que encontramos a obra mesma – o mais claro exemplo é a música – assim como no culto encontra-se a divindade. Fica claro aqui o ganho metodológico que se obtém partindo-se do conceito de jogo. A obra de arte não pode ser simplesmente isolada da “contingência” das condições de acesso sob as quais se mostra, e onde isso ocorre o resultado é uma abstração que reduz a verdade do ser da obra. O espetáculo só acontece onde está sendo representado, e para ser música deve soar.¹⁷⁰

A noção do “representar para....” apenas coloca em outras palavras o que Gadamer já vem acenando desde o começo como “entrar no jogo da arte”. A crítica à consciência estética ganha seu chão exatamente nessa chave de leitura. Não existe um corpo de regras pré-estabelecidas e nem um âmbito de vivências que propicie o “comportamento estético”. A consciência estética e mais precisamente a vivência estética vislumbrou abstrair de toda contingência que forma a experiência da arte. Assim ela teria “acesso” à “pura” obra de arte.

Gadamer vai nos mostrar, por sua vez, que a experiência artística não se dobra ao universo normativo que fora criado (segundo critérios) para o “entendimento” da arte. A hermenêutica da obra de arte é um exercício que mostra a limitação desse movimento normativo. Por isso que, somente jogando, ou seja, em cada “representar para...”, somente colocando perguntas a experiência é que será possível compreendê-la não mais como simples adequação, mas como possibilidade de sentido presente no encontro com a obra de arte. Em um dos seus clássicos exemplos, o pensador faz referência à “improvisação” musical:

[...] Tomemos o caso de uma improvisação de órgão. O próprio organista depois mal sabe como tocou e ninguém tomou nota. Apesar disso, dizem todos: “Foi uma interpretação ou improvisação genial”, ou, num outro caso: “Hoje foi um tanto vazia”. Que queremos dizer com isso? Certamente referimo-nos àquela interpretação. Algo está lá para nós, é como uma obra, não é um mero exercício de dedos do organista.¹⁷¹

¹⁷⁰ GADAMER, 2005, p. 172.

¹⁷¹ GADAMER, 1985, p. 41.

No caso em relevo, não se está colocando a questão no desempenho do organista no sentido de sua execução. Não está se julgando aqui qualidade ou falta de qualidade. A condição interpretativa é possibilitada pelo próprio ato de “representar para...” por isso nosso autor diz que após a execução, talvez, o músico nem saiba como tocou. De toda forma, a tarefa de interpretar, tanto do músico quanto de quem o assiste, refere-se àquela “interpretação”. Ou como diz Gadamer, algo “está lá”. Mas está na obra? Na interpretação? No desempenho do músico? No conhecimento que o espectador tem de música?

Mesmo que consigamos rastrear em qual ponto da aresta a interpretação se inicia o que “esta lá” (e pode ser compreendido) permanece intocável para o jogo da arte. Intocável, não no sentido místico, mas em sua “pura e definitiva” interpretação. Abre-se então um espaço de jogo. Neste, desdobra-se o incansável esforço de compreensão. Quem interpreta uma música entende que compreendeu algo. Ou seja, algo na “interpretação” se manifestou ou não. Interpretar, julgar ou criticar como sendo uma interpretação ora “genial” ou “vazia” somente pode ser promovido no encontro com a experiência mesma. Seja por parte de quem toca ou de quem o assiste.

Diante de todos os argumentos expostos, pode-se dizer que jogar é nesse caso interpretar. É tentar perseguir a pergunta que vai de encontro ao assunto do texto. É o confronto de horizontes a partir da atividade hermenêutica que sempre busca ter em vista “a coisa mesma”. O jogo é ao mesmo tempo a coisa mesma e o assunto. É neste que os jogadores se jogam e deixam se submeter as “regras” que contornam a sua dinâmica. Em suma, dirá Gadamer que a transformação do jogo (na arte) em configuração significa que “a despeito de sua dependência de ser representado, trata-se de um todo significativo que como tal pode ser representado e entendido repetidas vezes”¹⁷² mas que somente alcança o seu ser pleno a cada vez que é “representado para...”, interpretado e compreendido de um modo novo e diferente.

¹⁷² GADAMER, 2005, p. 173.

3.3. Um espelho de leituras: Um diálogo retrospectivo a partir de exemplos de obras de arte.

Reatando os fios iniciais, aqui iremos assinalar retrospectivamente alguns pontos entre esses três pensadores, a saber, Kant, Schiller e Gadamer. E apontar um diálogo em torno do tema. Nossas considerações neste tópico levam em conta também algumas obras de artes que servem de modelos de leituras. Nossa intenção e risco é ilustrar a proposta gadameriana com esses exemplos.

Gadamer é um pensador que pensa desde a tradição. Seu intento é, partindo de seu arcabouço teórico, diluir as leituras da estética em uma grande rede, ou melhor, criar o que chamaremos aqui de “espelho de leituras”. Essa rede não privilegia leituras em detrimento de outras. Ao contrário, busca-se com isso “tomá-las” como formadoras de opinião em importância filosófica e propriamente estética. Primeiramente, então, perguntemos o que Gadamer viu em Kant ao discutir o juízo de belo?

