

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**GUSTAVO CAVERZAN VASCONCELOS**

**A HERMENÊUTICA DA ARTE  
EM HANS-GEORG GADAMER**

**VITÓRIA, ES**

**2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**A HERMENÊUTICA DA ARTE  
EM HANS-GEORG GADAMER**

**GUSTAVO CAVERZAN VASCONCELOS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Corrêa de Araujo.

**VITÓRIA, ES  
2013**

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

---

V331h Vasconcelos, Gustavo Caverzan, 1976-  
A hermenêutica da arte em Hans-Georg Gadamer / Gustavo  
Caverzan Vasconcelos. – 2013.  
vii, 120 f.

Orientador: Ricardo Corrêa de Araujo.  
Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal  
do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Gadamer, Hans-Georg, 1900-2002. 2. Hermenêutica. 3.  
Verdade. 4. Arte – Filosofia. 5. Estética. I. Araújo, Ricardo da  
Silva. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de  
Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 101

---

# **A HERMENÊUTICA DA ARTE EM HANS-GEORG GADAMER**

**GUSTAVO CAVERZAN VASCONCELOS**

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.

Dissertação aprovada em 20 de agosto de 2013

## **COMISSÃO EXAMINADORA**

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Ricardo Corrêa de Araujo  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientador

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira  
Universidade Federal Fluminense

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marco Antônio dos Santos Casanova  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu Orientador Prof. Dr. Ricardo Corrêa de Araujo, a Universidade Federal do Espírito Santo, a CAPES, a minha família, aos meus amigos e amigas, as pessoas com quem vivi grandes momentos de estudo e de reflexão, ao Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira, ao Prof. Dr. Arthur Octávio de Melo Araújo, a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Thana Mara de Souza, ao Prof. Dr. José Pedro Luchi, ao Prof. Dr. Marco Antônio dos Santos Casanova, aos professores e professoras com quem estudei na UFES, aos artistas e filósofos que me apresentaram um mundo com suas obras – em especial, Hans-Georg Gadamer.

“O pensamento mais profundo ama o mais vivo;  
Entende a juventude quem já contemplou  
O mundo, e os sábios com frequência  
Acabam preferindo o Belo”.

Friedrich Hölderlin

## RESUMO

Pretende-se apresentar a hermenêutica da arte de Hans-Georg Gadamer e sua defesa filosófica sobre a possibilidade de conhecimento da verdade na experiência de diálogo vivida por aquele que contempla uma obra de arte. Sustenta-se que isso é possível destacando, num primeiro momento, os conceitos de jogo, de festa e de símbolo, e, em seguida, os conceitos de aplicação e de vivência pensados por Gadamer. Além disso, mostra-se como podemos pensar a obra de arte como imagem a apresentar, por si mesma, um conteúdo de verdade ao seu espectador, pontuando as especificidades internas do modo de ser das artes reprodutivas, das artes estatutárias e da literatura. Assim, observa-se o sentido fundamental da participação das pessoas envolvidas no jogo da arte, a saber, do artista criador, do mediador representativo e do espectador para, enfim, mostrar como a aplicação de cada um contribui para o desenvolvimento significativo da hermenêutica da arte. Nesse processo, destaca-se a importância dos conteúdos legados pela tradição e da mobilidade histórica em sua facticidade, para pensar o exercício hermenêutico em conformidade com o advento da verdade circunstancial na apresentação da obra de arte.

**Palavras-chave:** arte – hermenêutica – verdade – facticidade – apresentação

## ABSTRACT

It is intended to present the Hans-Georg Gadamer hermeneutics of art and his philosophical defense about the possibility of knowledge of the truth in the experience of dialogue lived by anyone that contemplates an artwork. It supports that it is possible highlighting, at first, the play concepts, of festival and symbol and then, the concepts of application and experience thought by Gadamer. In addition, it shows up how can we think the artwork as a image that presents, itself, a content of truth to the viewer, scoring the internal characteristics the way of being of the reproductive arts, statutory arts and literature. This way, it is observed the fundamental sense of participation of the people involved in the play of the art, namely, the artist creator, the representative agent and the viewer to finally show how the application of each one contribute to a significant development of the art hermeneutics. In that process, it stands out the importance of the contents legacy by the historical tradition and mobility in its facticity, to think about the hermeneutics exercises in accordance with the advent of the circumstantial truth in the presentation of the artwork.

**Keywords:** art, hermeneutics, truth, facticity, presentation



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	01
------------------	----

### CAPÍTULO I

1. A HERMENÊUTICA DA CONTEMPLAÇÃO DA IMAGEM ARTÍSTICA .....	06
1.1. Sobre o jogo da arte .....	06
1.1.1. Considerações iniciais .....	06
1.1.2. O gosto aderente para um julgamento híbrido na unidade do bom e do belo .....	08
1.1.3. A emancipação do conteúdo da obra de arte através do jogo .....	11
1.2. Hermenêutica e tradição no devir da história .....	19
1.2.1. O círculo hermenêutico no processo de interpretação .....	19
1.2.2. Da formação e da experiência do homem .....	22
1.2.3. Da importância da tradição .....	26
1.2.4. Sobre a hermenêutica da facticidade .....	28
1.2.5. A mobilidade histórica no caráter especulativo da linguagem .....	30
1.3. A hermenêutica da arte na conformidade do jogo .....	34
1.4. Sobre a festa da arte .....	37
1.5. Sobre o símbolo da arte .....	45
1.5.1. A arte enquanto símbolo reconhecido pelo diálogo .....	45
1.5.2. Proximidade e distância entre imagem e símbolo: apresentação do problema .....	49
1.5.3. Sobre o sinal; sobre o símbolo .....	52
1.5.4. Sobre o símbolo sagrado; sobre a imagem da arte .....	56
1.6. Conclusão do primeiro capítulo .....	61

### CAPÍTULO II

2. DA REPRESENTAÇÃO NA ARTE EM GERAL .....	64
2.1. Considerações iniciais .....	64
2.2. O advento da aplicação na produção do jogo da arte .....	67

2.2.1. A unidade hermenêutica: compreensão, interpretação e aplicação .....	67
2.2.2. O modo de aplicação do mediador na arte reprodutiva: o teatro e a música	70
2.2.3. O assistir como modo de aplicação do espectador da obra de arte .....	75
2.2.4. A aplicação do artista criador como uma manifestação da voz da história ...	80
2.3. O conceito de vivência na hermenêutica da arte .....	86
2.3.1. Partindo do mundo da vida .....	86
2.3.2. Sobre a unidade de pertencimento ao mundo pela vivência: uma perspectiva a partir da aplicação no jogo da arte .....	89
2.3.3. A aplicação da vivência no jogo da arte enquanto criação de “uma específica imagem do universo” .....	93
2.4. Sobre o modo de ser da arte estatutária: o quadro .....	96
2.4.1. Da relação imediata do espectador com a obra do artista .....	96
2.4.2. A imagem do quadro e o conceito de espelho .....	98
2.5. Sobre o modo de ser da literatura .....	102
2.5.1. A literatura como uma apresentação artística tanto estatutária quanto reprodutiva .....	102
2.5.2. A imaginação e o modo de ser da literatura .....	103
2.6. Conclusão do segundo capítulo .....	111
3. CONCLUSÕES GERAIS .....	114
4. REFERÊNCIAS .....	117

## INTRODUÇÃO

O espírito humano, na lida com sua situação, com suas contingências existenciais, realizou grandes feitos ao longo de sua história, com o advento da criação de tudo o que chamamos de obras da cultura humana. Assim, sistemas filosóficos e políticos, discursos científicos e religiosos foram elaborados ao longo desse gigantesco percurso. Em meio à riqueza de tantas construções, também encontramos a Arte. E será justamente a ela que dedicaremos nossa pesquisa, através da reflexão acerca da arte proposta por Hans-Georg Gadamer, com objetivo de compreender o modo de referência da arte enquanto um dizer que nos apresenta um conteúdo a ser interpretado em sua alteridade de sentido. Logo, o caminho a ser percorrido nessa empresa filosófica acompanhará a progressão hermenêutica gadameriana, isto é, pela dinâmica do exercício da interpretação, em sua estrutura especulativa e dialética, pontuaremos a possibilidade de uma construção de conhecimento frente à obra contemplada em sua representação (*Darstellung*)<sup>1</sup>. Com isso, será a partir da autenticidade dessa relação hermenêutica que defenderemos as condições dialéticas, apresentadas por Gadamer, para vivermos uma experiência de verdade, enquanto participantes do acontecimento da arte em seu modo de ser.

Os sentidos que se apresentam à compreensão, no mundo que envolve e oferece um repertório vasto de conteúdos e de coisas a serem interpretadas, são conquistados pelo advento especulativo da linguagem, ou seja, é através de uma atitude dialogal e investigativa perante aquilo que se apresenta ao intérprete que a verdade da coisa visada pode se desvelar enquanto discurso, enquanto *logos*. Assim, ao longo de toda tradição do pensamento humano, deparamo-nos com a necessidade de um esforço investigativo para conhecermos os fenômenos dados na nossa

---

<sup>1</sup> O conceito de “representação” que utilizamos em nossa exposição inicial a respeito do modo de ser da obra de arte está sendo empregado no sentido de *Darstellung*, ou seja, enquanto apresentação, enquanto encenação ocasional, de um dizer que se revela por meio do jogo da arte. O representar de uma obra de arte – diferentemente da representação subjetiva contida na expressão *Vorstellung*, isto é, na adequação da ideia/*cogito* à coisa/objeto – significa, então, “encenar”, mostrar-se por si mesma (na autonomia do jogo da arte sobre qualquer pretensão impositiva da subjetividade) aquilo que se faz revelador em sua referência, em sua possibilidade de anunciar algo para algum espectador interessado em interpretar o seu sentido. Assim, ao longo do nosso texto, identificaremos a Arte em sua referência anunciadora de sentido, utilizando o termo “apresentação”.

experiência de vida. E é justamente este movimento para o saber, para a busca de respostas às dúvidas postas pelo pensamento, que torna possível uma experiência de compreensão, isto é, um exercício hermenêutico. O ser humano, na sua busca pelo sentido das coisas, lança-se sempre numa situação a ser vivida hermeneuticamente, ou seja, visa a uma compreensão, possui uma disposição interpretativa. Eis a possibilidade do ser humano viver a experiência da verdade.

Diante do rico e vasto repertório discursivo criado pela humanidade em sua saga, podemos nos perguntar: Qual o caminho mais correto, mais apropriado para se contemplar a verdade última do mundo e das coisas? Ora, mas não foi justamente na tentativa de responder perguntas como essa que grandes sistemas filosóficos foram pensados? Sim. Tal questionamento, por outro lado, também foi orientado por experiências de compreensão que desembocaram no estabelecimento de visões religiosas. Foi exatamente nessa busca de uma resposta definitiva que a humanidade se deparou, numa outra perspectiva de compreensão de mundo, com os métodos positivos da ciência, que logo se bifurcaram em dois caminhos. Por um lado, as ciências naturais – como, por exemplo, a Física e a Biologia – obtinham respostas baseadas em evidências a sustentarem uma certeza universal, aptas a prover dominação, controle e segurança, a partir da previsão dos fenômenos analisados. Por outro lado, as ciências humanas – como, por exemplo, a História e os saberes antropológicos – caíam em argumentos sustentados por juízos indeterminados e transitórios, esvaziando-se assim em suposto relativismo. Daí, após a guinada moderna que a razão estabeleceu em seus métodos investigativos – onde os fenômenos passaram pela prova dos experimentos descritivos que buscavam fundamentar suas leis e certezas necessárias, independente da intervenção de qualquer discurso ou autoridade advindo da tradição – as ciências naturais ganharam autoridade de juízo sobre o campo de discussão da temática *verdade*. Foi tentando seguir esse mesmo caminho que algumas ciências humanas buscaram conduzir sua metodologia, como foi o caso da sociologia positiva de Auguste Comte. Entretanto, como os métodos das ciências naturais mostraram-se inadequados para se pensar o sentido da verdade no âmbito das produções humanas, outras “metodologias”, outras possibilidades de se compreender o sentido da verdade

no âmbito das ciências humanas foram pensadas. Foi nessa nova perspectiva que a temática da hermenêutica foi ganhando atenção entre os pensadores das ciências do espírito. Todavia, somente na medida em que foi se desvinculando da compreensão teológica das Sagradas Escrituras e sendo desenvolvida também para a compreensão de discursos advindos de outras áreas do saber humano, a Hermenêutica “[...] *alcança a sua verdadeira essência (...) e assume a função de um organon histórico*” (Dilthey *apud* Gadamer, 2007, p. 246).

A partir dessa nova orientação, sobre o papel da hermenêutica no trato das temáticas abordadas pelas ciências do espírito, o critério de validação de verdade sobre certos assuntos passou a ganhar novos contornos, abrindo, assim, novos campos de discussão que não aqueles já determinados pelas ciências naturais. É aqui que o debate filosófico sobre a arte também adquiriu novas perspectivas, permitindo à hermenêutica levantar a possibilidade de uma compreensão da verdade a partir dos assuntos tratados no dizer de suas obras. A experiência da arte passa, com isso, a ser pensada a partir de uma relação dialogal, isto é, como uma interpretação de um conteúdo cuja referência orienta um sentido de verdade a desvelar uma realidade, um tema, um mundo àquele que se dedica à sua contemplação.

Com essa visão, pensamos estender a reflexão sobre a filosofia da arte na medida em que julgamos uma obra de arte pelo que ela acena de verdade, isto é, enquanto anúncio de um conteúdo a apresentar uma totalidade de sentido, de mundo, de realidade. Assim, continuaremos esse debate sobre a condição desveladora de verdade da linguagem artística, acreditando que uma relação dialética com a obra de arte pode promover ao seu espectador o conhecimento de um novo horizonte legado à humanidade.

Depois dessa exposição geral, podemos precisar nosso trabalho de investigação, que terá o ofício de mostrar, a partir da filosofia da arte de Gadamer, a relação entre a recepção da obra de arte e a produção de conhecimento (sabedoria), na medida em que o espectador, ao julgar belo o objeto contemplado, participa de um

processo hermenêutico, num intenso diálogo com o que está sendo ali apresentado<sup>2</sup>. No percurso proposto, destacaremos o ato hermenêutico como sendo o próprio movimento de busca do conhecimento, visado com o exercício especulativo da linguagem. Enfatizaremos também a importância dos conceitos de formação e de experiência tratados por Gadamer, na medida em que os mesmos também são fundamentais para compreendermos a participação daqueles que se entregam a uma relação com a obra de arte. Desse modo, indicaremos a possibilidade efetiva de uma experiência de compreensão de sentido de mundo, de realidade e verdade, a partir do esforço interpretativo exercido por aquele que se envolve com o acontecimento ontológico da arte. Para isso, desenvolveremos nossa pesquisa trazendo à reflexão a importância da aplicação do artista criador, do mediador representativo e do espectador para que o cumprimento do sentido da verdade se dê na experiência com a Arte.

Então, conforme nos orienta Gadamer, pensaremos, num primeiro momento, o fenômeno da arte através dos conceitos de jogo, festa e símbolo, mostrando como as forças da tradição e da História são de grande importância para a realização do círculo hermenêutico<sup>3</sup> diante do dizer da arte. Tudo isso será trabalhado na tentativa de identificar o caráter autônomo do acontecimento da obra, enquanto apresentação

---

<sup>2</sup> Identificamos, a partir de Gadamer, o conhecimento como a compreensão do ser daquilo que foi desvelado mediante o exercício especulativo da hermenêutica, onde “[...] *aquilo que é objeto de conhecimento e do enunciado já se encontra sempre contido no horizonte global da linguagem* [...] o que consiste] *num vir-à-fala, onde anuncia um todo de sentido*” (Gadamer, 2007, p. 581; 612). Sendo assim, pela via do desvelamento hermenêutico dado pela linguagem especulativa, Gadamer privilegia a compreensão de mundo pela via do enunciado poético da arte “[...] *na medida em que o acontecer linguístico da palavra poética expressa uma relação próxima com o ser*” (Ibidem, p. 606). E como “[...] *a estética deve subordinar-se à hermenêutica ... de maneira a fazer justiça à experiência da arte*” (Ibidem, p. 231), admitiremos a possibilidade de viver uma autêntica experiência de compreensão de mundo, de conhecimento e de *verdade* pela recepção da obra de arte.

<sup>3</sup> Heidegger aborda a temática hermenêutica indicando que o advento da interpretação se inaugura a partir de um projeto que o intérprete lança à coisa interpretada, por meio de uma relação construída dentro de uma conjuntura temporal. Esse projeto sempre se apresenta, na relação com a coisa visada, como um conteúdo, um repertório prévio à experiência atualmente vivida pelo intérprete. Assim, ao longo da relação vivenciada, o intérprete, diante daquilo que se busca interpretar – como, por exemplo, um texto – verifica que todas as suas referências prévias são insuficientes para se compreender o sentido da alteridade, da verdade da coisa em questão. Daí, a progressão dessa relação é remetida a uma dinâmica circular, onde os pressupostos do intérprete são constantemente revistos e reprojetados no advento do exercício de interpretação, “*até que se estabeleça univocamente a unidade do sentido*” (Gadamer, 2007, p. 356). Com isso, Gadamer desenvolve a sua filosofia hermenêutica a partir dessa referência indicada por Heidegger “*a fim de que o novo e fundamental significado que adquire aqui a estrutura circular possa se tornar fecundo para nosso propósito*” (Ibidem, p. 355).

(*Darstellung*), e como o mesmo se dá dentro de uma facticidade a orientar a participação daqueles que vivem uma experiência com a arte. Eis que visamos mostrar a obra de arte como apresentação de uma imagem a revelar, por si mesma, sua pretensão de verdade, pela alteridade do seu dizer. Num segundo momento, realizaremos uma análise fenomenológica da apresentação estética a partir das artes reprodutivas (teatro e música) e das artes estatutárias (quadro) e da literatura, onde analisaremos a “lógica interna” do desenvolvimento da representação artística e o papel que desempenha cada um que participa da sua conformidade. Eis que teremos o compromisso de pensar a dinâmica interna do jogo, descrevendo certas referências específicas a partir dos gêneros artísticos acima explicitados e como podemos identificar o modo de participação das pessoas envolvidas nesse processo. A partir daí, estudaremos o conceito de aplicação (*subtilitas applicandi*) em Gadamer e uma possível relação com o conceito de vivência para justamente defendermos, dentro do acontecimento da apresentação da obra de arte, a possibilidade dos adventos da compreensão (*subtilitas intelligendi*) e da interpretação (*subtilitas explicandi*) por meio da participação daqueles que compõem o jogo da arte. Assim, pontuaremos, para todos os participantes da ontologia da arte, a saber, o artista criador, o mediador representativo e o espectador, o papel que compete a cada um ao analisarmos o modo de ser da sua aplicação, enquanto um vínculo hermenêutico para com o sentido e a verdade do mundo apresentado em suas experiências.