Para Kant não existe um conceito fixo de belo. Antes este, nasce da dinâmica das faculdades da “imaginação” e do “entendimento” que jogam livremente. Desse modo não se encontra um conceito que determine porque “tal obra é bela”. Sendo assim não se possui a última palavra e por isso joga-se. Dentro dessa perspectiva, a experiência do “belo” pode ser preenchida temporariamente por um “resultado” de um julgamento, mas não como uma regra em si. Destarte, desse trânsito entre “subjetivo” e “objetivo” nasce o que Kant vai chamar de idéias estéticas. Tais idéias podem ser entendidas como resultado de um julgamento que surgem desde o livre jogo e aspiram situar-se “acima dos limites da experiência, e assim procuram aproximar-se de uma apresentação dos conceitos da razão”.¹⁷³ No entanto, apesar de sua forma objetiva (racional), elas não conseguem subsumir em um conceito o que está ali “em jogo” na obra de arte. Portanto, a aposta no cultivo de gosto é a possibilidade deste promover e/ou ver algo novo e inesperado.

Entrementes, nos ajuizamentos estéticos não estão inseridos estabelecimentos de regras que promovem o melhor conhecimento de uma obra de arte, como buscam as estéticas

¹⁷³ KANT, 1993, PP. 159-160.

normativas. Antes, tais ajuizamentos “apostam” na promoção de discussões. Essa é uma breve pontuação do que vimos anteriormente.

Na esteira dessa idéia Schiller, principalmente na obra **Educação Estética do Homem**, define o homem como detentor de uma natureza mista. Ou seja, o homem é formado de razão e sensibilidade. Também chamadas por ele de “impulso formal” e “impulso material”. O primeiro afirma o reino da liberdade frente ao mundo sensível e o segundo reafirma a faculdade básica do homem a qual o permite conhecer as coisas. Uma vez que, segundo Schiller, esses impulsos se encontram em uma luta contínua, o ideal é que promovam um exercício lúdico aqui chamado de “impulso lúdico”. O objetivo desse impulso enquanto exercício lúdico (jogo) é intercambiar a receptividade dos sentidos com a força criadora da razão. Com isso, seria construída uma ponte entre os impulsos: formal e material. A experiência da arte então permitiria, para Schiller, esse propedêutico intercâmbio entre os homens.

A beleza então seria o modelo de cultivo desse exercício. Na arte, o homem joga, recria, adere a possibilidades, interpreta, pergunta, representa, faz de conta, reconstrói novas formas e reaprende a olhar as coisas. Sendo assim, até aqui Gadamer caminha no mesmo passo. O que nosso autor questiona é exatamente essa referência ao jogo como um exercício dirigido ou regido exclusivamente pelo sujeito, com relação a Kant. E, partindo da idéia de uma educação pela arte (Schiller) sua questão busca entender que tipo de comportamento é solicitado pelo sujeito. Quem é esse sujeito que joga? O que ele é já está pronto de antemão? *Apenas* utilizando as categorias básicas de uma educação estética estamos aptos ao jogo da arte? A experiência da arte resume-se a um comportamento estético?

Essas questões repetidas e emaranhadas, a nosso ver, estão diluídas em nosso trabalho e representam as inquietações do nosso autor. Ele vai promover a discussão do jogo para deslocar a noção de sujeito para o âmbito da experiência não judicativa, ou seja, no jogo os jogadores (sujeitos) não são senhores das “regras”. Antes, eles se jogam, isto é, a obra de arte é um convite para que nos deixemos jogar para o seu espaço de um “mundo novo”. É verdadeiramente um choque entre o mundo do sujeito e a possibilidade desse novo mundo. Neste “mundo” jogam: as categorias do sujeito, perguntas, respostas, mundos, perspectivas, choques, decepções, irritação, beleza etc. Neste jogo estão

presentes os elementos que costuram a experiência da arte e não deixa do mesmo modo quem a faz.

Mas segundo a pesquisadora María Antonia Gonzáles Valerio, em seu livro *El Arte Develado* interpretando Gadamer, na representação do jogo (o teatro como exemplo) aparece um sentido por compreender e quem se encontra numa posição “privilegiada” para tal é o espectador. Mas, não porque este se encontra fora e pode atingir uma maior “objetividade”, mas porque ele torna-se intérprete- leitor do que “aí” aparece, ou seja, ele re-configura a partir do seu próprio horizonte aquilo que a obra “diz”. No mesmo parágrafo, porém, ela faz um alerta:

Isso não significa de maneira alguma um subjetivismo renovado na análise gadameriana. Ao contrário, como já se havia assinalado o conceito de jogo funciona como um contra-conceito ao sujeito, incluindo neste a “primazia metodológica” que ganha o espectador no jogo cênico. Sua primazia é com respeito ao ator-artista e não com respeito ao jogo, é este (**o jogo**) que acessa a sua representação revelando uma totalidade de sentido. Dito de outro modo, só pelo espectador, mais precisamente, apenas por sua interpretação que já é “leitura”, se revela a totalidade de sentido, **mas** essa totalidade é inerente ao próprio jogo, do mesmo modo em que o espectador é inerente ao jogo como um momento de sua realização.¹⁷⁴

O jogo aqui tem a primazia sobre os jogadores. O espectador não é mais a figura passiva que apenas assiste ao espetáculo, mas ele participa. Segundo María Antonia, o espectador agora também é um ator-artista na medida em que entende que “algo” precisa ser compreendido e interpretado. O jogo é um conceito que confronta a primazia do conceito de “sujeito” e sua metodologia. Em outras palavras, existem no espetáculo sujeitos que jogam e que produzem leituras. Mas ambos pertencem a uma dinâmica que foge a uma fundamentação (reflexão) racional fixa. Ambos pertencem à totalidade que escapa ao exercício do domínio do conceito *sujeito*.

¹⁷⁴ VALERIO, María Antonia Gonzáles. **El Arte Develado: Consideraciones Estéticas sobre La Hermenéutica de Gadamer**. México: Ed. Herder, 2005. Na versão espanhola: “*Esto no significa, de ninguna manera, un subjetivismo renovado en El análisis gadameriano. Al contrario, como ya se había señalado, el concepto de juego funciona como contraconcepto al de sujeto, incluso con esta “primazia metodológica” que gana el espectador en juego escénico. Su primacía es con respecto al actor-artista y no con respecto al juego, es éste el que accede a su re-presentación revelando una totalidade de sentido. Dicho de otro modo, solo por el espectador, más concretamente, sólo por su interpretación que es ya siempre “lectura”, se revela la totalidade de sentido, pero esta totalidade es inherente al juego mismo, Del mismo modo en que el espectador es inherente al juego como un momento de su realización*”. P. 49 (Tradução e grifo nosso).

Este é um dos vários pontos que Gadamer discute com a tradição estética, especialmente Kant e Schiller, numa tentativa de aclarar a relação entre espectador e obra tendo em vista ampliar a noção de experiência presente tanto na arte moderna como na antiga.

Vejamos agora algumas “leituras” feitas pelo nosso autor sobre obras de artes. Em uma famosa entrevista concedida a Carsten Dutt que posteriormente virou um livro (nossa versão é espanhola) nosso autor confirma algo já colocado em nosso texto:

[...] sabemos que a nona sinfonia de Beethoven surgiu em determinado contexto histórico-musical e histórico-espíritual e que só pode compreender-se historicamente a partir deste contexto. E, no entanto, a nona sinfonia de Beethoven significa para a nossa compreensão mais que um sistema de tarefas de reconstruções históricas.

[...] não se trata de um testemunho de algo, testemunho que tem que interpretar primeiro: é a obra mesma que nos interpela... como seus **primeiros ouvintes**. Escutemos a música de Beethoven. E o escutar mesmo é uma autentica participação, uma participação que se expressa no conceito de adesão.... à música, por exemplo.¹⁷⁵

É algo que sempre se mostra como um desafio. É preciso entrar nesse jogo. Escutar novamente a música com ouvidos atentos. Ouvidos estes que talvez não sejam o mesmo devido ao contato anterior feito com a música. Provavelmente alguém pode se perguntar se tal atitude não se tornaria redundante, viciosa e obsoleta. Mas a pergunta de Gadamer, a nosso ver é: Será que a música já nos disse tudo? O que existe nela que, ainda hoje, passados tantos anos, ela possa nos dizer? O que está aí ainda (ou sempre) que pode ser ouvido?

Para responder essas questões ouvimos a nona sinfonia de novo. Estabelecemos conexões, enquanto intérpretes, de leituras que já fizemos e ouvimos da nona sinfonia.

¹⁷⁵ DUTT, Carsten. **Em Conversación com Hans-Georg Gadamer: Hermenéutica – Estética – Filosofia Prática**. Presentación y traducción de Teresa Rocha Barco. Madrid: Tecnos, 1998. Citemos em espanhol: “[...] Sabemos que la Novena sinfonía de Beethoven surgió en un determinado contexto histórico-musical e histórico-espíritual y que sólo puede comprenderse historicamente a partir de ese contexto. Y, sin embargo la Novena Sinfonia de Beethoven significa para nuestra comprensión más que un sistema de tareas reconstructivas históricas.

[...] no se trata de un testimonio de algo, testimonio que haya que interpretar primero: es la obra misma la que nos interpela...como a sus primeros oyentes. Escuchamos la música de Beethoven. Y en el escuchar mismo hay ya auténtica participación, una participación que se expresa en el concepto de adhesión...a esa música, por ejemplo.” P. 72. (Tradução e grifo nosso).

Ligamos essa experiência às demais experiências que nos formaram até então. O que nos diria Beethoven se ouvisse hoje a nona sinfonia? O que pensou este quando compôs essa sinfonia?

Essas perguntas transitam no meio do jogo. Elas não são as únicas e talvez não surjam para serem respondidas objetivamente. Obviamente essas perguntas não são formas estabelecidas segundo padrões de beleza e argumentos teóricos. O ouvinte adere à música com seus conceitos prévios e primeiras perguntas. Estas pertencem a sua compreensão de mundo e horizonte histórico. Não é possível a este ver a “pura obra de arte” ou neutralizar-se mediante seus pressupostos. Aqui novamente a consciência estética vacila ao pensar que determinadas estéticas normativas possuem primazia sobre a experiência da arte.

Se alguém hoje em dia ouve uma música de Chico Buarque de Holanda, por exemplo: “Construção”, munido por uma resenha crítica, certamente encontrará elementos conceituais introdutórios para uma melhor compreensão da mesma. Pode-se também fazer uma análise do discurso da canção visando uma possível leitura sobre a sua importância histórica. Ou ainda mostrar como a música possui uma construção arquitetônica intersemiótica interessante etc. Enfim, são leituras sempre possíveis, em se tratando de uma já consagrada canção da aclamada Música Popular Brasileira.