Descrevemos aqui o caminho teórico que pretendemos trilhar e os conceitos fundamentais que iremos trabalhar para elucidarmos, a partir de Gadamer, o modo de ser da arte em sua relação com a verdade. Assim, verificaremos como é que ele pensa ser possível compreender um sentido de verdade a partir de uma relação hermenêutica com o conteúdo advindo de uma apresentação artística.

## **CAPÍTULO I**

### **1. A HERMENÊUTICA DA CONTEMPLAÇÃO DA IMAGEM ARTÍSTICA**

#### **1.1. Sobre o jogo da arte**

##### **1.1.1. Considerações iniciais**

Desde já, nosso tema clama por maiores delimitações, ou seja, precisamos situá-lo num horizonte apropriado para assim pensá-lo. Com isso, é importante orientarmos a leitura da pesquisa tendo como ponto de sustentação a seguinte questão: Como podemos pensar, de acordo com a filosofia de Gadamer, a verdade e o conhecimento na experiência hermenêutica com a obra de arte? E será justamente a partir dessa pergunta inicial que desenvolveremos todo o nosso trabalho, na medida em que identificamos no exercício hermenêutico a possibilidade de vivermos uma experiência autêntica de sabedoria e verdade pela recepção de uma produção artística julgada bela.



É importante deixarmos claro que a ideia de verdade apresentada por Gadamer, no advento da experiência com a arte, não se permite estruturar num método fixado e composto por declaração de certezas, isto é, para o nosso filósofo o critério para se pensar a verdade não se restringe a uma conformidade ou adequação entre a universalidade do conceito e a coisa visada, como aquelas construídas pelos parâmetros epistemológicos das ciências da natureza ou mesmo pelo rigor do método tecido ao longo da tradição filosófica moderna em geral. Ao contrário, podemos dizer que a verdade da arte passa a ser submetida a uma conjuntura ocasional, ou melhor, a uma reatualização circunstancial de sentidos na medida em que compreendemos a obra de arte em “[...] *cada situação concreta de uma maneira nova e distinta*” (Gadamer, 2007, p. 408). Pois, diante “[...] *de possibilidades de ser, próprias da obra*” (ibidem, p. 174), estaremos dialogando com toda uma tradição rica em significados e colocando em questão o sentido do mundo, da existência e daquilo que se está interpretando, na própria abertura da compreensão que se configura a cada experiência vivida pelo intérprete ‘totalmente absorvido’ no acontecimento da obra de arte. Com isso, propomos mostrar justamente esta contingencialidade da obra de arte como uma possibilidade para o advento da verdade, na medida em que o conteúdo da obra dada à contemplação permite sempre uma mobilidade de sentido conforme a conjuntura em que se apresenta ao seu espectador. Todavia, para nos prevenir de possíveis suspeitas de relativização do conceito de verdade, orientamos nossos leitores que tal mobilidade de compreensão de sentido dá-se não pela vontade subjetiva do espectador, mas, antes, pela ocasionalidade histórica na qual obra e espectador se encontram numa relação: “*ocasionalidade quer dizer que o significado continua se determinando, quanto ao conteúdo, a partir da ocasião em que ele é pensado, de maneira que contém mais do que conteria sem essa ocasião*” (ibidem, p. 206).

Assim, Gadamer aponta para a possibilidade de vivermos uma experiência autêntica de conhecimento, ao nos dispormos a interpretar a riqueza de sentidos orientados pelo próprio desvelamento do conteúdo de uma obra que consideramos bela. Bem, para mostrar isso, iremos, num primeiro momento, rapidamente discorrer sobre o belo na filosofia de Immanuel Kant – considerando a sua grande importância

para as posteriores reflexões estéticas na filosofia, ponto de partida de que o próprio Gadamer se valeu em suas investigações – para, então, desenvolvermos nossos argumentos sobre o que compreendemos por sabedoria no belo, a partir do que Gadamer pensou acerca da arte. É então que, no seguimento das nossas explanações, mostraremos como Gadamer elabora a sua filosofia da arte através do jogo, da festa e do símbolo e como ele articula estes conceitos, necessários para se compreender o advento do conteúdo artístico em seu modo de referência.

### 1.1.2. O gosto aderente para um julgamento híbrido na unidade do bom e do belo

Com a proposta de trazer à reflexão o advento da beleza na experiência de vida da humanidade, Kant, após descrever radicalmente a diferenciação entre a perfeição no bom e a beleza pura (livre)<sup>4</sup>, sugere uma reflexão sobre a possibilidade de aproximação do juízo do gosto com o lógico, através de um sentimento de satisfação proporcionado pelo prazer estético (este, vinculado à contemplação da forma daquilo que afeta a faculdade da sensibilidade), juntamente com um prazer intelectual vinculado às proposições lógicas decodificadas através do entendimento, ou seja, um prazer dirigido pelo fato de se saber algo. Dessa união, podemos dizer que o sujeito passa a fundar seus juízos por intermédio de um gosto híbrido, pois, comporta no próprio julgamento do belo um conteúdo a ser refletido em torno da qualidade material de perfeição

---

<sup>4</sup> Logo na primeira seção da Crítica da Faculdade do Juízo, Kant diferencia o *juízo de gosto (puramente estético)* do *juízo lógico*, esclarecendo que a *contemplação pura do belo* não se fundamenta na representação conceitual do objeto julgado, mas sim no próprio estado de ânimo do sujeito, onde a *faculdade da imaginação*, livremente, passa a esquematizar as formas que são captadas através dos sentidos, sem haver qualquer interesse na existência material do fenômeno contemplado. Assim, a *pura beleza*, ao ser julgada, reportar-se-á a uma vitalização que diz respeito apenas ao sentimento do sujeito, enquanto este é afetado por algo que lhe é dado à percepção, sem o estabelecimento de uma sentença lógica postulada pela *faculdade do entendimento*. Por outro lado, temos o *conceito da perfeição* (pautado pelo *juízo lógico*), que, ao contrário do *gosto*, já traz consigo todo o conteúdo informativo necessário para discernir, mediante a inteligibilidade das características pertinentes ao objeto vislumbrado, se este possui as especificidades pertinentes a uma finalidade proposital para a completude objetiva da sua existência – aqui, para tal, ocorre a obrigatoriedade de uma aprovação lógica da *faculdade do entendimento* no seu *jogo com a imaginação*.

constatada na própria existência do objeto confrontado, ou melhor, naquilo que pode ser julgado conforme a sua verdade, seja conceitual, seja moralmente, na medida em que também é contemplado esteticamente. Tal contextualização, acordada entre a perfeição e o estético, originará um juízo de gosto aplicado que encontrará na beleza aderente uma satisfação movida não apenas pelo sentimento, mas também pelo pensamento, visto que, segundo Kant, *“há duas espécies de beleza: a beleza livre e a beleza simplesmente aderente. A primeira não pressupõe nenhum conceito do que o objeto deva ser; a segunda pressupõe um tal conceito e a perfeição do objeto”* (Kant, 2005, p. 75). Isso permite afirmar que *“o gosto lucra com essa ligação do bom com o belo num acordo do gosto com a razão”* (ibidem, p. 76), onde o juízo sobre a beleza dos fenômenos não se desvincula da intelecção produzida pelo entendimento – há uma razão no belo. Então, com essa aderência, a beleza se encontrará diretamente vinculada a diversos conceitos que comportam a realidade de quem julga, seja por interferências culturais, morais, políticas, ou por alguma dependência mediada pela finalidade material do objeto.

É nessa perspectiva apresentada que evidenciamos o juízo de gosto impuro acolhido na unidade humana das faculdades, considerando, assim, ser o sujeito juiz dos fenômenos, aquele que já traz em sua constituição o viver no entrelaçamento “por inteiro” dos diversos juízos. Pois, visto da perspectiva do gosto aplicado, o “sujeito kantiano” deixa de viver compartimentado ora pelo sentimento ora pelo raciocínio intelectual, segundo uma suposta conveniência teórica, para se tornar mais “verídico” na medida em que, através dos seus juízos, sente pensando e pensa sentindo, pois, *“quando ambos os estados do ânimo concordam entre si, lucra a inteira faculdade de representação”* (Kant, 2005, p. 77). Lembramos que o conceito de representação (*Darstellung*) aplicado por Gadamer em sua filosofia é diferente desse exercício intelectual subjetivo descrito por Kant e toda tradição metafísica desenvolvida na modernidade (iremos, no decorrer do nosso trabalho, mostrar isso com mais detalhes). Logo, tratando-se do modo de ser da obra de arte, diferente do sentido da expressão “representação” (*Vorstellung*) – onde o fenômeno investigado pelo sujeito, para ser conhecido em sua verdade, precisa ter o próprio sujeito como o seu representante, isto

é, precisa ser fidedignamente posto (apresentado novamente, agora como conceito) no pensamento, na inspeção da faculdade intelectual do sujeito – Gadamer aponta tal termo para outro caminho. Assim, seguindo o nosso filósofo, compreenderemos a referência do fenômeno da arte (o ser da obra) como algo que se mostra representando a si mesmo, ou seja, como uma referência que, em sua autonomia, anuncia um sentido de mundo frente às subjetividades envolvidas em seu acontecimento (em seu jogo). Porém, para nós, neste momento, o importante é pontuarmos a ênfase dada por Kant à experiência de pensamento promovida pela relação do sujeito com a obra de arte.

Vale ressaltar que tivemos como intenção inicial mostrar como Kant verificou a presença cotidiana disso que foi chamado de *beleza aderente*, para, em seguida, pensarmos a beleza da arte com suas devidas considerações. Entretanto, a forma como foi colocada a conexão direta de um conceito no juízo estético não nos habilita de maneira alguma a convertê-la numa fórmula (contemplação + conceitos = conhecimento da arte), para justificarmos a construção de um conhecimento na experiência com a obra de arte. O que podemos associar à nossa pesquisa sobre a recepção da arte (bela) é o reconhecimento, a partir de Kant, da rica possibilidade de vivermos uma experiência estética não apenas pela via da simples “sensação sensorial” ligada à fruição dos sentimentos subjetivos, mas, fundamentalmente pela via do pensamento. A contemplação da obra pela “faculdade de juízo reflexiva” credita à mesma um valor de comunicabilidade de conteúdo, onde o prazer no belo se ligará às sensações somente “[...] *enquanto modos de conhecimento*” (Kant, 2005, p. 151). Logo, a experiência intelectual advinda pela recepção da obra de arte não é determinada numa sentença lógica, mas sim dirigida à reflexão de um conteúdo “[...] *que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é conceito, possa ser-lhe adequado*” (ibidem, p. 159). Eis a condição fundamental que visamos ao abordar o modo de ser da experiência estética através de uma hermenêutica da arte. Pois, o conteúdo apresentado ao pensamento daquele que se dedica à compreensão da verdade da obra, permite uma expansão de sentido que não se restringe a uma definição conceitual.

### 1.1.3. A emancipação do conteúdo da obra de arte através do jogo

Tendo Kant preparado um fértil terreno para se filosofar a respeito da produção de pensamentos através da experiência com a recepção da obra de arte, foi lançada a questão: É possível conhecermos algo ao interpretarmos uma *obra de arte*? Ou ainda: há possibilidade de vivermos uma experiência com o *saber verdadeiro* pela recepção *hermenêutica* de uma obra de arte? A partir daqui passaremos a conduzir nossos argumentos apoiados na filosofia de Hans G. Gadamer. Pois, o mesmo valeu-se de uma profunda reflexão sobre o que Kant argumentou, ao explanar a relação humana com a beleza pelo juízo-de-gosto aplicado para, daí, falar sobre verdade e conhecimento através da relação hermenêutica do intérprete com a obra de arte contemplada.

Gadamer afirma, ao dialogar com a história do pensamento ocidental, que estas questões foram respondidas, pela via negativa, quando “[...] o *predomínio do conhecimento das ciências da natureza* [...] acabou] *desacreditando todas as possibilidades do conhecimento* [...]” que se encontravam fora dos seus postulados metodológicos<sup>5</sup>. (Helmholtz *apud* Gadamer, 2007, p. 134). Então, a experiência diante de uma obra de arte passou a ser rotulada como um deleite subjetivo dos sentimentos humanos ou uma mera fruição inconsciente desvinculada de qualquer significação ou conteúdo, sem nenhum crédito que pudesse legitimar conhecimento, isto é, interpretação de edificantes significados (sabedoria)<sup>6</sup>. A concepção filosófica tradicional se vale de tal argumento para justificar a pureza na recepção estética, ao afirmar que:

---

<sup>5</sup> Gadamer, em sua Obra *Verdade e Método*, busca na diferenciação entre as *ciências naturais* (que lidam com verdades exatas, dotadas de precisão e previsibilidade) e as *ciências do espírito* (que lidam com verdades ocasionais, circunstancialmente mutáveis e não exatas) mostrar que as atividades e as produções humanas vividas em suas circunstâncias históricas não são passíveis de serem submetidas aos métodos exatos (propostos pelas *ciências naturais*) que visam objetividade e padronização na averiguação dos dados pesquisados, ao seguirem certas situações exatamente controladas, como são investigados os eventos físicos e químicos na natureza, na intenção de conquistarem comprovações que atestam certezas inquestionáveis com seus resultados.

<sup>6</sup> Como vimos, no primeiro momento do nosso texto, Kant teoricamente explana a beleza-livre-pura (ajuizamento segundo a mera forma), dizendo que “[...] o *juízo de gosto* é *meramente contemplativo*, isto é, [...] *só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer* [...] pois o *juízo de gosto* não é *nenhum juízo de conhecimento*” (KANT, 2005, p. 54). E esta foi a posição definitiva que muitos teóricos defenderam para desacreditar qualquer espécie de conhecimento que poderia advir de uma criação artística.

*“[...] a obra de arte é um produto da abstração [...] na medida em que se abstrai de tudo em que uma obra se enraíza como seu contexto de vida originária”* (Schiller *apud* Gadamer, 2007, p. 135). Tal abstração está determinada por uma autoconstrução pessoal e intimista de uma interpretação livre e independente de qualquer compromisso com a comunicabilidade de conteúdo, isto é, com qualquer justificação plausível sobre um juízo verdadeiro. Sendo assim, no campo da estética não cabe falarmos de conhecimento, na medida em que a coisa (obra de arte) escapole sempre de qualquer justificação. Assim, o próprio objeto estético permite um julgamento estritamente subjetivo, algo como um flerte sentimental.

Essa referência filosófica que restringe a ideia da expressão artística como *“pura obra de arte”* é identificada e criticada por Gadamer como *“consciência estética”*, na medida em que *“[...] diferencia a qualidade estética de uma obra de todos os momentos de conteúdo que nos determinam a uma tomada de posição moral, religiosa e também quanto ao conteúdo e só se refere à obra em seu ser estético”* (Gadamer, 2007, p. 136), desvinculando-a também de uma relação com o ato do conhecimento, de modo que se mostra inviável reconhecer um saber advindo da experiência estética com uma obra de arte<sup>7</sup>. Porém, a *“consciência estética”*, apesar de mostrar a sua positividade ao identificar e diferenciar um objeto artístico de outras espécies de objeto, ainda é insuficiente para discursar sobre a grandeza de uma obra de arte, por não creditar à mesma qualquer possibilidade de pretensão de verdade naquilo que anuncia ao intérprete que a contempla. É nesse ponto que Gadamer argumenta sobre a limitação hermenêutica da *“consciência estética”* (especificamente ligada à forma) e o seu equívoco em não abordar o aspecto significativo da obra de arte, pois, *“[...] na obra de arte o conteúdo encontra-se sempre vinculado à unidade de forma e significado”* (ibidem, p. 136).

Aqui introduziremos a proposta de Gadamer de validar verdades e significações de conhecimento na experiência hermenêutica do espectador que participa do jogo

---

<sup>7</sup> Gadamer irá refutar tal pensamento ao propor a interpretação de edificantes significados (sabedoria) numa relação dialogal frente uma produção artística – é o que tentaremos mostrar ao tratar a unidade estética no jogo da arte.

diante de uma obra de arte<sup>8</sup>. Porém, diferentemente do conceito de jogo em Kant<sup>9</sup> – cuja representação (*Vorstellung*) da realidade acontece no âmbito das faculdades subjetivas de conhecimento do indivíduo, ou seja, na própria relação interna entre a *imaginação* e o *entendimento* – Gadamer irá descrevê-lo a partir de uma dinâmica exterior aos indivíduos e cujas regras o tornam possuidor de “[...] *uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam*” (Gadamer, 2007, p. 155). Então, no campo do desenvolvimento da representação (*Darstellung*) artística, diferentemente de uma vontade subjetiva a extravasar um estado de espírito qualquer, a orientação para a compreensão de sentido e verdade é pautada pelo advento do próprio acontecimento da obra de arte, isto é, o norte para a compreensão do assunto apresentado pela obra de arte dá-se, fundamentalmente, pela circunstância conjuntural na qual se realiza a atualidade da sua relação com o espectador disposto a interpretá-la. Eis que a obra de arte em seu acontecimento ocasional delimita um espaço cuja “[...] *estrutura ordenadora do jogo faz com que o jogador se abandone a si mesmo, dispensando-o assim da tarefa da iniciativa que perfaz o verdadeiro esforço da existência*” (ibidem, p. 158), ou seja, no *jogo*, o jogador representa, encena, dança, compreende conforme a conjuntura do próprio jogo de que participa. Neste momento, o jogador abre mão da sua subjetividade para viver somente a seriedade das regras do jogo: a individualidade do jogador passa a ter um enfoque secundário, pois, “*todo jogar é um ser-jogado. O atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador*” (ibidem, p. 160). Bem, para que um jogar venha existir e se sustentar como tal, deverá impor ao seu jogador uma participação obrigatória e um comprometimento apropriado às suas regras (seja numa brincadeira infantil, seja num evento esportivo, ou num casual cartado entre amigos). A orientação estabelecida na conformidade do espaço de jogo promove uma seriedade que exige dos participantes um compromisso prioritário para com o conteúdo jogado. Pois, o jogo, em seu acontecimento, compromete-se unicamente consigo mesmo.

---

<sup>8</sup> Dito em termos kantianos: “o prazer intelectualizado e interessado nesse ideal representado da beleza não se separa do prazer estético, mas torna-se um com ele” (GADAMER, 2007, p. 90).

<sup>9</sup> Kant elabora o conceito de jogo a partir da relação entre as faculdades subjetivas do indivíduo, o que faz do jogo um advento interno do pensamento humano, onde “[...] *as faculdades de conhecimento, que através desta representação são postas em jogo, estão com isto em um livre jogo, porque nenhum conceito determinado limita-as a uma regra de conhecimento particular*” (KANT, 2005, p. 62).

Bem, como estamos lidando com um pensamento rico em detalhes, é importante ficarmos atentos ao encaminhamento que Gadamer dá ao conceito de jogo, pois será desvinculando-o tanto de qualquer pretensão de determinação de sentido último da realidade analisada quanto do argumento relativista, defensor de que todo o sentido é válido conforme a medida da subjetividade, que nosso filósofo compreenderá a dinâmica do jogo da arte como sendo a condição de possibilidade para o acontecimento de uma experiência autêntica de conhecimento e verdade. Então, para falarmos sobre a *sabedoria no belo*, iremos apresentar o conceito de jogo em Gadamer direcionando-o para o acontecimento da obra de arte enquanto algo que se auto-representa, isto é, que traz em seu próprio modo de referência a apresentação de um dizer que visa anunciar um sentido de mundo ao seu espectador. Logo, situado historicamente, tal espectador terá o papel fundamental de interpretar (ocasionalmente) o conteúdo ali jogado, encenado, revelado. Daí, diferentemente do proceder de uma abordagem cientificamente positiva ou de um relativismo opinativo, a primazia orientadora para o advento de uma experiência com a obra de arte passa agora a ser não mais medida pela objetividade última da coisa recepcionada, nem pela subjetividade do indivíduo (tomado por tal experiência), mas sim pelo próprio jogo apresentado pela obra de arte. A orientação do jogo, enquanto modo de ser da obra de arte, é que proporcionará ao intérprete a possibilidade de viver uma experiência de verdade sob uma perspectiva ocasional e histórica:

[...] quando falamos de jogo no contexto da experiência 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 (Gadamer, 2007, p. 154).

A arte apresenta, através do seu jogo lançado numa conjuntura, um conteúdo que permite ao seu espectador o acesso a uma compreensão de verdade a partir de uma gama extensa de possibilidades de sentido. Porém, tal extensão de possibilidades legada ao dizer da obra, mantém-se, todavia, articulada à existência daquele que a interpela em seu jogo, sendo este delimitado pelo mundo no qual a obra é posta à desenvoltura hermenêutica do espectador. Nesse caso, diante de uma obra de arte, temos o papel de interpretá-la: essa dinâmica não se dá pelo acesso a uma informação



posta pela vontade subjetiva de um artífice, mas sim por uma experiência de compreensão da própria atualidade do mundo em que vivemos.

O jogo, como ilustrado por Gadamer, é um movimento que representa a si mesmo com as suas próprias regras, configurando, assim, a própria interação dos jogadores; submetendo-os a uma dinâmica específica e determinada pela ordem do que está sendo jogado. Gadamer retrata o próprio modo de ser da natureza como um jogo, onde há uma intervenção e interação dos seus elementos numa relação que origina uma auto-representação, ou seja, “*a auto-representação é um aspecto ontológico universal da natureza*” (Gadamer, 2007, p. 162). Mas, também dizemos que o homem joga e tal *jogo* proporciona um *auto-representar-se* de si mesmo onde os jogadores, envolvidos no espaço do seu acontecimento, esgotam-se naquilo que desempenham ao serem remetidos a uma conformidade a “regras” e orientações pautada exclusivamente pela efetividade do conteúdo daquilo que está sendo jogado. Num sentido bem amplo, ser partícipe de jogos sociais é uma condição humana: são as articulações promovidas no local de trabalho, nos jogos esportivos, nas recreações, nas reuniões familiares, nos locais de culto, enfim, o trânsito das pessoas se estabelece na diversidade das situações vividas em jogos sociais cujas regras orientam cada qual pela função ou papel que ocupa. Aqui, pensando os jogos da efetividade humana em sociedade não pontuamos ainda a necessidade de um espectador. Por exemplo: quando velhos amigos se divertem numa mesa de bilhar, tal jogo, com suas regras e orientações, não é dirigido para alguém, ou melhor, a compreensão do seu sentido não necessita de um espectador. Entretanto, num contexto mais específico do conceito de jogo humano, Gadamer enfoca um representar que se dirige para alguém, onde os jogadores “[...] *ultrapassam a si mesmos representando uma totalidade de sentido para o espectador*” (ibidem, p. 163). Nesse caso, a representação (*Darstellung*) se dá, fundamentalmente, para alguém que irá interpretar o conteúdo do sentido do jogo. Aqui o jogo humano *torna-se arte*. Destacamos que a “representação” da arte (aqui citada) se desenvolve como um dizer que anuncia por si mesmo (no acontecimento do seu jogo) um conteúdo de sentido sobre algo, em sua pretensão de verdade. Por isso pontuamos que no jogo da arte a obra realiza, na verdade, uma “apresentação”.

Gadamer irá introduzir a dinâmica da apresentação da obra de arte num jogo que envolve tanto a obra criada pelo artista quanto o espectador que terá o papel de interpretá-la: eis o caminho fundamental para entendermos a experiência da obra de arte como a possibilidade de um acontecimento fecundo de conhecimento e verdade. Dito isso, é importante lembrarmos que as explanações metodológicas legadas pelas ciências naturais, sobre o ato de investigação da verdade, definem que o conhecimento apenas é possível mediante a relação empírica e dominadora do sujeito cognoscitivo que descreve (ativo investigador que domina seu método) o objeto externo investigado (submisso a um método: algo passivo de ser conhecido pelo sujeito). Porém, essa lógica torna-se inoperante e incapaz para ser aplicada na investigação hermenêutica da experiência da arte, pois, não é o investigador que domina e controla a experiência, mas sim o advento da apresentação da obra de arte a ser interpretada:

A obra de arte não é um objeto que se posta frente ao sujeito que é por si. Antes, a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta [... logo:] o 'sujeito' da experiência da arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte (Gadamer, 2007, p. 155).

Nesse caso, ocorre uma experiência existencial rica em verdades fora das conceituações epistêmicas das ciências positivas, a saber, pela participação do ser humano no acontecimento do jogo da arte.

Deste ponto em diante, passaremos a descrever o jogo como o *próprio modo de ser da arte*, onde se dão as experiências de conhecimento e de verdade pela interpretação realizada pelo espectador. Eis que emerge o grande diferencial do modo próprio de ser do jogo da arte, ao ser ela, a obra de arte, *apresentada para alguém*. Aqui, será de decisiva importância para sustentarmos a ideia de verdade frente à experiência da obra de arte, a própria compreensão da existência do jogo da arte como uma dinâmica que unifica pela sua apresentação tanto a obra do artista quanto o círculo hermenêutico da compreensão do espectador. Com isso, em seu acontecimento enquanto jogo da arte, dá-se um feliz encontro através do dizer da criação do artista e

do círculo hermenêutico articulado pelo espectador no processo de interpretação da obra<sup>10</sup>.

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"... [pois:] "por mais fechado em si mesmo que seja o mundo representado no espetáculo cômico ou profano, está como que aberto para o lado do espectador. É só neste que ganha o seu inteiro significado (Gadamer, 2007, p. 162; 164).

Afirmamos, com isso, que o jogo da arte possui como regra própria “[...] *um processo lúdico que, por sua natureza, exige a presença do espectador*. [Assim, seu] ‘representar para’ (...) *encontra aqui sua realização, tornando-se constitutiva para o ser da arte*” (Gadamer, 2007, p. 163). No jogo da arte, toda a conjuntura lúdica ali envolvida inclui, nos limites do seu espaço, a participação do espectador, ou seja, ao ser apresentada, a obra de arte é recepcionada hermeneuticamente pelo intérprete, que a contempla a partir da própria atualidade da sua ocasião histórica e de todas as suas referências de mundo. Então, no jogo humano puro e simples (jogos da efetividade social), por não haver uma apresentação direcionada ao espectador, para aquele que tem sua tarefa somente pautada no assistir (quando todo o conteúdo ali apresentado é para ele dirigido), não encontraremos a menor pretensão de comunicação de verdade para além do esforço hermenêutico dos próprios “atores” envolvidos pelo jogo, tendo em vista que a atuação dos jogadores, aqui, esgota-se em si mesma, não se abrindo para o espectador – são jogos arranjados sem a necessidade de um intérprete para que o sentido do seu conteúdo seja por ele consumado. Por outro lado, o aspecto lúdico da arte necessita da figura do espectador para que este possa interpretar o conteúdo apresentado pelos jogadores, possibilitando uma abertura para refletir sobre certas questões que dizem respeito a sua vida. Logo, diferentemente do jogo puro e simples (dos jogos corriqueiros da efetividade humana), no jogo da arte o próprio jogar já se realiza para alguém com a pretensão de comunicação de verdades. Assim, o espectador do jogo da arte vive a experiência do conhecer através da “*alegria ante o*

---

<sup>10</sup> No Capítulo II da nossa dissertação iremos explicar, a partir do conceito de aplicação apresentado por Gadamer em *Verdade e Método*, o papel e o modo da participação tanto do artista criador, quanto do mediador representativo e do espectador no advento do jogo da arte.

*espetáculo que se oferece*” (Gadamer, 2007, p. 167), ou seja, as significações pensadas a partir da apresentação da obra de arte não se fecham numa determinação pertencente apenas às regras do jogo, pois dizem muito ao intérprete enquanto alguém situado historicamente nas circunstâncias da “vida real”. Com isso, podemos pensar que tal sentimento de alegria dá-se não por um mero estímulo sensível, mas, antes, pela atividade intelectual que contempla a verdade da coisa dita.

Lembramos, mais uma vez, que tal experiência vivida pelo intérprete, a saber, a compreensão sobre a verdade orientada pela apresentação artística, não é algo pautado num conceito instaurado definitivamente por constatação de provas, mas, como já mencionou Kant, nas *ideias*<sup>11</sup> que, diante de “[...] *um grande número de representações afins [...] permitem pensar mais do que pode expressar, em um conceito determinado por palavras [...] onde encontramos o próprio conceito sendo ampliado esteticamente de maneira ilimitada*” (Kant, 2005, p. 160). Mas, sem fugirmos da nossa referência gadameriana, reforçamos que é pela participação no jogo da arte que podemos pensar o sentido da realidade dentro da conformidade lúdica emergente da apresentação da obra de arte. Assim, o intérprete compreende a ligação sensitiva e intelectual da obra de arte na medida em que dialoga com o que está sendo apresentado a partir de suas pré-compreensões, pois, diante do conteúdo anunciado pela obra de arte, o espectador experimenta uma reflexão de significados a partir da ocasião histórica e circunstancial da sua existência. É então que a distinção das fronteiras do espaço do jogo da arte e da realidade da vida se “[...] *anula quando alguém sabe perceber o sentido do jogo que se desenrola diante dele*” (Gadamer, 2007, p. 167). Tal sentido será compreendido conforme o “círculo hermenêutico” que se abrirá para possibilitar a própria progressão investigativa do espectador que, a partir dos seus pressupostos, dialogará com a obra contemplada, ao mesmo tempo em que colocará

---

<sup>11</sup> Sem a menor pretensão de justificar o sentido do modo de ser da arte pensado por Gadamer com referências kantianas, citamos esta passagem unicamente para enriquecermos as nossas palavras, na medida em que sustenta a possibilidade de um exercício de pensamento fecundo de sentido e compreensão: “*A Idéia Estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla espírito*” (Kant, 2005, p. 162).

em questão as tradições que compõem o seu horizonte prévio, problematizando o sentido do assunto emergente dessa relação estética e intelectual, para que o conteúdo inesgotável da obra de arte venha ser conhecido, pensado, em sua verdade. Logo, o que aqui anunciamos por “círculo hermenêutico” coincide com o próprio exercício intelectual do intérprete em seu esforço para a compreensão de um conteúdo visado, onde as referências já conhecidas pelo intérprete, seus projetos prévios, são confrontadas constantemente com o dizer da coisa a ser interpretada. Assim, por exemplo, na tentativa de se interpretar o sentido de um texto pela leitura, *“a compreensão do que está posto [ali] consiste precisamente na elaboração desse projeto prévio, que, obviamente, tem que ir sendo constantemente revisado com base no que se dá conforme se avança na penetração do sentido”* (Gadamer, 2007, p. 356). Com isso, podemos dizer que a apresentação do jogo da arte se dá em conformidade com o “círculo hermenêutico”, pois, é pela positividade desse círculo que podemos validar a verdade de uma obra artística.

## **1.2. Hermenêutica e tradição no devir da história**

### **1.2.1. O círculo hermenêutico no processo de interpretação**

Como já anunciamos, a apresentação (*Darstellung*) do jogo da arte se dá em conformidade com a positividade do “círculo hermenêutico”. Porém, precisamos analisar melhor a própria dinâmica desse círculo, pois, de acordo com o pensamento desenvolvido por Gadamer em *Verdade e Método*, ao “círculo hermenêutico” da interpretação é atribuído um papel decisivo na validação de verdades, na medida em que a compreensão de mundo acontece sempre numa dinâmica hermenêutica a colocar a facticidade vivida pelo intérprete e os seus pressupostos diante das produções humanas dadas às suas interpretações. Acontece que será a partir da análise da interpretação do texto, pela progressão investigativa que o leitor faz frente à

leitura conduzida, que iremos abordar, inicialmente, como a fluidez e a abertura do círculo aqui mencionado poderão proporcionar uma experiência de conhecimento, ou melhor, de verdade àquele que se coloca como intérprete de um texto. Em seguida, pretendemos ampliar tal dinâmica hermenêutica abordando a relação direta do espectador com a alteridade apresentada pelo conteúdo de uma obra advinda de diferentes gêneros artísticos.

É apostando na tarefa de fazer emergir do outro (o texto) “*as coisas mesmas*” (na sua inesgotável pluralidade de sentidos), que poderemos falar sobre a verdade circunstancial a ser compreendida a partir de um texto, ou seja, é somente quando o intérprete coloca os seus preconceitos à disposição de uma abertura dialogal com o texto – de forma interessada em manter, sem maiores resistências, uma relação que permita um embate hermenêutico entre as diferenças ali surgidas – que ele poderá compreender a verdade dita pelo mesmo em sua alteridade, de forma conjuntural, sem a mácula equivocada de um arbítrio do sujeito leitor nem de uma pretensão de atingir o significado último, universal e definitivo da obra recepcionada.

Com isso, dizemos que a estrutura da compreensão é circular, pois, o leitor abre o seu projeto de interpretação a partir das suas opiniões prévias e, ao levá-las à leitura do texto (por exemplo, de uma poesia escrita), expõe-nas ao movimento de pergunta e resposta através do embate com a voz do que é dito pelo poema (o outro), de forma a entender que “[...] *só se compreende o sentido de um texto quando se alcança o horizonte do perguntar, que como tal pode ter também outras respostas*” (Gadamer, 2007, p. 482). Então, ao se deparar com a voz do outro (seguindo o nosso exemplo da poesia), o intérprete terá a experiência de um novo pensamento, de uma nova posição de significados, ver-se-á na possibilidade de agregar aos seus preconceitos novas concepções ou de transformar, através do *choque* com a poesia lida, o que até então compreendia como verdade. O leitor se lança ao texto e, no texto, algo retorna ao leitor, algo que foi *mediatizado*<sup>12</sup> e confrontado dialeticamente. Com isso, tendo o leitor eliminado as suas opiniões inadequadas (aquelas cujo embate

---

<sup>12</sup> Retornaremos a este assunto no Capítulo II ao tratarmos sobre a Literatura.

dialético com a coisa se mostram inoportunas, insuficientes e equivocadas para se compreender o sentido do texto em questão) e fortalecendo outras considerações de acordo com o dizer ocasional do texto, segue ele na compreensão do que ali está sendo dito. E, novamente, o leitor vai ao texto, progredindo, encontrando novas considerações, constantemente revisadas, deparando-se com novos choques – esse movimento, no percurso de uma leitura, dá-se de maneira circular, possibilitando positivamente a interpretação de um poema (ou outra obra literária) e a sua significação, sua verdade.

Em princípio, quem quer compreender um texto deve estar disposto a deixar que este lhe diga alguma coisa. Por isso, uma consciência formada hermeneuticamente deve, desde o princípio, mostrar-se receptiva à alteridade do texto. Mas essa receptividade não pressupõe nem uma “neutralidade” com relação à coisa nem tampouco um anulamento de si mesma; implica antes uma destacada apropriação das opiniões prévias e preconceitos pessoais. O que importa é dar-se conta dos próprios pressupostos, a fim de que o próprio texto possa apresentar-se em sua alteridade, podendo assim confrontar sua verdade com as opiniões prévias pessoais (Gadamer, 2007, p. 358).

Entretanto, Gadamer aprofunda a aplicação significativa do círculo hermenêutico da compreensão, na medida em que considera o ato de interpretar um exercício especulativo da linguagem a desencadear uma extensão dos horizontes do intérprete, numa verdadeira progressão dialogal dada pelo esforço investigativo na busca pela compreensão. Dito isso, podemos entender que o próprio viver humano já traz consigo a dinâmica do interpretar, isto é, uma capacidade de buscar o sentido sobre algo: “[...] *a perfectibilidade infinita da experiência humana de mundo significa que, em qualquer linguagem que nos movamos, jamais alcançaremos outra coisa além de um aspecto cada vez mais amplo, uma ‘visão’ do mundo(...)*” (Gadamer, 2007, p. 577). Daí, entendemos que viver é expandir horizontes, é trazer à compreensão um mundo, um sentido, uma verdade a cada circunstância pontuada pelas experiências. Logo, o intérprete que participa do jogo no processo dialogal com a obra de arte também experimentará a dinâmica do círculo hermenêutico, ou seja, toda arte (seja ela pictórica, teatral, musical, enfim), ao ser contemplada, será lida hermeneuticamente por quem a recebe, pois, “[...] *qualquer obra de arte, e não apenas as literárias, deve ser compreendida no mesmo sentido que qualquer outro texto, e isso requer capacidade*” (ibidem, p. 231).

### 1.2.2. Da formação e da experiência do homem

Como já mencionamos acima, a condição hermenêutica exercitada a partir da relação com a obra de arte nos orienta a uma compreensão de verdade sempre situada numa circunstância. Assim, numa situação presente, interpretamos as coisas nela inseridas, mediante um repertório de referências, de conhecimentos, de opiniões prévias já adquiridas ao longo da nossa vida. É justamente essa condição de sempre entrarmos numa atividade interpretativa pela via dos preconceitos que nos fará darmos atenção ao conceito de formação apresentado por Gadamer, isto é, a formação pessoal que construímos ao longo da nossa história de vida é a via pela qual se evidenciam os nossos conhecimentos e as nossas opiniões adquiridas. Por outro lado, numa atividade hermenêutica, compreendemos que todo “choque” diante da alteridade de um conteúdo investigado possibilita o provimento de uma experiência, ou seja, faz-nos rever nossos pressupostos para que um novo conteúdo advindo do dizer do outro nos transforme na medida em que participamos da sua compreensão. Através dessas referências, pretendemos contextualizar os conceitos de formação e de experiência tratados por Gadamer, dentro do próprio processo de relação com a obra de arte, pois participar do jogo da arte é viver a experiência de uma atividade hermenêutica a partir dos pressupostos que conquistamos ao longo da nossa formação pessoal.