Com isso, seguindo o raciocínio do Gadamer, a pergunta é: o que é esta música está dizendo? Ou o que ela ainda não disse? O que fala? De construção? Da difícil vida do operário? Contexto político? Esse renovado esforço inquiridor marca o que Gadamer chama de atrativo do **jogo**, ou seja, o fascínio que *este* exerce reside no fato de que “[...] é o risco de saber se ‘vai’, se ‘conseguirá’ e se ‘voltará a conseguir”¹⁷⁶ assim, a ouvir o que a música de Chico Buarque pode nos dizer. É essa manutenção, esse constante perguntar (talvez responder), esse constante ouvir que promove ampliação de sentido no exercício com a obra de arte. Agora vejamos o que Gadamer, na entrevista citada acima, diz sobre um quadro:

¹⁷⁶ GADAMER, 2005, p. 160. (Grifo nosso).

Tomemos por exemplo esse Poliakoff que já faz trinta anos que está pendurado aí onde está. Meus alunos me presentaram no meu sexagésimo aniversário. Faz mais de trinta de anos que estou convivendo com este quadro aí. E sempre que me sento onde você está sentado agora, me ponho a pensar e me pergunto: O que é na realidade isto que estou vendo? E volto a contemplá-lo uma e outra vez, mas não escrevo interpretação alguma. O que vejo então? *Je ne sais quoi*. O que esse quadro está dizendo realmente? Vejo nele à direita uma cruz negra, uma cruz média, que prende o meu olhar. E mais a esquerda aparece uma superfície vermelha que, mais próximo da moldura esquerda permite ver algo assim como uma cabeça. Poderia tratar-se de uma cabeça de perfil. Talvez. É assim que o quadro fala constantemente comigo. Eu sempre volto a contemplá-lo de novo. Ele me obriga a voltar uma e outra vez.¹⁷⁷

Ora, não temos o quadro em nossa vista e por isso temos nosso raio de análise reduzido. Mas acompanhemos o que nos conta Gadamer. Uma pintura de obra de arte é sempre um desafio peculiar. Precisa-se de reunir muita coisa entre o que está pintado e o que “representa” o que está pintado. É um exercício mais demorado e requer paciência (a exemplo do que se falou das pinturas cubistas, tão cheias de facetas que o espectador precisa “formar” o desenho). O quadro, descrito por Gadamer, pertence a um artista considerado por alguns especialistas o artista da “abstração expressiva” cuja intenção era esvaziar da obra todo sentido transcendente. Suas telas se caracterizavam pelas formas que criavam várias superfícies (e cores) que se encaixavam umas sobre as outras criando um jogo de semelhança e dessemelhança. O desafio é reunir em um “novo quadro” uma possibilidade de sentido.

Em sintonia com a hermenêutica de Gadamer interpretar a obra de Poliakoff, considerada um estilo de abstração por alguns críticos, não é uma tarefa fácil. Sendo assim, a obra torna-se o “assunto” para que construamos para nós mesmo o quadro. Ou seja, as nossas construções, incluindo também nossas tentativas (perguntas) de construções, que são orientadas pela “representação”, precisam ser reiteradas no encontro com a obra de arte. Ver coisas reunidas, perguntar por uma cruz negra ou, à esquerda, ver uma superfície vermelha em formato de uma cabeça que talvez esteja de

¹⁷⁷ DUTT, 1998, p. 84. Texto em espanhol:

“Tomemos por ejemplo ese Poliakoff que hace ya treinta años que cuelga ahí donde está. Me lo regalaron mis discípulos en mi sexagésimo cumpleaños. Hace más de treinta años que estoy viendo ese cuadro ahí. Y, siempre que me siento donde usted está sentado ahora, me pongo a pensar y me pregunto: Qué es en realidad lo que estoy viendo ahí? Y vuelvo a mirarlo una y otra vez, pero no escribo interpretación alguna. Que veo, pues? Je ne sais quoi. Que está diciendo realmente esse cuadro? Veo en el a la derecha una cruz negra, una media cruz, que retiene mi mirada. Y más a la izquierda aparece una superficie roja que, cerca ya del marco izquierdo, permite ver algo así como una cabeza. Podría tratarse de una cabeza de perfil. Tal vez. Así es como el cuadro habla constantemente conmigo. Yo siempre vuelvo a mirarlo de nuevo. Él me obliga a volver una y otra vez”. (Tradução nossa).

perfil. Isso representa o desafio da articulação de sentido. Esse é o fio condutor dessa passagem.

O que chamamos aqui de “espelho” de leituras pode ser visualizada no intercâmbio entre obras de diferentes feitura. Por exemplo, muitos poemas de Vinícius de Moraes foram interpretados musicalmente. A música *rosa de Hiroshima*¹⁷⁸ que foi gravada pelo grupo: *Secos e Molhados* é um bom exemplo desse intercâmbio entre a poesia e a música. Essa leitura musical surgiu em 1973 no primeiro disco do grupo e é um clássico da música brasileira. O que realmente a música diz? Das conseqüências da guerra? Alerta sobre as guerras? O período pós-bomba? O que simboliza a rosa? Renascimento? Como falar de guerra com todo lirismo? Enfim, não é nosso intuito fazer explicitações sobre a obra, mas indicar via Gadamer, a grande rede interpretativa presente para quem ouve a música, ou para quem lê o poema, ou para quem faz os dois e etc.

O que tiramos de lição teórica da reflexão de Gadamer é que: toda leitura possível já faz parte de uma rede, ou seja, ela não começa do nada. Ela está diluída na tradição na qual estamos submersos.

Em uma entrevista concedida a Jean Grodin, sobre isso, Gadamer diz que: “é preciso apenas que se tenha para si, **bem claro**, o que a coisa propriamente significa. A coisa (*o assunto*) é sempre a coisa polêmica [...] ¹⁷⁹. Ou seja, o assunto é o jogo aberto presente em cada ouvir e interpretar. É neste jogo de pergunta e resposta que se funda realmente o esforço de ultrapassar o dito e ao mesmo tempo ultrapassar os nossos preconceitos. Preconceitos esses de que, em geral, não somos conscientes totalmente e ao mesmo tempo fazem parte do exercício hermenêutico.

Mas aqui caberia uma pergunta: Não seria isso um relativismo histórico? A obra de arte é sempre uma contínua leitura? Diríamos que é isso também, mas não só isso. Por isso nos valem em determinados pontos do nosso texto com a noção de diálogo. Dialogar,

¹⁷⁸ “Pensem nas crianças mudas telepáticas / Pensem nas meninas cegas inexatas / Pensem nas mulheres rotas alteradas / Pensem nas feridas como rosas cálidas / Mas oh não se esqueçam da rosa da rosa/ Da rosa de Hiroshima / A rosa hereditária/ A rosa radioativa estúpida inválida / A rosa com cirrose e a anti-rosa atômica / Sem cor sem perfume sem rosa sem nada”. MORAES, Vinícius de. *In: Nova Antologia Poética*, de Vinicius de Moraes. Organização de A. Cícero e E. Ferraz. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

¹⁷⁹ ALMEIDA, CL.: FLICKINGER, H.G. & ROHDEN, L. **Hermenêutica Filosófica**: Nas trilhas de Hans Georg Gadamer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. P. 209. (grifo nosso).

seguindo Gadamer, é ver novamente. Dialogar é se entregar ao jogo da arte para novamente ver o que precisa ser visto. O diálogo então não é a mera descrição ou imposição do ponto de vista, mas uma transformação. É um olhar junto na unidade de intenção cujo exercício permite ver sempre algo inesperado, algo que surpreende e transforma quem participa do jogo.

A filosofia também é um espelho de leituras. Muitas obras de filosofia são marcadas pelas reflexões que são “emolduradas” pelas obras de arte. Uma passagem muito conhecida é a que Heidegger faz uma leitura do quadro de Van Gogh. O título é o “Sapato da Camponesa”, cujo enredo é um sapato bem gasto pelo seu uso cheio de torrões de terra cravados em seu couro que repousa no próprio chão. Vejamos a leitura de Heidegger no texto chamado “A origem da obra de arte”:

Da abertura escura do interior deformado do calçado, a fadiga dos passos do trabalho olha-nos fixamente. No peso sólido, maciço, dos sapatos está retida a dureza da marcha lenta pelos sulcos que longamente se estendem, sempre iguais, pelo campo, sobre o qual perdura um vento agreste. No couro, está [a marca] da humanidade e da saturação do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do carreiro pelo cair da tarde. O grito do mundo da terra vibra nos sapatos, o seu presentear silencioso do trigo que amadurece e o seu recusar-se inexplicado no pouso desolado do campo de inverno.[...] ¹⁸⁰

Essa “leitura” de Heidegger foi assunto de muitas teses e discussões. Hoje ela é considerada uma das mais fortes referências, em termos de interpretação, nos estudos de filosofia da arte. O que diz a obra? É apenas um sapato de camponês? Esta pintura retrata fielmente o que é a vida do camponês? Heidegger então utiliza essa pintura com o intuito de discorrer sobre um combate entre “mundo e terra” que faz parte de sua discussão sobre a arte. Não discorreremos sobre tal assunto devido à brevidade de nosso tema. Mas, em termos de interpretação, diremos algumas palavras.

Heidegger, a partir de um renovado esforço hermenêutico tenta interpretar o que está em jogo nesta pintura. Entretanto, não é seu objetivo pensar essa pintura e comparar as diversas facetas e quadros de Van Gogh, para então fazer uma coletânea de fatos discursivos sobre a obra. Van Gogh pintou várias vezes, como muitas de suas pinturas,

¹⁸⁰ HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de Floresta**. Trad. I. Borges- Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. PP. 28-29.

este calçado. Qual a intenção de Van Gogh com esta atitude? Tornar a pintura mais perfeita? Nada podemos dizer sobre isso. Por nossa inteira conta, diríamos talvez que estivesse fazendo esse constante esforço de “representar para..” no quadro o que ele “viu”. Ele, o artista, também é um espectador de si mesmo. Ele também joga. Ou seja, talvez, nas diversas tentativas de fazer este par de sapatos estivesse a busca para compreender o que ele continuava “vendo” em obra.

Heidegger também se torna um co-jogador no jogo da arte. Ele faz o movimento de sentido, semelhante ao texto, de executar o movimento hermenêutico que governa a expectativa de sentido do todo lido ou observado. É o que Gadamer chama de jogo interpretativo. Seguindo a reflexão de Heidegger, não vemos neste quadro a constatação de como é a vida no campo. Ou um quadro ou adorno que se coloca na parede como enfeite. Antes, segundo este autor, a pintura torna visível o duro mundo do camponês. No quadro vemos apenas um par de sapatos. Mas este torna visível a lida diária no campo. Lida essa que impõe a sua dureza própria da vida simples. Ali está presente o acordar cedo, o dormir tarde, a terra que é preparada para ser semeada. A espera paciente que a semente germine e dê muitos frutos. O sol quente que queima a pele e o inverno que macula o outro lado do trabalho árduo. Isto não está no quadro de antemão, pois é apenas um par de sapatos. Contudo, a atividade hermenêutica feita pelo jogador (Heidegger) mostra o vasto mundo que está recolhido naqueles sapatos velhos e sujos. E novamente o exercício da interpretação faz o movimento leitor-obra e leitor-texto. Dessa forma a obra está hoje em museus, galerias, em gravuras, na internet, está em instalações e está também nos textos que dela falam. Em tudo e por tudo isso, Gadamer irá insistir em sua afirmação: algo ainda está lá para nós!