Para Gadamer, a formação é muito importante para o amadurecimento do intérprete na sua relação com o outro (seja uma tradição, uma cultura, um ser humano, uma realização humana inserida numa ocasião histórica), ao pretender se lançar num processo de compreensão das atividades produzidas pelo espírito ao longo da história humana. Gadamer considera a formação como sendo “[...] *a maneira especificamente humana de aperfeiçoar suas aptidões e faculdades*” (Gadamer, 2007, p. 45). Na pretensão de apresentarmos o seu conceito de formação, iremos contrapô-lo a outros pontos de vista, como o grego e o hegeliano.

A formação para o antigo mundo grego estava relacionada intimamente com a *physis* – o que dentro de si já contém a ideia do seu próprio *telos*. Logo, os gregos, ao



se reportarem à natureza, consideravam que um ente formado era aquele que completou o seu ciclo, ou seja, aquele que está fechado num ciclo já determinado por etapas específicas e pela sua finalidade natural – nada podendo além de atingir um objetivo cerrado em seu interior. *“Assim como a natureza, a formação não conhece nada exterior às suas metas estabelecidas”* (Gadamer, 2007, p. 46). Mas, não é esse o ponto de vista de Gadamer. O autor apenas lembrou como os gregos compreenderam esse conceito aplicado à natureza, para mostrar outra concepção da formação no processo hermenêutico de investigação das realizações humanas. Gadamer, seguindo Hegel até certo ponto, também introduzirá a temporalidade na formação, dando uma grande importância ao devir enquanto possibilidade de mudanças na interpretação dos episódios realizados pelo espírito, onde a condição para o conhecimento humano da verdade passa a ganhar novos sentidos conforme a progressão dos horizontes que o próprio intérprete vive nas suas experiências. Assim, encontraremos a positividade da experiência não apenas como um saber de conteúdo já aprendido e que constantemente se confirma nas situações empíricas do cotidiano, mas, para além disso, a experiência é radicalmente descrita por Gadamer como a condição de possibilidade para o embate dialogal com algo até então não-sabido, cuja presença provoca um estranhamento pelo reluzir da sua própria alteridade. Inesperadamente, o que até então era verdadeiro para o homem experimentado – mediante as confirmações de todos os saberes adquiridos e conquistados pelas suas experiências anteriores – passa a não dar mais conta completamente disso que é desvelado na nova ocasião apresentada. Eis a condição para nos tornarmos mais experientes e, assim, podermos aprimorar e rever certas composições de sentido da realidade em que vivemos, pois, é através das experiências que ampliamos o horizonte da nossa formação humana. Logo, a experiência é única, ou seja, se, diante de uma circunstância cotidiana, nada entra em confronto com o nosso saber no sentido de refutação, desconstrução conceitual e transformação pessoal, não podemos chamar tal situação vivida de experiência e sim somente de repetição e confirmação das verdades já conservadas pelas nossas experiências anteriormente vividas. Tal estranhamento diante do outro em sua alteridade nos chama a atenção para uma verdade que ainda não sabemos, porém, pelo embate hermenêutico e pela experiência então vivida diante

do outro, poderemos interpretar a totalidade do seu sentido considerando a dinâmica da unidade entre conhecimento e reconhecimento<sup>13</sup>.

Considerando o movimento de intensificação da formação através da experiência, podemos afirmar que: *“quem está e atua na história faz constantemente a experiência de que nada retorna”* (Gadamer, 2007, p. 467). Então, nessa dinâmica dialética entre conservação e transformação, Gadamer, ao verificar que “[...] *na formação adquirida nada desaparece, tudo é preservado*” (ibidem, p. 47), não sugere a estagnação de uma verdade já conquistada que ficará preservada no indivíduo por toda a sua vida, à espera de novas certezas para agregar ao conhecimento apreendido. Mas, podemos compreender a sentença *“nada desaparece, tudo é preservado”* como uma totalidade de sentido adquirido que forma plenamente algo que iluminará, na atualidade da ocasião, uma compreensão de verdade pertinente ao contexto da realidade histórica em que o indivíduo vive. Eis a sustentação do que aparece e se mostra em sua validade de sentido, até o surgimento de um novo horizonte advindo de novas experiências. Logo, *“a verdade da experiência contém sempre a referência a novas experiências”* (ibidem, p. 465). Contudo, como

A experiência que fazemos transforma todo o nosso saber. Em sentido estrito, não é possível “fazer” duas vezes a mesma experiência... Quando se fez uma experiência, isso significa que a possuímos. A partir desse momento, o que antes era inesperado passa a ser previsto. Uma mesma coisa não pode voltar a converter-se para nós numa experiência nova. Somente um novo fato inesperado pode proporcionar uma nova experiência a quem já possui experiência (Gadamer, 2007, p. 462).

Notamos que Gadamer propõe acompanhar a dialética da formação em Hegel<sup>14</sup>, no sentido de acentuar o movimento dialético da compreensão de mundo pela relação com o outro e a possibilidade de ressignificação de sentido no próprio devir das experiências: *“Reconhecer no estranho o que é próprio, familiarizar-se com ele, eis o momento fundamental do espírito, cujo ser é apenas o retorno a si a partir do ser-outro”*

<sup>13</sup> Trataremos melhor da relação entre conhecimento e reconhecimento quando apresentarmos o conceito de *assistir* como sendo o próprio modo de *aplicação do espectador* no jogo da arte.

<sup>14</sup> Neste momento a presença de Hegel torna-se bastante significativa para pensarmos o conceito de formação. Pois, como o próprio Gadamer mencionou: “de fato, foi Hegel quem elaborou da maneira mais nítida o que é formação, e nós seguimos sua definição” (Gadamer, 2007, p. 47).

(Gadamer, 2007, p. 50). Entendemos esse encaminhamento teórico como uma orientação positiva a ser respeitada no percurso da investigação hermenêutica das ciências do espírito. Essa orientação é fundamental para validarmos o advento da verdade fora de uma metodologia padronizada que pretenda aferir certezas a partir dos fatos verificados, pois, ao trazer em sua condição existencial um pertencimento à fluidez conjuntural da realidade vivida – que se conserva e se transforma conforme as próprias condições circunstanciais que comportam os seres humanos na sua ocasião histórica – o intérprete encontrar-se-á sempre disposto às experiências com o inesperado, num embate com aquele que advém de um novo, diferente e estranho horizonte. Nesse caso, é notório que, através dessa orientação, uma verdade pode mudar, ganhar outros contornos, ou ser aniquilada, ou transformada, enfim, no que diz respeito à produção e às atividades humanas sempre haverá, conforme cada experiência, uma reatualização de sentidos para significarmos o desvelamento da verdade a “[...] *cada situação concreta de uma maneira nova e distinta*” (Gadamer, 2007, p. 408).

Entretanto, enquanto Hegel aposta no fim desse devir histórico por meio da substancialidade absoluta do espírito – momento onde a sua formação se realiza plenamente e nenhuma nova experiência se faz possível e necessária – Gadamer repensa a dialética hegeliana, compreendendo a formação humana como abertura de possibilidades para se situar a partir de novos horizontes, numa infinita transformação histórica e espiritual, sem atracar num pleno e completo final (o absoluto). É então que, através desse devir, proporcionado pela experiência enquanto formação humana, não apenas nos deparamos com o aprofundamento de certo saber, mas, fundamentalmente, com o amadurecimento espiritual da própria pessoa que vive o que lhe é mais próprio, ou seja, sua experiência. Assim, pela formação amadurecida das experiências, o ser humano passa a ter maior discernimento sobre as situações concretas da vida, pois, ao conquistar sabedoria e critérios aplicáveis à realidade histórica que o comporta, permanece sempre aberto a novas configurações da realidade, na medida em que é lançado frente à esfera íntima do outro pela irrupção da sua diferença, ou melhor, pela alteridade daquilo que se manifesta como um autêntico dizer. Esse posicionamento hermenêutico, constitutivo do viver humano, permite que na

decorrência da abertura para as “*pretensões do outro*” eu venha a reconhecer “[...] *que devo estar disposto a deixar valer em mim algo contra mim, ainda que não haja nenhum outro que o faça valer contra mim*” (Gadamer, 2007, p. 472).

### 1.2.3. Da importância da tradição

Seguindo a descrição geral de alguns conceitos fundamentais na filosofia de Gadamer, pretendemos agora apresentar a importância da tradição para o advento da compreensão. Pois, partindo de uma explanação geral, teremos como foco principal mostrar como a força da tradição torna-se elementar para a hermenêutica da arte. No intuito de explicar a importância da relação aberta entre razão e tradição, Gadamer, em princípio, parte da diferença radical entre a *Aufklärung* (iluminismo alemão, onde tudo estava submetido ao tribunal exclusivo da razão) e o Romantismo (movimento de valorização, entre outras coisas, da autoridade da tradição), para, em seguida, desenvolver o seu pensamento dentro da perspectiva hermenêutica, que considerará a possibilidade de uma unificação das referências do conhecimento humano no que compete à relação entre tradição e razão.

Segundo Gadamer, a *Aufklärung* sujeitou tudo à razão, somente se creditando verdade àquilo que ela evidenciava a partir de si mesma. Com essa postura, a tradição foi posta em questionamento pelo “tribunal da razão” e apenas se aceitava algo oriundo daquela se fosse validado pela investigação racional, passando então a ser fundamentado e controlado pelo crivo do esclarecimento. Por outro lado, o Romantismo potencializou o “resgate” da tradição, identificando a verdade unicamente na voz recuperada da tradição, rompendo, pelo ímpeto dos sentimentos, com a severa conduta metodológica da razão. Então, podemos afirmar que a razão da *Aufklärung* e a tradição do Romantismo se opuseram radicalmente em seus critérios de compreensão da realidade, isto é, cada uma postulou sua “metodologia” desconsiderando a posição que

a outra atribuiu ao modo de conhecimento da realidade. Logo, os critérios de validação da verdade para essas duas tendências tornou-se o ponto de desafeto a separar razão e tradição.

Tais pretensões foram vistas por Gadamer como más compreensões sobre a devida importância da tradição para o discernimento hermenêutico de verdades, pois, no fluir da vida, não há coerência em pretendermos definir as ações e as produções humanas por meio de um conceito estático e definitivo. Logo, aqui, tal empresa se torna um equívoco: seja por uma racionalidade objetiva das ciências da natureza onde “[...] o *momento histórico constitui apenas um interesse secundário*” (Gadamer, 2007, p. 376), seja por um ortodoxo resgate de um momento fixado no passado pela saudosa “[...] *tendência de restabelecer o antigo porque é antigo*” (ibidem, p. 364). Então, diferentemente das considerações apresentadas pelo Romantismo e pela *Aufklärung*, Gadamer descreve a tradição como sendo o norte (guia/rumo) de uma via fundamental e constitutiva para todo e qualquer posicionamento existencial produzido pelo ser humano. Assim, por estarmos constantemente envolvidos por um repertório de saberes e questões orientados pelas tradições às quais pertencemos, mesmo diante de uma formulação de juízos tidos por inovadores, revolucionários ou diferentemente extravagantes, é sempre a partir da relação direta com a tradição que o homem participará da construção da sua atualidade:

A tradição é essencialmente conservação e como tal sempre está atuante nas mudanças históricas [...] Inclusive quando a vida sofre suas transformações mais tumultuadas, como em tempos revolucionários, em meio à suposta mudança de todas as coisas, do antigo conserva-se muito mais do que se poderia crer, integrando-se com o novo numa nova forma de validez (Gadamer, 2007, p. 373-374).

Isso nos coloca já imbricados sempre nas questões levantadas pelo embate com a tradição, com a qual estamos numa relação de *pertença*<sup>15</sup> efetiva, nem sempre conscientes da sua força em nosso viver, pois, “*essa tradição não se coloca contra o nosso pensamento como um objeto de pensamento; antes é produto de relações, é o*

---

<sup>15</sup> Tivemos aqui como suporte a exposição sobre o sentido da tradição, conforme entendido por Gadamer, apresentada no artigo: A experiência como recuperação do sentido da tradição em Benjamin e Gadamer (Wu, 2004).

*horizonte no interior do qual pensamos*” (Palmer *apud* Wu, 2004, p. 181). Mas, o que chamamos aqui de tradição não é um conteúdo estabelecido e determinado pela confirmação de uma experiência passada que, em seguida, passa a ser copiada fielmente pelas gerações posteriores, ao contrário, é o sentido de algo que se atualiza por meio de uma nova interpretação, cuja verdade se abre para uma relação circunstancial sujeita a mudanças, conforme “[...] o *aperfeiçoamento de um acontecimento que vem de longe*” (Gadamer, 2007, p. 33). Logo, ao mesmo tempo em que o intérprete se encontra (como vimos acima) num constante processo de formação pela abertura das experiências vividas, o próprio sentido da tradição mantém-se aberto a ressignificações. Pois, a tradição “[...] *só é ela mesma no constante tornar-se outra*” (Gadamer *apud* Wu, 2004, p. 181).

#### **1.2.4. Sobre a hermenêutica da facticidade**

Neste ponto iremos pensar sobre o modo de ser da dinâmica da interpretação desde a hermenêutica da facticidade, com o objetivo de reforçarmos nossa compreensão sobre o modo de ser da arte. Gadamer, ao fazer uma releitura da perspectiva hermenêutica traçada em Martin Heidegger, pontua a totalidade e a configuração de mundo que se abrem na facticidade, na circunstancialidade, na situação conjuntural pela qual uma realidade, uma verdade, é desvelada pelos seres humanos históricos que participam de tal acontecimento, ou seja, *“a historicidade do ser-aí humano mostra-se na respectividade e esse ser-aí humano respectivo acha-se constantemente diante da tarefa de esclarecer-se em sua facticidade”* (Gadamer, 2009, p. 43).

Mas, a delimitação finita da compreensão do real desocultado no âmbito da interpretação, traz o próprio ocultamento daquilo cujo ser mostra-se num dinâmico devir. Eis a dificuldade, também identificada por Gadamer, de se pensar a condição

humana diante do mundo sob a ótica de uma pretensão essencialista, cuja busca pela verdade das coisas subjaz a toda investigação onde “[...] *as pessoas se satisfazem em constatar a objetividade e em tomar conhecimento daquilo que foi pensado nas diversas épocas da história do pensamento ocidental*” (Gadamer, 2009, p. 72). Há no modo de se pensar a contingência das coisas, a partir da facticidade do próprio interpretar, um duplo fracasso fundamental para o exercício hermenêutico frente à constituição do real, a saber, “*o desafio do incompreensível e do incompreendido*” (Ibidem, p. 73). Ou seja, deparamo-nos sempre com o excedente da realidade que nos circunda dentro de uma situação existencial, cultural e histórica vivida, isto é, há um retrair-se da realidade em toda abertura indicadora de sentidos e verdades na medida mesma do seu desocultamento. O que nos remete sempre para uma insuficiência descritiva sobre o real em toda tentativa de determiná-lo. Eis que o caráter oculto procedente de todo aparecimento das coisas compreendidas nos remete a um constante desafio hermenêutico diante do incompreensível. Assim, a natureza das coisas traz em seu modo de ser a face do incompreensível, ou seja, a composição da realidade não permite jamais uma determinação absoluta sobre seu ser. Mas, é justamente esse caráter insondável que permite ao homem visar à transformação de si mesmo e ao fenômeno da manifestação das coisas. Pois, é através dessa mobilidade emergente do devir conjuntural do mundo da vida que o ser humano se mantém permanentemente atento ao exercício do pensamento e do pôr-se a compreender o espantoso aparecimento do real: “*é esse retrair-se da realidade que torna significativo e possível pela primeira vez uma emergência na existência e na manifestabilidade.*” (ibidem, p. 44).

Daí, partimos para o segundo fracasso hermenêutico que irá marcar o caráter da facticidade da interpretação no ser-aí do humano. Toda compreensão diante da abertura do real, em sua vigência efêmera e transitória, traz em seu desvelamento da verdade o sentido de algo fadado a não compreensão. Eis que o sentido das coisas torna-se uma verdade cujo acesso se dá por perspectivas, onde a mobilidade do real se apresenta desde uma situação histórica incompatível com qualquer ato último de compreensão. Daí, o homem precisa a todo momento retornar a si mesmo no contato

com o real, interpelando-o, estranhando-o, para, então, afirmá-lo ou negá-lo mais uma vez, não na instância da confirmação do que já é para sempre compreendido, mas na possibilidade constante de não mais poder compreender o fenômeno participado, isto é, para vir a poder compreender-se na vigência da sua facticidade pela relação com a atualidade da coisa interpretada dentro de uma conjuntura vivida. Eis que o fenômeno da compreensão se estabelece numa hermenêutica fadada à facticidade do real:

Gostaríamos de liberar o que ainda reside aí totalmente envolto em obscuridade. E, no entanto, se experimenta como ele se subtrai constantemente e, justamente por meio daí, está sempre presente. É exatamente isso que sabe a hermenêutica da facticidade... – trata-se daquilo que a própria vida dá a entender. A hermenêutica da facticidade encontra-se diante do enigma de o ser aí jogado no aí interpretar a si mesmo, de ele projetar a si mesmo em vista de possibilidades, em vista do que advém e do que vem ao seu encontro (Gadamer, 2009, p. 74).

A partir da análise da hermenêutica da facticidade, verificamos que há um peso forte da mobilidade do devir tanto sobre a condição existencial do homem pelo advento próprio da compreensão, quando na estrutura transitória do real a prover o seu acontecimento. Pois, na medida em que a coisa em questão já se apresenta ao olhar hermenêutico do homem desde um viés transitório, mantém-nos, ela mesma, na constante posição de fracasso perante toda pretensão de determinação absoluta sobre a sua compreensão. *“Desse modo, a mobilidade é um manter-se-no-ser e através dessa mobilidade da vigília humana sopra todo o vento da vitalidade que faz com que estejamos sempre uma vez mais abertos para uma nova apreensão”* (Gadamer, 2009, p. 77).