Mas façamos um movimento diferente. Heidegger diz em uma passagem que nós “interpretamos” o quadro e que a camponesa, ao contrário, anda e trabalha simplesmente com o sapato. Assim ele diz:

[...] Todas as vezes que a camponesa, já noite adentro, põe de lado, no seu cansaço dorido mas são os sapatos e, estando ainda escura a madrugada, os volta logo a tomar para si, ou quando nos dias de descanso, passa junto deles, ela sabe disso sem quaisquer considerações ou observações [...].¹⁸¹

¹⁸¹ HEIDEGGER, 2002, p. 29.

Destacamos esse trecho apenas para demarcar a relação espectador-obra. O mundo que se abre para nós é o difícil mundo da camponesa. Ela, de acordo com a interpretação, usa e sabe desse mundo sem nenhuma observação ou consideração prévia. Ela vive desde esse mundo. Agora, nós observamos e tecemos considerações. Somos leitores da manifestação de um mundo. Nós, espectadores, trazemos também a manifestação de um horizonte histórico. Aqui estão em jogo o artista, a obra, e as condições externas e internas. A saber, no jogo da arte cruzam-se horizontes, leituras, olhares, perspectivas, expectativas, respostas e perguntas. Isso quer dizer que no jogo da arte, esses dois universos, do espectador e da obra se misturam, se conjugam, se entrelaçam. O mundo da camponesa neste instante não pertence somente à camponesa mas também ao espectador. É o que Gadamer chama de *chama de fusão de horizontes*, ou seja, aqui, espectador e obra se suspendem dando lugar ao assunto “mundo da camponesa” que prioritariamente não é de nenhum dos jogadores, mas do próprio jogo.

Como uma última tentativa de ilustração da proposta gadameriana e tendo em vista o papel do intérprete, do jogador, do espectador, leitor etc, falaremos da arte moderna. Partiremos, para efeito de ilustração, de uma pesquisa dirigida por uma artista plástica chamada Lygia Clark (1920-1988), na década de 60, com intuito de mostrar como a arte moderna reflete sobre a participação do espectador.

Este projeto foi fruto de uma grande maturação e decorreu de um longo processo de pesquisa da própria artista. Não vamos traçar aqui a linha evolutiva dessa pesquisa. Iremos nos ater apenas a sua reflexão sobre o seu trabalho que possui como nome *Os bichos*. Este pode ser entendido como um conglomerado de placas ou estruturas móveis de metal que convidam o observador a sua manipulação. Desse modo, ela almejava que o espectador fosse “jogado dentro da obra” pra senti-la atuando sobre ele, como parte das possibilidades sugeridas pela obra. Assim Lygia Clark se refere aos bichos:

[...] OS BICHOS. É o nome que dei às minhas obras desse período, pois suas características são fundamentalmente orgânicas. Além disso, a charneira de união entre os planos me faz lembrar uma espinha dorsal. A disposição das placas de metal determina as posições do Bicho, que ao primeiro golpe de vista parece limitado. Quando me perguntam quantos movimentos o Bicho pode efetuar, eu respondo: “Não sei nada disso, você não sabe nada disso; mas ele sabe...”[...].

Esta relação entre obra e espectador – antigamente virtual – torna-se efetiva [...].

[...] Nestas relações entre o Bicho e vocês (**espectadores**), há dois tipos de movimentos. O primeiro, puramente exterior, é o que vocês fazem. O segundo, o do Bicho, é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. O primeiro movimento (que vocês fazem) nada tem a ver com o Bicho – pois não lhe pertence. Em compensação, a conjugação de seus gestos associados à resposta imediata do Bicho cria uma nova relação, e isto só é possível em razão dos movimentos que o Bicho sabe efetuar por ele mesmo: é a própria vida do bicho.¹⁸²

Consideramos que aqui pode ser feita uma ponte entre a abordagem Gadameriana e o diálogo que a artista propõe. Gadamer, segundo o que já vimos, perguntaria aqui o que significa esse “compreender”. Para isso o espectador teria que tocar, mexer, inquirir, provocar, se envolver pelo movimento no “bicho”. Com efeito, nós sustentamos com isso a questão de perguntar por esse modo de ser convidado pela obra em suas diversas formas. E isso só irá fazer sentido enquanto participação na própria experiência e no “jogar junto” realizando um constante “projetar” de expectativas.

A “ideia” do Bicho não foi criada aleatoriamente. Fruto de uma maturação ela representa um estágio de elevação, de um diálogo que a própria artista vinha fomentando consigo mesma e que precisou a partir de um momento ganhar “corpo” a partir de uma performance. É o que Gadamer, a nosso ver, pontuaria como “representar para”, ou seja, a obra *Os bichos* se endereça a alguém. Ela precisa desse “outro” que manipula, que recria, que pergunta que joga com suas possibilidades.

Essa charneira (dobradiça em torno de um eixo comum) proporciona um manuseio que permite formar novas formas e figuras. E isso não está simplesmente colocado “lá”. Em sua movimentação as formas vão se individualizando com movimento e contra-movimento. Ora eles tendem a expandir-se para as extremidades, ora para o centro a procura de sua acomodação central. De que modo essa obra nos convida?