#### **1.2.5. A mobilidade histórica no caráter especulativo da linguagem**

Como descrevemos acima, a mobilidade sustenta o percurso da compreensão humana diante do devir da realidade. E a busca pela ordenação da vida social e o afã pela compreensão do sentido das coisas se dá sempre a partir de um pertencimento



cultural. Assim, encontramos os repertórios discursivos apresentados nas experiências de uma comunidade humana e suas referências de verdade sempre pautadas num horizonte construído a partir dos dizeres da tradição. O homem é o ser que tem cultura. Entretanto, ao longo da sua saga, a humanidade também vem se transformando, se construindo, se mobilizando, se formando, se colocando em xeque, frente à estrutura transitória da realidade. Logo, a cultura humana, em todas as suas vertentes, mantém-se aberta a ressignificações e a mudanças das mais diversas amplitudes. Neste ponto, Gadamer relaciona o processo de mobilidade histórica com o *logos*, com a linguagem, a saber, com “[...] *tudo o que se articula no discurso, o pensamento, a razão*” (Gadamer, 2001a, p. 12). Então, se partimos do princípio de que “[...] *o segredo da tradição da cultura humana assenta na palavra*” (ibidem, p. 17), chegaremos à conclusão de que a situação histórica, a construção do sentido de qualquer circunstância, se dá pelo processo hermenêutico contido no caráter especulativo da linguagem. Isso significa que qualquer busca pela compreensão da verdade sobre aquilo que se apresenta ao intérprete numa relação conjuntural, é trilhada, é desenvolvida somente a partir de um exercício de investigação competente àquele que pretende saber, que quer conhecer. Todavia, como somos lançados sempre numa experiência de compreensão a partir da própria experiência da linguagem, podemos dizer que o acesso ao sentido da coisa visada se realiza a partir de uma especulação, de um jogo investigativo que se abre com as perguntas nascidas da nossa incapacidade de dizer a coisa em sua determinação última e definitiva. Assim, como participantes constitutivos do *logos*, da operação do discurso, nossa relação hermenêutica com o “incompreendido” se estabelece a partir de uma tarefa da linguagem, que se realiza pelo esforço especulativo na busca pela compreensão.

É pertinente tomarmos por base o que falamos acima sobre a hermenêutica da facticidade, onde o duplo fracasso do advento da compreensão frente ao “incompreensível e ao incompreendido” é sempre posto ao desafio de superação pela linguagem. Porém, como vimos, tal superação a visar o entendimento definitivo do real é sempre posta mais uma vez na possibilidade de novas problematizações. Assim, testemunhamos o mundo cultural e histórico legado a um movimento, sempre em

formação, na medida em que aquele se constitui pela especulação ocasional do exercício da interpretação humana. E como podemos afirmar que “*o verdadeiro acontecer hermenêutico [se dá] no vir à fala do que foi dito na tradição*” (Gadamer, 2007, p. 598), constatamos que é pela linguagem que o sentido da circunstância vivida vem à tona quando o esforço interpretativo alcança a sua compreensão. Com isso, a constituição de mundo – que acontece somente na experiência humana da linguagem especulativa, isto é, pelo exercício hermenêutico a fundar um sentido discursivo sobre a realidade vigente – está aberta a novas perspectivas. Essa liberdade de pensamento que o intérprete exercita diante da facticidade vivida faz Gadamer diferenciar o “mundo circundante” do “mundo” humano. Aqui, o conceito de mundo circundante “[...] *pode ser aplicado a todos os seres vivos para reunir num conjunto as condições de que depende a sua existência*” (ibidem, p. 572). Todos os seres vivos com exceção do ser humano são coercitivamente delimitados pela determinação das condições naturais. Assim, como exemplo, podemos encontrar, mediante mudanças naturais, certos animais adaptando-se às novas condições circundantes, ao “mundo” em que habitam, porém, tais adaptações não advêm da sua capacidade de transformação, mas antes continuam eles seguindo uma determinação possível ao seu instinto. Já o homem não está limitado por qualquer determinação última que venha a condicioná-lo em definitivo, mesmo pela via dos hábitos culturais. O ser humano vive pela sua liberdade hermenêutica uma condição ímpar, que lhe permite se elevar sobre a coerção “circundante” do mundo na medida em que o nomeia e o interpreta, numa relação especulativa a unificar pelo *logos*, linguagem e mundo.

Junto com a liberdade humana frente ao mundo circundante dá-se também sua capacidade livre para a linguagem, como tal, e com isso a base para a multiplicidade com que se comporta o falar humano com relação ao mundo uno [...] Na verdade, porque está apto a elevar-se acima de seu mundo circundante contingente, e porque seu falar traz o mundo à fala, o homem está livre, desde o princípio, para exercer as variações da sua capacidade de linguagem [...] Para o homem, a linguagem [...] é variável também em si mesma, na medida em que lhe dispõe diversas possibilidades de expressar uma mesma coisa (Gadamer, 2007, p. 574).

Através da liberdade, o homem faz da sua presença na facticidade do mundo uma constante busca pelo sentido, pela verdade. Porém, como vimos acima, a realidade sempre nos escapole. Eis que o esforço hermenêutico sempre é surpreendido

por um duplo fracasso a fazer com que o intérprete se lance mais uma vez na sua investigação. Então, a liberdade experimentada na especulação da linguagem efetiva-se no ato de perguntar. Estamos constantemente questionando a realidade vivida na busca por respostas. Nesse movimento rumo ao conhecimento, rumo à conquista do sentido, rumo ao agir mais razoável na efetividade do viver “[...] *visamos um comportar-se e uma atitude que se pode questionar sobre si mesma, que consegue responsabilizar-se*” (Gadamer, 2001a, p. 15). Assim, a humanidade constrói a sua história pela mobilidade que o perguntar engendra na conquista de novos horizontes. Mas é importante destacarmos que diante do fracasso já pontuado, apesar de não dominar o sentido definitivo do real, a liberdade humana, pela atividade hermenêutica, guia a sua compreensão numa direção que não se perde num relativismo desvairado dado por uma abertura sem fim, mas, antes, norteia sua interpretação do mundo para uma perspectiva, um horizonte. Vamos explicar isso melhor.

Gadamer afirma que a estrutura do desempenho hermenêutico diante da facticidade se dá pelo caráter especulativo da linguagem. Assim, todo movimento para a compreensão inicia-se por meio da abertura orientada pelo pensamento questionador, a saber, pelo advento do perguntar. Mas, devemos entender aqui que “*a abertura da pergunta não é ilimitada. Ela implica, antes, uma delimitação precisa através do horizonte da pergunta. [Pois] uma pergunta sem horizonte acaba no vazio.*” (Gadamer, 2007, p. 474). Então, ao mesmo tempo em que identificamos a existência das coisas a partir do devir, da mobilidade a envolver toda realidade experienciada, também identificamos os vestígios da humanidade pela formação da cultura, pela compreensão do sentido da verdade dentro de uma perspectiva histórica. Assim, concluímos que somente podemos vivenciar a experiência ocasional da verdade em sua conjuntura cultural e histórica; e que nos identificamos como comunidades possuidoras de tradição, de alteridade, justamente por termos condições de conduzirmos nossas investigações a partir da liberdade especulativa da linguagem a delimitar nossos horizontes. É o que Gadamer nos diz quando afirma que “*o sentido do que é correto deve necessariamente corresponder à orientação traçada por uma pergunta.*”

(Gadamer, 2007, p. 475). Com isso, compreendemos a mobilidade histórica como um constante exercício hermenêutico pautado na unidade da linguagem com o mundo.

### 1.3. A hermenêutica da arte na conformidade do jogo

Para falarmos sobre o modo de ser da arte, vimos a necessidade de trazer à nossa pesquisa alguns conceitos-chave<sup>16</sup> tratados por Gadamer. Pois, o advento do jogo, em sua conformidade de auto-representação (*Darstellung*)<sup>17</sup>, dá-se através de um acontecimento ocasional, ou seja, conforme a situação histórica e a circunstância em que seu conteúdo é apresentado, assim, o espectador pode ter uma experiência de compreensão, de verdade, que se mantém aberta a novos acréscimos de sentido. Por isso, uma interpretação também pode variar, de um espectador para outro, conforme o repertório de tradições que compõem os seus *pré-conceitos*. Nesse sentido, a especulação acerca da linguagem do intérprete da arte pode promover um diálogo com a obra contemplada na medida do seu esforço pela busca da compreensão. Aqui, o conteúdo de tal conversação possibilitará que um dizer venha à luz para que o espectador conquiste, nesta relação, novos horizontes, novas perspectivas de pensamento a respeito do assunto tematizado.

<sup>16</sup> Este foi o propósito de todo conteúdo apresentado no item 1.2.

<sup>17</sup> Introduzido o conceito de jogo em Gadamer, destacaremos que, toda nossa referência feita ao modo de ser da obra de arte enquanto “representação” (como lemos em alguns textos do Gadamer traduzidos para o Português) estará pautada no sentido da expressão alemã (*Darstellung*). Assim, “é apenas no momento em que ultrapassamos a pressuposição de que a arte representa alguma coisa e de que podemos descobrir o que ela representa em um caminho que leva para além dela que encontramos efetivamente o que ela tem a dizer. Gadamer retoma aqui um gesto tipicamente fenomenológico e procura pensar sua hermenêutica em sintonia com a ideia de uma relação intencional, ou seja, não impositiva, entre o horizonte do intérprete e o horizonte da obra de arte. Ao fazer isso, no lugar da noção de representação (*Vorstellung*) entra a ideia de apresentação (*Darstellung*) [...] Nessa lógica reina desde o princípio o diálogo em sua estrutura de pergunta e resposta, porque alguma coisa só revela o apresentado em meio a dinâmica da própria apresentação” (Casanova, 2010b, p. XIV). O que irá desembocar em nossa pesquisa na identificação da obra de arte com o conceito de “imagem” desenvolvido por Gadamer, aonde o seu modo de referência revelar-se-á por meio do seu auto-representar, ou seja, por meio da sua apresentação.

Como já tratamos acima, o jogo da arte abre um campo de apresentação para que o ser daquilo que vem à fala seja interpretado pelo espectador. Assim, conforme Gadamer nos orienta, podemos pensar que o sentido de ser da obra de arte, enquanto um conteúdo próprio a se tornar acessível aos participantes do seu jogo, torna-se evidente à compreensão dos mesmos através de uma relação hermenêutica que se torna presente e necessária para o acontecimento do jogo da arte. Logo, descreve o próprio Gadamer: *“A estética deve subordinar-se à hermenêutica [...] de maneira a fazer justiça à experiência da arte”* (Gadamer, 2007, p. 231), pois, somente a partir dessa perspectiva poder-se-á admitir a possibilidade de viver uma autêntica experiência de compreensão de mundo e de verdade pela recepção hermenêutica da obra de arte. Daí, a importância de abordarmos o conceito de círculo hermenêutico para, então, direcioná-lo especificamente à experiência de compreensão do sentido da arte na conformidade do seu jogo.

O jogo tem a consumação do seu modo de ser no exercício hermenêutico daquele que assiste a sua apresentação, pois *“[...] o que está em questão é sempre uma realização da reflexão”* (Gadamer, 2010a, p. 169). Então, da mesma forma que o leitor lida com a dinâmica do círculo hermenêutico na busca pela compreensão do texto<sup>18</sup>, o espectador do jogo da arte também acompanhará o espetáculo assistido pelo embate dos seus preconceitos com o dizer da obra. Assim, mesmo diante de uma pintura, ou melhor, no esforço de se compreender o sentido de um quadro, Gadamer nos orienta que *“é preciso construí-lo de tal maneira, que ele seja lido palavra por palavra enquanto quadro”* (ibidem, p. 169). Identificamos a participação do intérprete no jogo da arte pelo exercício da leitura, ou seja, pela permanência da sua atenção na circularidade do processo hermenêutico. Ler palavra por palavra numa obra de arte é manter-se na demora daquilo que é orientado pelo diálogo, é buscar colocar em

---

<sup>18</sup> Como mostramos acima no item 1.2.1, a dinâmica da leitura se mostra sempre aberta ao embate entre os conhecimentos prévios do leitor (intérprete) e aquilo que se apresenta na voz do texto. Com isso, a partir do diálogo que o leitor sustenta com o texto, poderá acontecer uma experiência de “choque”, ou seja, o leitor reconhecerá que o que até então ele sabia não é suficiente para se compreender o sentido do texto. Logo, o dizer do texto (a alteridade do conteúdo do seu sentido) pode transformar certos horizontes de compreensão do leitor. Assim, a positividade do círculo, na medida em que adverte o leitor para que não atrepele o sentido do texto com suas considerações subjetivas, mantém as possibilidades de compreensão sempre abertas para o alcance de novos horizontes e novas perspectivas de verdade a partir da “coisa mesma”.

questão cada pressuposto que se apresenta na afirmação do sentido do que é apresentado pela obra. Eis o favorecimento para uma experiência de conhecimento a partir do dizer a ser interpretado. Participar efetivamente do jogo da arte enquanto espectador é manter-se numa relação de conversação com a obra assistida. O conteúdo apresentado à luz do dizer da obra será o interlocutor daquele que se manterá aberto ao diálogo. Assim, no confronto com a pretensão de verdade anunciada pela alteridade da obra, o espectador sustentará pelo seu assistir uma conversa com a mesma. Lembramos que por “conversar” entendemos o seguinte: manter a disposição do assunto tratado em evidência para que o mesmo venha a se desenvolver num jogo de perguntas e respostas. E tal desenvolvimento tem por primazia a sustentação do exercício do pensar. O diálogo acontece pela exigência de se continuar pensando o que está sendo conversado.

Nossa participação no jogo da arte é estabelecida pela hermenêutica. Assim, os preconceitos, indispensáveis para a construção de qualquer percurso investigativo, são formados por conteúdos cuja referência se pauta a partir da força das referências da tradição. Entretanto, Gadamer mostra como essas referências de sentido são postas à prova frente à alteridade de uma obra de arte contemplada; o que possibilita uma experiência de transformação e de conquista de novos horizontes por parte do intérprete. É então que associamos o conceito de experiência com o conhecimento e a nova compreensão de mundo adquiridos através da dialética da relação hermenêutica com a obra de arte. A “coisa mesma” apresentada em seu jogo, em seu dizer, em sua pretensão de verdade, permite ao seu espectador uma experiência de “choque”, onde certos pressupostos são colocados em questão.

Todos nós sabemos por uma experiência maximamente própria que a visita a um museu ou a escuta a um concerto, por exemplo, são exercícios de uma extrema atividade intelectual [...] E quando passamos por um museu, não saímos dele com o mesmo sentimento de vida com o qual entramos. Se temos realmente uma experiência artística, o mundo se torna mais luminoso e mais leve [...] Além disso, a definição da obra enquanto o ponto de identidade do reconhecimento e da compreensão implica ao mesmo tempo que uma tal identidade esteja articulada com variação e diferença (Gadamer, 2010a, p. 167).

O jogo da arte, na condição de anunciar algo pela sua apresentação, manifesta-se ao seu intérprete enquanto uma “diferença” a ser interpretada, um outro a ser compreendido, um tu a ser interpelado numa conversa. Assim, tivemos o cuidado de acentuar um pouco mais os conceitos de círculo hermenêutico e de experiência, relacionando-os, especificamente, à participação do espectador no jogo da arte. Mas, como o próprio Gadamer pontuou, a compreensão da identidade da obra de arte deve ser também articulada com a noção de “variação”, ou seja, com a ideia de ocasionalidade, com o devir. Assim, os conceitos de tradição e de mobilidade histórica serão fundamentais para se compreender o modo de ser da arte. Eis que iremos tratá-los dentro do advento fenomenológico da festa.

#### 1.4. Sobre a festa da arte

A Arte envolve, orienta pela sua apresentação, todos aqueles que participam efetivamente do seu jogo. Aqui, como vimos, o espectador possui a responsabilidade e a tarefa do exercício hermenêutico, ou seja, cabe a ele a interpretação do conteúdo anunciado pela obra de arte. Assim, o jogo da arte delimita o espaço propício para o desenvolvimento da sua apresentação, onde suas próprias leis e referências serão erigidas ao longo da temporalidade do seu acontecimento. Daí, todo aquele que se permite entrar no espaço de uma apresentação artística deve, pela orientação da verdade da obra, manter sua subjetividade em suspenso<sup>19</sup> para que o próprio conteúdo

---

<sup>19</sup> Como vimos acima, o espectador possui a tarefa de interpretar o conteúdo auto representado no jogo da arte, ou seja, o espectador participa do jogo assistindo-o. Entretanto, não é a sua subjetividade que determina o sentido do que se mostra pela recepção da obra. “*Na verdade, o estar-fora-de-si é a possibilidade positiva de se estar inteiramente em alguma coisa [...] O estar entregue a uma visão, [...] é constitutivo da natureza do espectador*” (Gadamer, 2007, p. 183). É justamente por estar envolvido, “totalmente esquecido de si”, na orientação, na conformidade do jogo, que o espectador irá se precaver em não deixar que o seu ponto de vista pessoal, estritamente subjetivo, imponha-se frente à alteridade do que é apresentado pelo dizer da obra contemplada. “*Aqui, o auto esquecimento [...] procede da dedicação total à causa, que constitui a contribuição positiva própria do espectador*” (ibidem, p. 183). É nesse sentido que destacamos que, apesar da sua importância enquanto intérprete no jogo da arte, o espectador participe do mesmo mantém a imposição e a volição das suas considerações subjetivas em suspenso, para que a voz da obra de arte em sua pretensão de verdade venha à luz. “[Logo,] através de

da arte venha mostrar-se em sua alteridade. Então, ao pensarmos sobre o modo de referência da arte, vimos que é notória a importância da participação do espectador pelo *assistir*<sup>20</sup>, para que o desenvolvimento e o sentido do jogo se realizem. Mas agora daremos um passo adiante para tentar justificar porque todo jogo dirigido por uma apresentação artística torna-se uma festa, na medida em que sua conformidade de sentido torna-se anunciada numa duração favorável ao pensamento do intérprete. Pois, “[...] o que se revela aqui como temporalidade é o próprio modo de ser da compreensão” (Gadamer, 2010a, p. 188). Lembremos: “o jogo do homem concede duração” (ibidem, p. 188).

Pela abertura de um jogo, o modo de ser de uma apresentação artística solicita aos seus espectadores que se entreguem a uma conformidade orientada pelo acontecimento da obra de arte. Isso implica uma convocação a ordenar em seu espaço efetivo a reunião de espectadores envolvidos pela disposição de participar do jogo da arte, isto é, assistindo, interpretando, festejando. Mas, se por um lado Gadamer aponta para uma suspensão da subjetividade do espectador que adentra o *espaço* do acontecimento da arte enquanto jogo, por outro, anuncia que tal participação do espectador também é sustentada *temporalmente* por outro modo de ser da arte, complementar ao jogo, a saber, pela festa. Aqui, identificamos na festa, além da sua configuração temporal, um acontecimento a se inaugurar pela necessidade do retorno, enquanto uma nova atuação daquilo que eventualmente se repete.

Durante um feriado, seja nacional ou específico de uma comunidade, por exemplo, há uma comemoração<sup>21</sup> que reúne o povo num tema em comum. Dá-se um período festivo onde as pessoas deixam em suspenso seus afazeres pessoais, seus interesses particulares pertinentes à ordem do mundo do trabalho, da individuação.

---

*sua representação, o jogo jogado interpela o espectador e de tal modo que este passa a ser parte integrante do objeto, apesar de todo o distanciamento do estar de frente para o espetáculo*” (ibidem, p. 172).

<sup>20</sup> Iremos retornar a este assunto ao tratarmos especificamente o modo de aplicação do espectador da obra de arte.

<sup>21</sup> Ao fazermos alusão a alguma data comemorativa, pretendemos identificar tanto a sua configuração temporal (enquanto acontecimento a delimitar a duração do conteúdo festejado), quanto o seu caráter repetitivo a indicar, periodicamente, um retorno ao dizer daquilo que se festeja.



Assim, os participantes comungam de algo que vem ao encontro de todos. Tomemos por exemplo a temporalidade do Carnaval: o cotidiano social fragmentado pelo compromisso da divisão do trabalho e pelas hierarquias entre subjetividades é interrompido. O Carnaval em seu acontecimento tem o seu espaço (enquanto jogo) e o seu tempo (enquanto festa), sendo anualmente reconfigurado para que as pessoas possam revivê-lo significativamente em seu modo de ser. Concentremo-nos mais especificamente no momento em que acontece um desfile na Sapucaí. É Carnaval e o desfile da Escola de Samba Salgueiro orienta seus participantes e espectadores. Agora, cada jogador, cada pessoa envolvida tem a sua tarefa dirigida pela apresentação do jogo, então configurado no desfile da arte intitulada Carnaval. Assim, no decorrer de toda a sua duração, o samba enredo do carnaval do Salgueiro, em sua festa, traz em seu modo de ser *“a intenção que unifica a todos e que os impede de decair em diálogos particulares e de se isolar em vivências particulares”* (Gadamer, 2010a, p. 182). Com a espacialidade ordenadora do jogo e a temporalidade intensificadora da festa, a arte apresenta, àqueles que são afetados pela participação, todo um sentido de mundo a orientar, pela vigência do seu acontecimento, uma possível e autêntica compreensão de realidade. Através do advento de sua festa, a arte promove uma situação privilegiada para se pensar um tema, um assunto. É quando, diante da obra de arte, o espectador é interpelado por algo que envolve sua condição existencial diante da realidade vivida. Eis que a festa constitui uma pretensão de comunidade, isto é, na festa os participantes vivem uma comunhão pautada pela configuração do jogo apresentado. Assim, toda vez que um espetáculo acontece, quando um poema é lido ou recitado, quando um quadro é contemplado, ou seja, quando uma manifestação artística é apresentada em seu jogo, dá-se um fenômeno identificado por Gadamer como a festa. Esta, com a sua duração, com a sua força de envolvimento e reunião de pessoas diante de algo, permite que o conteúdo revelado pela arte seja posto à experiência hermenêutica dos espectadores, num acontecimento cuja verdade se anuncia como “algo” que se pretende “duradouro”.

Observemos um espectador diante de um quadro: ele se aproxima, se afasta, se movimenta sob um estado de vigilância e atenção em torno do quadro e para. Eis a

duração a intensificar o esforço hermenêutico diante da arte. Mesmo nessa aparente experiência isolada do espectador, podemos dizer que o mesmo participa (como todo aquele que em seu silencioso momento de escuta busca compreender o sentido do quadro) de um envolvimento comunitário em torno do dizer da obra. Assim, na medida em que se submetem ao jogo da arte, todos vivem, a cada vez, o acontecimento duradouro da festa. A arte traz o seu próprio tempo, o seu ritmo e a intensidade da sua duração. Assim, a festa promovida pelo jogo da arte se pretende duradoura na plena vigência do seu tempo, que é cheio e significativo para quem participa do seu espetáculo. Logo, a experiência da temporalidade é vivida pelo espectador em favorecimento da intensidade proveniente do seu esforço em compreender a obra visada. Se por um lado destacamos na festa uma duração temporal tão fundamental para que se intensifique uma experiência hermenêutica por parte do espectador que assiste o conteúdo festejado, por outro lado pontuamos sua característica de repetição a indicar um novo retorno ao assunto festejado. Com isso, a partir do caráter dinâmico e ocasional do jogo da arte, podemos dizer que a cada apresentação do assunto festejado, o espectador tem a possibilidade de viver uma nova atualização do seu sentido. Eis que o espectador compreende a pretensão de verdade da obra visada, participando de uma festa que se reconfigura e se atualiza (transformando-se) a partir do retorno ao conteúdo repetidamente festejado.

Podemos dizer que o tempo da festa dá-se com a entrega do espectador à verdade apresentada pela arte. Assim, o jogo da arte promove uma pretensão de verdade que convoca o espectador a assistir atentamente o conteúdo revelado no interior do seu acontecimento. Eis que a festa leva os espectadores reunidos no regaço da sua presença a uma experiência temporal “[...] *que não se esgota na mera enlevação do momento, mas comporta uma pretensão de duração e a duração de uma pretensão*” (Gadamer, 2007, p. 184). Na festa, o deslocamento que sofre o espectador diante da vigência da verdade ali apresentada é fundamentado por uma relação temporal, que extravasa o tempo da passagem cronológica em favorecimento de uma intensidade duradoura, que envolve a condição existencial de quem ali se doa pela participação. É quando nos deparamos atentos, pensativos, emocionados e com os

músculos completamente tensionados ao ouvirmos, da poltrona do teatro, uma orquestra realizando sua apresentação musical. Essa experiência de tempo vivida no teatro ou no museu já é o pertencimento a um assistir pertinente somente àqueles que sinceramente vão à festa, pois viver a experiência da compreensão da verdade da arte “[...] *é viver um tipo específico de permanência junto à obra de arte*” (Gadamer, 2010a, p. 187).

A respeito da temporalidade da festa, cabe à própria apresentação da obra de arte possuir sua própria autonomia e extrapolar a lógica da cronologia temporal dos fatos. Assim, vemos anos e anos se passarem numa curta passagem de cena durante uma sessão cinematográfica. Três gerações são representadas com uma vivacidade incrível numa peça teatral. Encontramos na literatura a narração do passado em sua volta sendo entrelaçada ao desenrolar do presente. Ao se reportar a um fenômeno musical numa sala de teatro, por exemplo, Sartre<sup>22</sup> nos ajuda muito a expressar a experiência de tempo que aqui estamos pensando como festa:

Na melhor hipótese a orquestra se apagará diante da obra que interpreta, e, se tenho razões para confiar nos músicos e no maestro, eu me apreenderei como estando diante da Sétima Sinfonia “em pessoa”. Todo mundo concorda com isso. Mas, agora, o que é a Sétima Sinfonia “em pessoa”? É evidente uma coisa, isto é, alguma coisa que está diante de mim, que resiste, que dura. Naturalmente, não precisamos provar que essa coisa é um todo sintético, que não existe por suas notas, mas por grandes conjuntos temáticos [...] De fato, a sala, o maestro, a orquestra desaparecem. Estou diante da Sétima Sinfonia [...] Na medida em que a apreendo, a sinfonia [...] tem seu tempo próprio, ou seja, possui um tempo interno. Seria impossível agir sobre ela (Sartre, 1996, p. 249-250).

Mas, seguindo os passos de Gadamer, tal pretensão acima anunciada não estabelece, não postula uma exigência fixa sobre como deve ser a interpretação final do conteúdo festejado, nem a versão definitiva da formatação da festa para a

---

<sup>22</sup> Mantendo em suspenso as divergências conceituais que podemos encontrar no bojo das filosofias de Gadamer e de Sartre, procuramos apenas pontuar uma passagem de Sartre para exemplificarmos, de maneira bastante ilustrativa, um conteúdo que estamos explicando a partir de Gadamer, a saber, a temporalidade da festa. Logo, não temos aqui a intenção e nem as condições necessárias para desenvolvermos maiores considerações a respeito do pensamento sartreano.

posteridade. Antes, a verdade da obra de arte pertence à dinâmica da história em seu devir, onde toda uma conjuntura de mundo, no qual a festa funda a apresentação do jogo da arte pelo seu acontecimento, intercede decisivamente na orientação do pensar, do questionar e do interpretar daqueles que se entregam à participação de tal evento, pois “[...] *está de acordo com a sua própria essência original que ela seja sempre diferente*” (Gadamer, 2007, p. 184). Pertence à essência do acontecimento da festa, além da recordação do que é apresentado, a força conjuntural do presente em que ela se realiza. Logo, o recordar e o contexto atual se articulam, pelo advento da apresentação da arte, com uma expectativa vivida por aqueles que dela participam. Assim, podemos dizer que o sentido da obra se atualiza na orientação da própria dinâmica pertencente à mobilidade histórica, ao mesmo tempo em que a situação por meio da qual se realiza uma festa se mantém vinculada à força da tradição. Com isso, da mesma forma que as influências das tradições sobre as pessoas podem ser transformadas, reinterpretadas, o modo de apresentar um conteúdo através de uma festa, também pode mudar. Porém, toda projeção futura de uma festa (na sua repetição), dar-se-á pela memória de algo que sempre antecede o presente que a recria e a torna viva em sua autenticidade reveladora de verdade. Logo, no que diz respeito ao nosso constante desafio frente ao acontecimento da festa, Gadamer salientará que a positividade e o sucesso da possibilidade de compreensão factual do seu sentido, da sua verdade, dar-se-á sempre pelo exercício da nossa faculdade de rememoração. A festa passa a ser pensada aqui mediante a intercessão das vozes das tradições que nos constituem. Haveremos agora de relacionar o modo de ser da coisa interpretada enquanto mobilidade (festa) com uma experiência de interpretação, onde o espectador se mantém sempre numa limitada situação de incompreensão<sup>23</sup>. Logo, veremos que essa impossibilidade de se assegurar da coisa por uma compreensão última e definitiva é auxiliada por uma rememoração do que foi pensado e significado ao longo do percurso histórico traçado pela tradição.

---

<sup>23</sup> Assunto que tratamos no item 1.2.4: sobre a hermenêutica da facticidade.

Diante da impossibilidade de se deter o conhecimento total a respeito do ser das coisas inseridas no aparecimento dos fenômenos da realidade, a especulação hermenêutica exercida pelo homem diante do mundo possui o seu ponto de apoio no elo ininterrupto entre a atualidade situacional vivida e o passado oriundo das tradições que nos orientaram no caminho para chegarmos até o lugar em que nos encontramos. Assim, numa experiência de interpretação, deparamo-nos com uma insuficiência que nos restringe a uma incompreensão a sempre nos desviar da determinação do absoluto saber. Tal situação possibilita que nos mantenhamos no acordo dialogal entre presente e passado. Com isso, pensar o passado como uma informação fixa e objetiva a ser revisitada imparcialmente pelo investigador se torna tão insuficiente para a compreensão, quanto pensar uma situação pretensamente desvinculada da voz daqueles que nos antecederam. A inviabilidade humana de se atingir uma plena e definitiva compreensão sobre algo presente em nossa experiência de mundo é o que não permite o isolamento entre o passado rememorado e o presente: *“vê-se que há relações dialéticas entre o “antigo” e o “novo”, entre o preconceito que é parte orgânica do meu sistema particular de convicções e opiniões [...] e o elemento novo que o denuncia”* (Gadamer, 2006, p. 69).

Na festa, tanto a sua temporalidade quanto a sua mobilidade essencial sustentam o próprio modo de ser da apresentação. É então que encontramos o espectador envolvido pela temporalidade e pela mobilidade da festa na medida em que se entrega ao assistir e ao exercício de interpretação do conteúdo da obra de arte. Na presença de uma orquestra, por exemplo, a expectativa da plateia se converte num silêncio atencioso. Tal atenção é o afeto que sugere a contemplação compreensiva de todo assistir, ou seja, o jogo ali festejado torna-se a porta de entrada para uma realidade orientada pelo sentido da arte, cabe ao espectador, ali sentado em sua própria solidão, ser ultrapassado pelo espetáculo e entregá-la, com o seu assistir, à solicitação do conteúdo anunciado pelo advento da festa. Essa solicitação é a conclamação feita ao espectador, durante todo o tempo efetivo da festa, para que este se esforce num exercício hermenêutico diante da facticidade da obra, isto é, diante da perspectiva contemporânea na qual tanto o espectador quanto a obra são colocados

numa relação de diálogo. A festa realizada traz, em seu acontecimento, a solicitação da permanência do fluxo das rememorações das tradições que a sustentaram até o presente, ou seja, tal solicitação visa colocar o espectador, em seu assistir, numa constante conversa com a tradição que o antecede, onde as novas questões serão confrontadas ou sustentadas a partir do sentido proveniente do passado: *“a experiência da arte, vale lembrar, é necessariamente uma experiência histórica, cujo horizonte de mediação entre o passado e o presente determina essencialmente seu desvelamento como experiência de sentido e verdade”* (Júnior, 2005, p. 127).

Assim, a festa de que hoje participo tem uma história, um conteúdo, uma alteridade, ou seja, enquanto voz de uma tradição, de um desvelamento do real, torna-se um *tu* que se insinua diante do meu assistir:

[...] eu tenho de deixar valer a tradição em suas próprias pretensões, e não no sentido de um mero reconhecimento da alteridade do passado, mas de reconhecer que ela tem algo a nos dizer [...] Pois também a tradição é um verdadeiro interlocutor, ao qual estamos vinculados como estão o eu e o tu (Gadamer, 2007, p. 472; 468).

Durante um espetáculo artístico, toda relação dialogal que o espectador se esforça em manter torna-se, por um lado, a sustentação da memória da festa (na sua mobilidade), ou seja, o esforço de uma compreensão que zela pela rememoração da verdade posta pelo artista na obra de arte. Por outro lado, torna-se a festa o provimento de um tempo peculiar para a realização de um jogo de perguntas e respostas, pautado pela relação dialogal e hermenêutica em que o espectador se lança frente ao dizer da obra de arte apresentada. Compreendemos diálogo, dialética, não como uma situação propícia à disputa de ideias a terminar com a vitória de um argumento sobre o outro, mas, sobretudo, como a arte de perguntar, isto é, como um exercício de pensamento que está reservado *“àquele que quer saber”*, ou seja, a dialética enquanto *“arte de perguntar”* torna-se naquele que a sustenta *“[...] a arte de continuar perguntando; isso significa, porém, que é a arte de pensar”* (Gadamer, 2007, p. 478-479). Dito isso, eis que consideramos o tempo da realização da festa como um acontecimento privilegiado para o exercício da dialética, onde o espectador na busca por saber sobre o conteúdo ali apresentado se envolve em questões dignas de serem pensadas, atualizadas.

Então, ao longo da sua experiência hermenêutica, direciona o espectador à obra perguntas que, na medida do desvendar das respostas legadas ao exercício do seu pensamento, construirão a compreensão sobre o sentido da verdade da arte através de uma “autêntica conversação”.

A seguir, continuaremos o desenvolvimento do nosso texto discorrendo sobre o modo de ser da arte enquanto símbolo, a partir do sentido do termo *perguntar*, pois, “perguntar quer dizer colocar no aberto” (Gadamer, 2007, p. 474).

## 1.5. Sobre o símbolo da arte

### 1.5.1. A arte enquanto símbolo reconhecido pelo diálogo

Primeiramente, é importante ressaltarmos a sutileza de como Gadamer se apropria do conceito de símbolo ao se referir ao modo de ser da obra de arte, ou seja, trazer à leitura o texto de *Verdade e Método* e o texto *A Atualidade do Belo* pode insinuar uma aporia conceitual a nos confundir sobre o valor que tem o símbolo para a hermenêutica da obra de arte<sup>24</sup>. Como veremos, há, segundo *Verdade e Método*, uma aproximação e um distanciamento entre a imagem artística e o símbolo religioso, porém, agora, iremos nos concentrar na relevância que o nosso autor atribui ao conceito de símbolo para o advento da obra de arte desde a perspectiva do texto *A Atualidade do Belo*.

---

<sup>24</sup> Ao longo da nossa dissertação pretendemos deixar claro até que ponto Gadamer aponta e delimita o caráter simbólico da arte, pois, por um lado, deparamo-nos com um discernimento conceitual a pontuar a insuficiência do símbolo sagrado para se falar da condição imagética da arte: “*importa agora não confundir o sentido especial da representação que convém à obra de arte com a representação sagrada, como convém, por exemplo, ao símbolo*” (Gadamer, 2007, p. 214). Por outro lado, encontramos o nosso filósofo bem à vontade para se apropriar da referência simbólica da arte para explicar o seu próprio modo de referência: “*qual é a base antropológica da nossa experiência da arte? Estas questões devem ser desenvolvidas a partir dos conceitos de jogo, de símbolo e de festa*” (Gadamer, 2010a, p. 163).

Podemos nos antecipar e dizer que iremos aproximar o conceito de símbolo, pensado especificamente na ontologia da obra de arte e tratado no texto *A Atualidade do Belo*, com o conceito de imagem da arte tratada no texto *Verdade e Método*, separando, a partir de certo ponto, o simbólico no sagrado do simbólico no artístico, pois a referência simbólica que é realizada pela arte “[...] *não necessita de nenhuma dependência determinada das coisas previamente dadas*” (Gadamer, 2010a, p. 177), já quanto ao simbólico sagrado “[...] *o que lhe confere seu significado não é o seu próprio conteúdo ontológico*” (Gadamer, 2007, p. 219), ou seja, mantém-se dependente de indicações previamente dadas. O que é fundamental aqui para a nossa pesquisa é destacar a característica da arte enquanto símbolo, justamente por ela promover, a todo aquele que participa do seu jogo, um encontro a possibilitar o reconhecimento acerca de uma situação, de um assunto. No encontro entre espectador e obra de arte acontece a composição da unidade entre o sentido de mundo compreendido pelo espectador e o dizer da obra do artista em sua pretensão de verdade. Gadamer ilustra o modo de referência do símbolo a partir da “*tessera hospitalis*”, isto é, segundo uma antiga tradição grega, pessoas amigas e de recíproca confiança, para demonstrarem fidelidade à consideração que estimavam uma pela outra, partiam um prato ao meio e cada qual ficava com um pedaço. Esses pedaços (fragmentos) do prato eram guardados com muito cuidado e passados para as gerações futuras, pois, se juntados por meio de um encontro futuro, representavam um ingresso de acolhida por parte de quem os detinha. Assim, por exemplo, se depois de muitos anos ao pacto simbólico feito por dois velhos amigos (por meio da divisão do prato da hospitalidade), o neto de um deles, passando dificuldades na cidade, apresenta o pedaço do prato a quem detém o outro pedaço (repartido no passado), imediatamente aquele será acolhido por este, restituindo, assim, por meio do reencontro, uma velha amizade simbolizada no reconhecimento. Assim, contextualizando o conceito de símbolo para se pensar o modo de ser da arte, Gadamer indica que viver uma experiência hermenêutica com o conteúdo apresentado por uma obra de arte é buscar reconhecer, a partir de um encontro, um sentido de mundo a ser construído na relação de diálogo entre espectador e obra do artista.