A obra dentro desse espaço de possibilidades convoca ao espectador a criar também possíveis formas, ou seja, interpretar, perguntar, modificar suas possibilidades mecânicas. De modo que o próprio espectador saia de sua esfera contemplativa e

¹⁸² CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. P. 17.

comece agora a experimentar uma intensificação de suas faculdades, tornando-se um parceiro ativo dessa proposta.

Com efeito. é a obra que se move e não apenas o espectador apenas ao seu redor. Assim se cria uma nova relação que vai além do simples espaço dado inicialmente pela obra e o espectador. *Os bichos* se movem e se mexem justamente pela provocação do espectador. No entanto, mesmo o espectador não tem controle e se desdobra na própria resposta infinita que o “bicho” re-apresenta. Nesse diálogo, a nosso ver, o espectador encontra a sua própria precariedade. Tanto ele quanto o “bicho” não possuem uma fisionomia fixa que assim os determine. Nesta relação, existe uma intensa movimentação lúdica, exigindo que a obra e o espectador se recriem, se reformulem e se re-signifiquem. Portanto esse recriar só é possível dentro desse próprio ato e nesse jogar incessante ora perguntando ora respondendo.

Em suma, seja uma obra textual, plástica, sonora ou mesmo um “bicho”, precisamos desdobrá-la, provocá-la, interrogando-se sobre o que ali está em jogo. Essa foi nossa tentativa ao estudar os conceitos de Gadamer e ilustrá-los com seus exemplos e com alguns de nosso horizonte histórico, por conta e risco.

Sendo a arte clássica ou moderna a questão do que *significa* o seu compreender permanece como um convite, como uma tarefa, na qual não saímos dela imunes à sua repercussão. O comportamento do jogo (na arte) se distingue dos demais comportamentos, basicamente, pela liberação que representa o jogo frente aos objetivos e/ou metas ao cumprir da vida. O jogo aqui explicitado com referência à arte aponta para um tipo de experiência que extrapola o sentido habitual desse termo. Hábito aqui não tem referência à anulação de um mundo. Com a arte, intensificamos os hábitos e reaprendemos a vê-los com outros olhos. Esse elemento lúdico, que é parceiro no jogo, indica que, frente à seriedade e a objetividade da vida, a arte é uma instância que cria e recria possibilidades. Coloca-nos de maneira que ora nos reconhecemos ora nos estranhemos. É um jogo entre familiaridade e estranheza. Um jogo infinito entre pergunta e resposta. É o que põe em marcha a festa do pensamento. É um jogo de espelhos com amplos limites para a compreensão. Entre o que pensamos que somos e o que nunca saberemos ao certo. Por fim, Gadamer:

O que devemos aprender da comparação entre o jogar que os homens inventaram e criaram, e o movimento lúdico sem referencia do puro excesso vital, é precisamente isso: que o “jogado” no jogo da arte não é nenhum mundo alternativo ou de encenação em que esquecemos de nós mesmos. **O jogo da arte é mais um espelho** que, através dos milênios volta a surgir sempre de novo antes nós, e no qual nos vemos, muitas vezes de um modo bastante inesperado, muitas vezes de um modo bastante estranho: como somos, como poderíamos ser, e o que nos acontece [...].¹⁸³

¹⁸³ GADAMER, Hans Georg. **Estética y Hermenêutica**. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos, 2006. Passagem em espanhol:

“Lo que hemos de aprender de la comparación entre el julgar que han inventado y creado los hombres, y el movimiento lúdico sin referencia del puro exceso vital, es precisamente esto: que lo jugado en el juego no és ningún mundo sustitutorio o de ensoñacion en el que nos olvidemos de nosotros mismos. El juego del arte es más bien un espejo que, a través de los milênios, vuelve a surgir siempre de nuevo ante nosotros, y en el que nos avistamos a nosotros mismos, muchas veces de un modo bastante inesperado, muchas veces de un modo bastante estraño: cómo somos, cómo podríamos ser, lo que pasa con nosotros.[...]”. P. 136. (tradução e grifo nosso).

4. Considerações Finais.

No que diz respeito às considerações sobre o arcabouço teórico e filosófico do nosso autor, muitas coisas foram explicitadas e outras nem tanto. Apesar, então, das lacunas e ausências deixadas pelo texto, nossa intenção foi demarcar alguns dos principais conceitos que nosso autor utiliza para pensar a experiência da arte. Esta, não pode ser submetida simplesmente aos critérios de julgamento ou princípios de construção da chamada “teoria estética”.

A experiência da arte é o primeiro ponto de apoio do projeto hermenêutico de Gadamer. Contudo ele estende essa proposta para esfera da história, da tradição e da linguagem com um intuito inicial de indicar, como já foi exposto, um modo de experiência cujo caráter é inteiramente diferente da experiência subjacente à formulação dos métodos científicos. Essa proposta não visa deixar de lado o método científico. Eles são importantes para o conhecimento.

Agora sobre a hermenêutica da obra de arte, nos dirá Gadamer, “não existe um método hermenêutico”¹⁸⁴. Pois um poema, por exemplo, não é um dado passível de ser explicado como sendo um caso de uma regra em geral semelhante aos dados experimentais das ciências. E o que é importante frisar é que nosso autor não descarta a possibilidade de usos de métodos: “[...] Um intérprete que domina os métodos da ciência iria empregá-los apenas para tornar possível, através de uma melhor compreensão, a experiência de um poema.[...]”¹⁸⁵. Agora, querer utilizar cegamente um texto em função da aplicabilidade de métodos não é por Gadamer muito aceitável. É isso que Gadamer tem em mente ao se debruçar sobre o tema experiência nas ciências do espírito.