Feitas as considerações iniciais, voltemos à arte enquanto símbolo reconhecido pelo diálogo. Gadamer enfatiza a primazia da pergunta para a sustentação de uma conversação, ou seja, para que haja diálogo há de se permitir o exercício da problematização, do ainda não tudo saber, do buscar algo até então não determinado. Tal conversação dirige o assistir do espectador frente à apresentação da arte durante todo o tempo da festa. E perguntar é colocar-se no aberto para uma experiência de conhecimento, onde a partir desse investimento realizado, pode o espectador reservar-se à compreensão da verdade, da alteridade do assunto tratado pela obra de arte assistida. Dá-se aqui, no compromisso que se efetiva ao se buscar saber sobre tal acontecimento, o reconhecimento de algo através das respostas dirigidas ao pensamento de quem lança no diálogo suas perguntas. Eis a emergência da dinâmica do jogo de perguntas e respostas, a ser alimentado pelo assistir do espectador diante da vigência da apresentação artística.

Continuar perguntando é permanecer na disposição do pensar, condição ímpar para quem se interessa pelo aprendizado. E para aprender é preciso estar no aberto da ausculta: exercício cultivado por aqueles que não se satisfazem com o que até então já sabem. Precisam estar sempre atentos a reconhecer uma vez mais algum sentido na alteridade do outro, pois, *“o reconhecer vê o que permanece a partir daquilo que escapa”* (Gadamer, 2010a, p. 189), isto é, na medida que aferimos e consentimos verdade àquilo que reconhecemos desde um conhecimento, ao mesmo tempo também nos deparamos mais uma vez com algo que sempre nos escapa ao entendimento definitivo e por isso precisa ser reconquistado, reconhecido, rememorado. No advento do *“[...] reconhecimento sempre reside o fato de conhecermos agora mais propriamente do que tínhamos conseguido em meio ao aprisionamento no instante do primeiro encontro”* (Ibidem, p. 189). E sempre um novo assistir nos abrirá novas possibilidades de pensamento, de arguições, de compreensão, pois toda apresentação artística anuncia sua pretensão de verdade desde uma relação aberta e propícia à construção ocasional de novos juízos por parte daqueles que a assistem novamente. Agora, é precisamente neste ponto que pretendemos anunciar a importância do conceito de símbolo para o modo de referência da obra de arte.

O conceito de símbolo se refere aos “fragmentos da memória” reconstituídos pelos participantes de um encontro, ou ainda, o símbolo “[...] *é algo a partir do qual se reconhece alguém como um antigo conhecido*” (Gadamer, 2010a, p. 173). Mas, trazendo tal modo de referência para a experiência da arte, podemos dizer que a rememoração tão necessária para a compreensão da obra dá-se pela hermenêutica da facticidade que o espectador, no seu posto de intérprete, pratica pela arte do diálogo, da conversação. Ora, já identificamos a obra de arte com um tu, com uma alteridade que dirige à humanidade uma pretensão de verdade a respeito do que ela apresenta em sua vigência. Com isso, todo o esforço de composição exercido pelo artista será orientado pela abertura do real, por um sentido de mundo compreendido pelo artista em sua circunstância factual. Posta a abertura da realidade na obra de arte, esta torna-se independente, autônoma. Porém, precisa ela – para que possa sustentar o seu sentido de ser, a sua existência – do espectador, do intérprete. Será no seu assistir, como já vimos, que o espectador poderá se lançar a uma “realização intelectual” a partir do diálogo com a obra. Desse diálogo, na busca pelo saber, pode surgir através da relação entre o espectador e a obra a reconstituição dos “fragmentos da memória” sobre o ser (então aqui apresentado, então aqui pensado). A compreensão conquistada a partir do modo de se referenciar da obra de arte se faz essencial tanto para a fundação de um novo mundo para o espectador em questão, quanto para a manutenção do sentido da obra em sua atualidade. O conteúdo da arte se torna simbólico por proporcionar ao espectador uma rememoração do ser e um reconhecimento factual da verdade desvelada pelo autor frente à abertura do real dada no momento da criação. *“Esta é, então, a função propriamente dita do símbolo e do conteúdo simbólico de todas as linguagens artísticas: levar este processo ao acabamento”* (ibidem, p. 189). Tal acabamento traz em sua essência a mobilidade de possibilidades para novas perguntas, novos reconhecimentos, novas verdades, enfim, para novas rememorações.

### 1.5.2. Proximidade e distância entre imagem e símbolo: apresentação do problema

É bastante sugestivo estendermos nossa reflexão sobre o sentido de verdade advindo da experiência hermenêutica com a arte, em direção à experiência religiosa, na medida em que sempre se mostrou empiricamente presente na vida da humanidade uma compreensão de mundo, de realidade, a partir de uma ocasião existencial vivida para além da demonstração metodológica proveniente das ciências matemáticas e naturais. Assim, iremos analisar o modo de ser da *imagem artística* e do *símbolo religioso*, o que os diferencia e o que os aproxima, para então, a partir da estrutura de referência própria a cada um, identificarmos mais claramente o que compete à obra de arte. Diante de um objeto advindo de um mundo religioso ao qual pertence o intérprete que o contempla, será construída toda uma referência de verdade a partir de um conteúdo pré-estabelecido pela instituição do dogma vivido (eis que o exercício hermenêutico do fiel diante do símbolo religioso promove uma transcendência para além do objeto visado, rumo a uma rememoração a orientar toda a estrutura do seu real). Acontece que, até certo ponto<sup>25</sup>, algo parecido também acontece com o espectador que se depara com uma obra de arte a prover, pela sua imagem, toda uma referência que o orientará na compreensão de sentido e de verdade. Assim, podemos inicialmente dizer que tanto o fiel religioso diante do símbolo sagrado, quanto o espectador diante de uma imagem artística, prestam-se à entrega, ou seja, ao afeto da contemplação, demorando deveras, cada qual, interessadamente, tanto no reconhecimento do que é mostrado através do símbolo quanto no assistir da apresentação da imagem. Com isso, reconhecemos que ambos, o símbolo e a imagem, exigem, necessariamente, daquele que participa hermeneuticamente do seu acontecimento, um ingresso interessado frente ao dizer da sua referência. É somente desde uma experiência vivida a partir do vigor fenomenológico da imagem e do símbolo que podemos compreender o conteúdo então anunciado em sua pretensão de verdade,

---

<sup>25</sup> Eis aqui a nossa tarefa: mostrar até que ponto o caráter simbólico da experiência artística se aproxima do símbolo da experiência religiosa e como aquele se distancia deste pelo seu modo de referência enquanto imagem. “Desse modo, um símbolo não serve apenas como referência, mas representa enquanto faz as vezes de outro (...) [Porém,] a imagem, ao contrário, realiza sua referência ao representado apenas através de seu próprio conteúdo” (Gadamer, 2007, p. 217; 216).

a saber, em sua orientação legada àquele cujo exercício de contemplação desembocará na compreensão de um sentido de mundo, de realidade. Compreender o sentido de verdade de uma imagem ou de um símbolo não é papel a ser exigido de um curioso, mas sim daquele que se entrega à intensidade do seu jogo.

Bem, antes de destacarmos melhor o aspecto peculiar do modo de ser da imagem artística, na medida em que esta anuncia algo pela sua própria participação<sup>26</sup> naquilo mesmo que representa, introduziremos em nossos argumentos, conforme a própria sistematização utilizada por Gadamer no texto *Verdade e Método*, a estrutura da referência que se encontra de forma peculiar na simbologia religiosa e na indicação do sinal. Com isso, Gadamer pretende delimitar filosoficamente o modo de ser competente à imagem, ao símbolo e ao sinal, distinguindo-os, para, então, destacar o lugar apropriado da imagem artística.

Através da função referencial do sinal<sup>27</sup>, ou seja, da sua indicação, Gadamer verifica que o mesmo, na maneira usual da nossa ocupação no dia a dia, apenas aponta para algo outro que ele mesmo, ou seja, um sinal somente funciona na medida em que orienta alguém, informando-o, sobre algum acontecimento situado para fora do seu próprio representar fenomenológico. Assim, por exemplo, diante de uma placa de trânsito indicando que a próxima curva é uma “curva acentuada para esquerda”, não nos demoramos olhando, contemplando a placa de trânsito, ou melhor, apenas, olhamo-la o suficiente para compreendermos o que ela está indicando dentro de um jogo de linguagem específico. A partir daí, a concentração do espectador imediatamente sai da placa (do *sinal*) para se voltar à curva indicada. Podemos, então, afirmar neste ponto que – diferentemente da função do sinal, que se esgota na sua objetiva condição de referência a algo para fora do seu próprio representar – “[...] *tanto para o símbolo quanto para a imagem vale o fato de que não se referem a algo que não*

<sup>26</sup> Dizemos que uma imagem participa intrinsecamente do conteúdo a que se referencia na medida em que “[...] *não está simplesmente separada daquilo que representa, mas participa de seu ser [ou seja] o representado só se torna ele mesmo na imagem (...)* [O conteúdo da referência] *está presente na própria imagem*” (Gadamer 2007, p. 216).

<sup>27</sup> Entendemos por sinal todo conteúdo de linguagem cuja função objetiva limita-se apenas em indicar para o seu intérprete o significado de algo exterior à sua representação. “*Aqui a adoção do sinal se realiza através da convenção*” (Gadamer, 2007, p. 219).

*esteja concomitantemente presente neles mesmos*” (Gadamer, 2007, p. 216-217); ou seja, ambos participam “com o seu próprio ser” daquilo mesmo que indicam com o seu acontecimento. Enquanto uma convenção regrada instituída pela linguagem, podemos afirmar que o sentido de verdade do sinal torna-se direto, objetivo e sem maiores conotações para aquela pessoa bem informada e possuidora da compreensão prévia sobre o caráter indicativo do sinal em sua especificidade de sinalização. Entretanto, tal modo de ser da referência, ao voltar-se para as experiências pertinentes ao universo artístico e religioso, torna-se insuficiente, pois, aquilo que é comunicado pela imagem e pelo símbolo remete-nos, através da sua representação<sup>28</sup>, a um transbordamento de possibilidades que escapam da ‘objetividade’. Assim, se através do sinal, em sua própria estrutura da referência, tangenciamos certas indicações conceituais; com a imagem artística e com o símbolo religioso, ao contrário, vivemos o prolongamento do sentido de uma realidade a ser pensada e vivida para além de qualquer determinação significativa sobre o conteúdo representado.

Bem, foi somente na busca pela essência da imagem, inerente ao jogo da arte, que Gadamer buscou distingui-la do símbolo sagrado e do sinal demonstrativo. Tomando esse percurso, dirá o nosso filósofo que a essência da imagem “[...] *encontra-se mais ou menos a meio caminho entre dois extremos [... a saber, entre o] puro referir [...] do sinal [...] e o puro fazer as vezes de outro [...] do símbolo.*” (Gadamer, 2007, p. 215). Mas, como assim? Em que sentido o símbolo comporta o extremo do sinal na estrutura da referência? E o que podemos vislumbrar de essencial no modo de ser da imagem, na medida em que se aproxima tanto do estatuto do sinal (ao nos indicar algo a ser compreendido pela sua referência) quanto da esfera do sagrado (ao estender a amplitude de sentido pela relação hermenêutica com o objeto contemplado), sem se deixar confundir nem com uma coisa nem com outra? Afinal, o que representam o fenômeno da imagem da obra de arte e a simbologia sagrada do religioso? Em que ponto se tocam no interesse da experiência do espectador?

---

<sup>28</sup> Lembramos que no vocabulário filosófico de Gadamer “*representar significa fazer com que algo esteja presente*” (Gadamer, 2007, p. 202) no advento do seu próprio acontecimento. Logo, tanto o símbolo quanto a imagem apresentam, em seu próprio modo de ser, aquilo a que fazem referência e representam.

### 1.5.3. Sobre o sinal; sobre o símbolo

Como colocado acima, pela sua plena condição ‘objetiva’ de referência, onde a sua função reveladora encontra-se fora da sua própria representação, o modo de ser do sinal torna-se insuficiente para pensarmos os adventos artístico e religioso. Pois, em sua promessa representativa, limita-se apenas a nos orientar com uma referência meramente conceitual. Porém, por outro lado, ao analisarmos o seu modo de ser, assim como também veremos na imagem e no símbolo, de fato há, no acontecimento indicativo do sinal, a referência de um conteúdo a representar, com seu assunto, uma verdade a ser compreendida e vivida por aquele que se depara com a sua anunciação.

Então, será a partir dos nossos esclarecimentos a respeito da especificidade do sinal, que tentaremos trazer à tona o modo de ser próprio do símbolo, ou seja, veremos como o símbolo se destaca do sinal na medida em que solicita para si a atenção do seu espectador. Então, enquanto o sinal, com sua mera referência “a algo não-presente”, promove uma cisão fenomenológica a deslocar para fora de si o que sinaliza, o símbolo, “[...] *mais do que isso, deixa aparecer como presente algo que no fundo, está sempre presente*” (Gadamer, 2007, p. 217). E aqui, ao falarmos da condição característica do símbolo religioso – onde o seu modo de referência traz, pelo acontecimento da sua presença frente ao intérprete, uma unidade íntima do visível (objeto simbólico) com o invisível (conteúdo compreendido pela experiência metafísica com o sagrado) – buscaremos, juntamente com Gadamer, traçar um caminho que possa aproximá-la do modo de ser da imagem artística, na medida em que também podemos atribuir a ela uma referência a partir de tal conexão.

O símbolo... pressupõe uma conexão metafísica com o invisível. O fato de não se poder separar a contemplação visível do significado invisível, essa “coincidência” de duas esferas, encontra-se na base de todas as formas do culto religioso. Isso se aproxima muito da visão estética... pois, trata-se da unidade íntima do ideal e do fenômeno, característica da obra de arte (Gadamer, 2007, p. 121).

É através da constatação de uma referência transcendente orientada somente pelo modo de ser do símbolo que Mircea Eliade<sup>29</sup> desenvolve, a partir do sentido do seu acontecimento, uma fenomenologia do sagrado. Assim, diante do símbolo sagrado, o homem religioso se demora, se prosterna, se entrega à sua vigência. É nessa experiência religiosa que o iniciado fundamenta toda uma compreensão de mundo, pois, a simbologia permite a ultrapassagem do raciocínio objetivo para instaurar, no cerne da realidade vivida, uma “nova lógica” de acesso ao conhecimento, ao saber, à verdade. Eis que Mircea Eliade trata a força da referência simbólica em diversas experiências humanas. Logo, segundo apontamentos de suas pesquisas, podemos concluir que é na própria orientação representativa do símbolo que o homem religioso compreende toda configuração pertinente ao nexo da sua realidade. Pois, *“graças aos símbolos, o Mundo se torna ‘transparente’, suscetível de ‘revelar’ a transcendência.”* (Eliade, 2008, p. 109). Seguindo tal caminho, descrevemos, em linhas gerais, que a realidade humana pela busca de sentido a estruturar sua compreensão de mundo se realiza dentro de uma conformidade de referência situada entre dois mundos extremos, a saber, o mundo profano dos sinais e o mundo sagrado dos símbolos. Dentro de uma conjuntura profana, é notória a pretensão de objetividade na identificação dos seus espaços, dos seus utensílios, dos seus movimentos, do seu tempo, das suas representações, enfim, o nexo do mundo profano se destaca pela orientação, pela lógica referencial dos sinais. Assim, encontramos na lógica do ambiente industrial, citadino, uma sociedade dessacralizada, cujas articulações dos sinais determinam, pela geometria do espaço e pela cronologia do tempo, um mundo sem metáforas, sem nenhum vínculo existencial com os mistérios. Pois, a determinação da presença do homem profano no mundo é tecida pela sinalização, seja ela escrita, grafada, desenhada, colorida, sonorizada, numerada, enfim, sua referência tende a se pautar numa finalidade cuja representação abarque uma resolução prática de conteúdo a orientar objetivamente uma realidade a ser previamente controlada. Eis que a contemplação se desvanece diante do que é indicado pela resolução dos sinais

---

<sup>29</sup> Neste momento falaremos do símbolo sagrado com um suporte teórico do Filósofo Mircea Eliade. Porém, destacaremos que não pretendemos nos aprofundar nas referências conceituais deste filósofo. Pois, estamos aqui inserindo e delimitando sua reflexão a respeito do assunto tratado, simplesmente para exemplificarmos de forma bastante ilustrativa o que compreendemos por símbolo e como se desenvolve o seu modo de referência dentro da filosofia de Gadamer (conforme sua obra Verdade e Método I).

matemáticos, dos sinais da física, dos sinais da química, dos sinais normativos estampados nos espaços neutros da sociedade, enfim, a vida caminha conforme o sim e o não prescritos no próprio modo de ser dos sinais, onde até mesmo uma ingênua contemplação da natureza torna-se digna desta redução objetiva, pertinente ao mundo sinalizado.

Vejamos, por exemplo, um céu nublado, que para o homem profano não passa de um sinal (orientação causal) que o certifica a respeito de uma chuva forte prestes a cair. Assim, uma nuvem escura, no fim das contas, irá sinalizar que logo haverá uma forte chuva, pois uma quantidade enorme de partículas de água tornar-se-á tão pesada que, necessariamente, promoverá sua queda sobre a cidade, o que proporcionará à geografia local uma grande alteração no nível da água pela demanda de um novo fluxo. Eis o sentido concreto da referência sinalizada pela nuvem escura ao entendimento do homem profano, do homem do mundo dos sinais. E mais, seguindo a radicalização de nossa exposição, encontramos, por exemplo, na anunciação de um simples sinal denominado H<sub>2</sub>O a pretensão de abarcar todo um campo de referência a indicar e a responder a verdade sobre a água. Assim, como numa equação a equiparar enunciado e proposição, encontramos o sinal H<sub>2</sub>O remetendo o homem profano, com sua representação, a um universo determinado – salvaguardado de todo vestígio a promover seus mistérios.

Mas, e para o homem religioso, cujo componente religioso fundamenta toda uma concepção de mundo, de realidade? Para ele, qual o sentido do céu, em suas variadas disposições? Ou ainda, o que pode simbolizar, para a sua vida, a água? Será que a lógica do sinal torna-se pertinente ao mundo sacralizado? À última pergunta respondemos: não – ao mundo sacralizado pertence outra ‘lógica’, a saber, a do modo de referência dos símbolos. Com isso, foi pensando na peculiaridade da compreensão vivida pelo homem religioso frente uma representação simbólica, que Mircea Eliade demarcou em suas pesquisas<sup>30</sup> um território fenomenológico específico a demandar

---

<sup>30</sup> O que é extremamente válido para o momento da nossa pesquisa.



outro campo da experiência humana, cujo fundamento se encontra para além da referência dos sinais secularizados:

É fácil compreender isto quando se leva em conta o fato de que, para o homem religioso, o Mundo apresenta sempre uma valência supranatural, quer dizer, revela uma modalidade do sagrado [...] O homem toma conhecimento do sagrado porque este *se manifesta*, se mostra como algo absolutamente diferente do profano [...] Pois um símbolo dirige-se ao ser humano integral, e não apenas à sua inteligência (Eliade, 2008, p. 116; 17; 109).