Como hermeneuta, nosso autor não quer aqui “escalonar” melhores ou piores leituras. Pois a compreensão pode alcançar vários níveis de leituras e nem por isso precisa estipular “essa” ou “aquela” como mais precisa ou mais vaga. Existem, para Gadamer, leituras e leituras. Mas isso não quer dizer que aquela interpretação mais vaga e limitada compreenda menos o seu discurso como poesia (a exemplo do poema).

¹⁸⁴ . GADAMER. Hans Georg. **Quem sou eu, quem és tu?** Comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan. Tradução e apresentação de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. P. 156.

¹⁸⁵ Ibid., p. 157.

Entretanto, Gadamer decididamente quer resguardar o lugar do leitor. A interpretação de uma obra de arte é um exercício potencialmente de todos. Mesmo com os desdobramentos compreensíveis, com o reconhecimento de leituras, o exercício hermenêutico é “potencialmente” muito mais direcionado para aqueles que sabem que “não sabem” do que para os que já sabem e por isso acham que compreenderão melhor. Eis o lugar da hermenêutica da obra de arte.

Em suma, explicitar os conceitos da hermenêutica filosófica Gadamer e adorná-las com obras do horizonte histórico do autor e do nosso horizonte, talvez limitando o tema, foi nosso intento na discussão sobre o jogo da arte. As obras aqui expostas referem-se a obras já consagradas. No caso da literatura Memórias Póstumas de Brás Cubas e Irmãos Karamazov. Entre a música: a Nona Sinfonia de Beethoven, A “construção” de Chico Buarque, A rosa de Hiroshima dos Secos e Molhados. No que diz respeito a pintura utilizamos a pintura abstrata de Poliakoff, os Retirantes de Portinari, o sapato da camponesa de Van Gogh etc. Por último a obra performática de Lygia Clark.

Enfim, todas essas obras que já são consideradas carregam em sua caminhada histórica leituras, reconhecimentos, críticas e repercussões. Podemos dizer, via Gadamer, que elas já disseram tudo? Concordaremos hoje que essas obras são apenas referências esparsas que devido as suas atualizações estão esquecidas nos museus, nas partituras ou nas bibliotecas? Ou apostaremos no contrário? O que hoje ainda está nessa obra? O que elas nos dizem?

Essas, se mostram como possibilidades de leituras. De perguntas e de respostas para os que buscam participar dos seus jogos e tentam ver novamente o “não dito” no dito. Eis a tarefa para hoje, amanhã e depois de amanhã.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ALMEIDA, C.L.; FLICKINGER, H.G. & ROHDEN, L. **Hermenêutica Filosófica: Nas trilhas de Hans Georg Gadamer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
2. ALMEIDA, Custódio Luís Silva de. **Hermenêutica e Dialética: Dos estudos platônicos ao encontro com Hegel**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
3. BLEICHER, Josef. **Hermenêutica Contemporânea**. Trad. Maria G. Segurado. Lisboa, Edições 70, 1980.
4. CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
5. DUTT, Carsten. **En Conversación con Hans-Georg Gadamer : Hermenéutica – Estética – Filosofía Prática**. Presentación y traducción de Teresa Rocha Barco. Madrid: Tecnos, 1998.
6. FRANCALANCI, Carla (org.). **Revista Sofia: Mito e Arte**. Vitória: Edufes. Vol. X, números 13 e 14. 2005.
7. GADAMER, Hans Georg. **Atualidade do Belo: A arte como Jogo Símbolo e Festa. Tradução de Celeste Aida Galeão**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
8. _____ **O Problema da Consciência Histórica: Hans Georg Gadamer**. Organização Pierre Fruchon. Tradução Paulo Cezar Duque Estrada. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
9. _____ **Estética y hermenêutica**. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos, 2006.
10. _____ **Verdade e Método. Tomo I**. Tradução Flávio Meurer. Petrópolis: Vozes, 2005.
11. _____ **Verdade e Método. Tomo II**. Tradução Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2007.
12. _____ **Hermenêutica em retrospectiva – vol. II – A virada hermenêutica**; tradução de Marco Antonio Casa Nova. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

13. _____ **Quem sou eu, quem és tu? : comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan**; Tradução e apresentação de Raquel Abi-Sâmara. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.
14. _____ **Ser e Tempo. Tomo I.** Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988.
15. _____ **Caminhos de Floresta.** Trad. I. Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
16. HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura.** Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.
17. KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Juízo.** Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
18. MORA, José Ferrater. **DICIONÁRIO DE FILOSOFIA.** Tradução: Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 4º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
19. MORAES, Vinícius de. **Nova Antologia Poética.** Organização de A. Cícero e E. Ferraz. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
20. PESSOA, Fernando e Almerinda Lopes (org.). **Seminários Internacionais: Arte em Tempo Indigente.** Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2008.
21. PESSOA, Fernando (org.). **Seminários Internacionais: Arte no pensamento.** Vitória: Museu Vale do Rio Doce, 2006.
22. RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias;** organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro, F. Alves, 1988.
23. SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem.** Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.
24. VALÉRIO, Maria Antonia Gonzáles. **El Arte Develado: Consideraciones estéticas sobre la Hermenêutica de Gadamer.** México: Ed. Herder, 2005.