Assim, diante de um símbolo, o homem religioso não se restringe, para uma maior compreensão do que está sendo representado, ao exercício meramente conceitual da sua faculdade do entendimento, mas, antes, mediante a incomensurabilidade divina de uma realidade representada, entrega-se a uma totalidade de Mundo que, em sua sacralidade, o arrebatava integralmente, ou seja: “*É uma tomada de consciência total*” (Eliade, 2008, p. 101) a lhe afetar toda existência ao fundar o sentido do espaço em seu mundo. Com isso, pelo advento da *hierofania*<sup>31</sup>, vemos, logo de saída, a insuficiência de se compreender o céu como uma simples indicação meteorológica. Pois, num mundo orientado pelo modo de ser da referência do símbolo, por exemplo, “[...] *a simples contemplação da abóboda celeste é suficiente para desencadear uma experiência religiosa. O Céu revela-se infinito, transcendente*” (ibidem, p. 100). Assim, uma nuvem negra no Céu pode vir a simbolizar toda uma sistematização a ser justificada por mitos de deuses e ritos de adoração, ou ainda, em sua significação sacralizada o Céu se torna, na própria estrutura do real, um poderoso fenômeno a proclamar ao iniciado uma participação significativa na própria ordem divina do Cosmos. Céu é a morada dos deuses. Daí, um raio, um vento, uma chuva são reconhecidos como a presentificação de um acontecimento sobrenatural, cuja orientação advém da própria vontade dos deuses.

Um Céu sacralizado cumpre sua lógica não mais pela leitura objetiva de sinais, mas, sobretudo, pela força de uma simbologia a transparecer, com o sentido de sua

---

<sup>31</sup> Manifestação do sagrado a fundar a experiência de sentido do mundo, desvelando a realidade absoluta ao homem religioso. Pois, compreendemos que “*para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras*” (Eliade, 2008, p. 25).

referência, toda a composição de Mundo que abarca, que afeta o homem religioso em sua totalidade. E mais, enquanto símbolo sagrado, a água revela-se como realidade a envolver o homem religioso em sua representação forte de sentidos metafóricos. A circuncisão do iniciado num ritual recebe pela simbologia da água uma referência de transformação, passagem, morte e ressurreição. Assim, pela submissão ao símbolo, o neófito entrega o sentido da sua existência à força qualitativa da Água.

O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um 'novo nascimento'; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida (Eliade, 2008, p. 110) [...] As lustrações e as purificações rituais com água têm como objetivo a atualização fulgurante do momento intemporal em que aconteceu a criação; elas são a repetição simbólica do nascimento dos mundos ou do 'homem novo' (Eliade, 1991, p. 152).

#### 1.5.4. Sobre o símbolo sagrado; sobre a imagem da arte

Descrevendo o fenômeno religioso, Eliade fornece um rico conteúdo acerca do modo de ser do símbolo. E como bem vimos, diante da sua força qualitativa, isto é, do seu poder de orientação na construção de sentido do mundo, toda realidade é transcendida para o homem religioso. Mas agora, a respeito da imagem artística, em seu acontecimento originário, no que podemos aproximá-la e diferenciá-la da referência requerida pelo símbolo sagrado? De saída, afirmamos que “[...] *a imagem faz referência a outra coisa na medida em que permite que nos demoremos nela*” (Gadamer, 2007, p. 216). Então, para compreendermos o sentido, a verdade da obra de arte, devemos, diante da sua presença, demorarmos-nos, pois, para que o modo de ser da obra se efetive devemos, enquanto espectadores, nos integrar ao acontecimento do seu dizer na medida em que a mesma nos conclama a assisti-la interessadamente. Entregamos-nos a sua apresentação. Então, o ser da obra de arte está diretamente concentrado no próprio conteúdo da referência da imagem, ou seja, “[...] *nela, o representado – o ‘original’ – está mais presente, de modo mais autêntico, como é verdadeiramente*” (ibidem, p. 217). Aqui encontramos uma qualidade na imagem artística que a aproxima

do símbolo, pois, ambas trazem em seu próprio acontecimento a totalidade do real daquilo que representam. A seu modo peculiar, cada uma torna, pelo seu representar, a realidade um mundo significativo, verdadeiro. Isso significa que tanto pelo acréscimo do ser da imagem da arte, quanto pelo valor transcendente do símbolo sagrado, a pessoa que se doa à sua contemplação vive uma experiência de compreensão, de sentido de orientação de vida, diante da própria coisa que representa o ser da sua referência. Mas é importante destacarmos que embora encontremos uma forte semelhança entre esses dois fenômenos característicos da referência, torna-se fundamental identificarmos a sua diferença essencial. Assim, as semelhanças entre a imagem artística e o símbolo sagrado surgem através da demora da pessoa no advento da sua contemplação, através da representação da coisa que remete a um sentido pela referência a si própria e, por fim, através da força de constituir uma compreensão de realidade cujo modo de ser remete para além das sinalizações conceituais. Agora, a diferença essencial<sup>32</sup> que Gadamer identifica entre o símbolo e a imagem vem da necessidade que tem o modo de ser do símbolo sagrado de uma institucionalização, ou seja, para que uma referência de mundo venha a ser pautada pela relação com o símbolo sagrado a pessoa deve estar, previamente, inserida numa conjuntura cultural a orientar tal experiência. Aquele que se envolve com o jogo sagrado deve possuir uma *pré-compreensão institucional* (convencionada culturalmente) sobre o sentido do símbolo situado na realidade vivida. *“Da mesma forma [que o sinal] o símbolo remonta à sua instituição, pois é só esta que lhe confere seu caráter representativo. Assim, o que lhe confere seu significado não é seu próprio conteúdo ontológico, mas justamente uma instituição, uma investidura, uma consagração”* (Gadamer, 2007, p. 219). Já ao pensarmos no modo de ser da arte, tal representação<sup>33</sup> não necessita de uma referência institucional prévia para que uma experiência de compreensão e de sentido de mundo venha se dar para o seu espectador. Pois, *“quando se trata de uma obra de arte, isso não significa apenas que acrescenta algo a esse significado pressuposto como pode também falar de si mesma e que, com isso, se torna independente do prévio conhecimento que a sustenta”* (Ibidem,

<sup>32</sup> Aqui reforçamos esta diferenciação quando Gadamer nos diz: *“Importa agora não confundir o sentido especial da representação que convém à obra de arte com a representação sagrada, como convém, por exemplo, ao símbolo”* (Gadamer, 2007, p. 214).

<sup>33</sup> Mantemos aqui, para a expressão “representação” da arte, o sentido do termo *Darstellung* (apresentação).

p. 212). É importante ressaltarmos aqui que não estamos querendo dizer que o espectador da arte não lança mão dos seus preconceitos e pressupostos, adquiridos ao longo das experiências da sua vida<sup>34</sup>, quando se depara com uma imagem, uma obra. O que estamos querendo dizer é que na experiência com o símbolo sagrado, toda referência já é encaminhada previamente pela sua instituição, o que não se dá com a imagem da arte.

Vamos tentar explicar essa diferenciação fundamental que distingue a imagem do símbolo com a exposição de dois exemplos: o simbolismo contido numa estátua de Apolo, a representar algo para a compreensão de realidade do homem grego que viveu a plenitude do mundo dos deuses, e o acontecimento imagético de um quadro de Portinari (Retirantes), que revela a verdade àquele que o contempla. Um contemporâneo de cultura de Aquiles e Heitor via na estátua de um deus, repousada em seu templo, a manifestação presencial do próprio deus. Assim, diante da estátua de Apolo, um grego compreendia que ali estava frente a uma manifestação significativa, qualitativa, forte, do deus; e a mesma simbolizava toda articulação do sentido do real, dos fatos. Apolo compunha o nexo das medidas, fornecia a claridade para o homem discernir o certo e o errado, possibilitava o princípio de individuação, pois, através do deus, o grego sabia o lugar das coisas particulares. Daí, o povo grego que viveu nesse mundo, nessa conjuntura histórica e cultural, explicava a totalidade da sua realidade pela relação simbólica com os seus deuses. Mas, o grego, para ter esta experiência de verdade diante da estátua de Apolo, deveria viver necessariamente todo o contexto do mundo cultural, religioso desse momento histórico específico, ou seja, o grego que viveu nesse mundo, ao chegar diante de uma estátua de Apolo, para ser tomado por tal experiência com o símbolo representado pelo vigor da estátua, *deverá necessariamente ter todo um conhecimento prévio sobre tal situação. Conhecimento prévio* no sentido de ter dentro de si, da sua formação humana, toda referência de uma tradição, de um mundo, de uma ocasião histórica, religiosa, cultural, que o oriente a identificar no símbolo representado pela estátua de Apolo o sentido da referência acima citada. Um

---

<sup>34</sup> Tratamos isso ao falarmos da importância dos preconceitos e da força da tradição para uma experiência hermenêutica (ver item 1.2).

grego do Século XXI jamais vivenciará tal experiência simbólica com a mesma estátua aqui exemplificada<sup>35</sup>.

Mas, ao nos voltarmos para o caráter ontológico da imagem da obra de arte, afirmamos que não será uma informação prévia sobre a mesma que definirá o seu modo de ser enquanto referência de uma totalidade de sentido, de verdade. Com isso, diante do quadro “Retirantes”, de Cândido Portinari, para que o mesmo nos revele a sua verdade, o que menos irá importar são as informações que adquirimos previamente a respeito da obra, seja através de leitura explicativa e contextualizada de um crítico, seja por informações biográficas conseguidas a respeito do pintor, enfim, frente ao acontecimento da referência ontológica da imagem artística. A estátua, enquanto símbolo sagrado, somente revelará o seu ser para aquele que a encarar, se este já estiver dentro de um mundo regido por pré-concepções específicas que o identifiquem como devoto. Tal conteúdo pré-concebido é fundamentalmente importante para que o advento do sentido de ser do símbolo e do sinal aconteça (cada um ao seu modo). Já para a imagem artística se revelar em seu modo de ser, isso não é fundamental; ou melhor, é, antes, prejudicial, pois, não se manter aberto para romper com qualquer orientação institucional de sentido já estabelecida previamente à experiência ocasional com a obra torna-se um atropelamento, um desvio a comprometer o próprio acontecimento fenomenológico da obra de arte. Assim, Gadamer pontua mais um diferencial ao identificar que a imagem artística ganha uma autonomia que, por mais estranho e paradoxal que possa parecer, o símbolo sagrado não tem.

Os símbolos [...] realizam sua função de fazer as vezes de outro através de sua pura presença e do seu mostrar-se, mas a partir de si mesmos não dizem nada sobre o simbolizado. Precisamos conhecê-los, como precisamos conhecer um sinal, se quisermos seguir sua referência. Nesse sentido, eles não significam nenhum crescimento de ser para o representado [...] São meros suplentes [...] São representantes e recebem sua função ontológica representativa daquilo

---

<sup>35</sup> Vamos aqui traçar um paralelo com a realidade vivida pelos romeiros devotos de padre Cícero. Para o homem religioso, uma estátua de padre Cícero simboliza uma configuração de mundo a comportar o sentido da sua vida: as graças, as dificuldades, as promessas, toda luta do viver. Mas, isso somente vem à tona enquanto símbolo na medida em que diante da estátua de padre Cícero não esteja qualquer homem, mas, antes, e somente, o romeiro devoto dotado de pré-compreensões a formá-lo dentro de tal tradição religiosa, ou seja, o homem constituído existencialmente pelo mundo que faz do padre Cícero um Padroeiro.

que devem representar. A imagem, ao contrário, também representa, mas através de si mesma (Gadamer, 2007, p. 218).

Eis uma sutileza no pensamento de Gadamer que se torna decisiva para falar da imagem da arte enquanto referência. O símbolo do deus Apolo referido na estátua, por mais presente que torne o próprio deus no mundo antigo da Grécia, não pode se mostrar independente do que se propõe a significar. Ainda assim, aqui, toda uma compreensão prévia, já institucionalizada sobre o deus, antecede o representar do símbolo. Tal dependência não acontece com a imagem artística, pois ela “[...] *recebe de seu próprio conteúdo*” (Gadamer, 2007, p. 218) o sentido de referência sobre o que ela se propõe representar: “uma obra de arte genuína não deve o seu significado genuíno a uma instituição” (Ibidem, p. 219). Por isso, aquele que, diante do quadro de Portinari intitulado “Retirantes”, se mantém aberto e atento para auscultar a vigência inaugural da obra em seu acontecimento originário, pode sim viver uma autêntica experiência de compreensão de verdade pela anunciação representada no conteúdo da imagem. Ou seja, a família de retirantes que se apresentada no quadro, sua imagem, funda o sentido do real a ser compreendido pelo espectador. Com isso, podemos dizer, por mais chocante que isso possa soar aos ouvidos forjados pela cotidianidade do mundo ordinário, que existe uma possibilidade mais acentuada do espectador ter uma experiência de compreensão de verdade sobre a totalidade do ser retirante, por meio da contemplação da imagem no quadro de Portinari, do que o transeunte cidadão que resvala de viés sua desinteressada atenção sobre a condição desgraçada de uma família marginalizada e desprovida de dignidade social. Para não anteciparmos qualquer julgamento moral a respeito do que aqui estamos pensando, basta voltarmos a atenção para o nosso dia a dia, onde a banalidade do lugar comum já ofuscou há muito os olhos e o coração dos cidadãos. É aí que esbarramos e passamos a todo o momento por meninos de rua, famílias indigentes, pessoas no bolsão de miséria, e não somos afetados, não nos permitimos nem mais a uma recaída emotiva por comoção, comiseração. Enfim, diante de tal miséria efetiva a estampar uma condição humana, não somos deslocados para fora do mundo da indiferença cotidiana, e isso oculta a vigência do ser retirante. Assim, não compreendemos tal situação existencial e social.

Porém, diante do quadro de Portinari, o modo de ser retirante é revelado. Há na referência da imagem uma composição de mundo que desloca aquele que a assiste no interesse de sua doação, ou seja, diante da imagem da arte o espectador se entrega, se demora, se permite auscultar a alteridade da obra repousada em seu conteúdo. Eis que a imagem promove uma experiência de verdade sobre o ser apresentado na medida em que “[...] *cada imagem é um crescimento do ser e está essencialmente determinada como representatio, como vir-à-representação*” (Gadamer, 2007, p. 210-211). É a partir dessa experiência que Gadamer afirma um “acréscimo de ser” proporcionado pela imagem da obra de arte a todo ente por ela apresentado, ou seja, tudo aquilo que a experiência cotidiana não promoveu ao ser da família retirante lançada desgraçadamente ao relento urbano, no quadro de Portinari, ganha uma totalidade de sentido que nos desloca para uma experiência de compreensão, de verdade, a revelar o mundo miserável de uma família de retirante em sua radical dificuldade de sustentar a resistência do seu próprio sobreviver. Destacamos que:

Em um famoso ensaio, Heidegger afirmou que tudo vem à tona pela primeira vez verdadeiramente na obra de arte. Que a cor nunca é tão cor quanto no colorido de um grande pintor, que a pedra nunca é tão pedra como quando suporta a arquitrave de uma coluna grega. O que significa, então, se dissermos de maneira correspondente: a palavra nunca é tão palavra como na obra de arte linguística? (Gadamer, 2010b, p. 104).

## 1.6. Conclusão sobre o primeiro capítulo

Neste primeiro capítulo, procuramos mostrar como Gadamer compreende o fenômeno da arte a partir dos conceitos de jogo, de festa e de símbolo e como a figura do espectador é fundamental para que o desvelamento da verdade apresentada pelo dizer da obra seja interpretado, conhecido. Assim, tivemos como ponto de partida pontuar como Gadamer elabora o conceito de apresentação (*Darstellung*) ao tratar do modo da referência da obra de arte, diferenciando o mesmo de qualquer atribuição reflexiva da consciência subjetiva (como se pauta a tradição metafísica ao identificar

representação (*Vorstellung*) pela adequação da coisa ao conceito). Nesse sentido, Gadamer transfere as representações dadas pelas faculdades subjetivas do sujeito para a autonomia do jogo (em seu acontecimento). Mas, também devemos lembrar que tratamos tal assunto mostrando que a obra de arte, por si mesma, anuncia, apresenta, orienta o sentido do conteúdo na sua pretensão de verdade. Nesse sentido, podemos dizer que a arte não representa nada que não ela mesma na conformidade da sua referência. Logo, é um equívoco pensarmos que o sentido da arte se dê, por exemplo, a partir de uma mensagem determinada pela vontade poética do autor, ou por qualquer descrição alegórica que a remeta a outra coisa que não esteja nela mesma.

Na obra de arte, tudo o que ela tem a dizer encontra-se imediatamente presente nela e constitui propriamente sua fenomenalidade. Com isso, Gadamer quebra ao mesmo tempo duas tendências fundamentais da estética tradicional: a tendência de pensar a obra como se ela contivesse alguma intenção específica do autor e a de tomá-la como possuindo uma realidade metafórica a ser intelectivamente desvendada. Para que a alcancemos em sua essência, precisamos nos colocar efetivamente no ponto para o qual a obra de arte se mostra em seu horizonte próprio de mostração [...] A obra de arte apresenta algo completamente, de tal modo que todo o problema está justamente em nos inserirmos na lógica da apresenta o (Casanova, 2010b, p. XIV).

A partir do jogo da arte, vimos o papel fundamental que possui o espectador em tal acontecimento, na medida em que destacamos que é pelo seu exercício hermenêutico e sua atenção dialogal para com a obra visada, que o sentido da verdade desta se consuma enquanto compreensão, sentido. E nessa dinâmica formada pela apresentação artística e pelo ato hermenêutico do espectador, percorremos alguns conceitos chaves na filosofia de Gadamer para desenvolvermos uma reflexão acerca do fenômeno da arte, a saber, sobre a importância da fôrça da tradição, sobre o caráter factual da realidade, sobre o conceito de formação e de experiência, sobre a mobilidade histórica da compreensão e, enfim, sobre a especulação da linguagem e a primazia da pergunta no desenvolvimento dial tico a caminho do conhecimento. Assim, chegamos à conclusão que na hermenêutica da arte o percurso trilhado dentro de um campo de sentido se d  por perspectivas, ou seja, inserido numa facticidade dada   ocasião. Nossa abordagem teórica neste primeiro capítulo foi desenvolvida no intuito de primar pela exposição do modo de ser da arte em sua referência. Logo, vimos a arte se apresentando tanto em sua configuração espacial dada no jogo, tanto em sua



convocação temporal pautada pela festa, quanto na sua orientação para o reconhecimento de sentido na menção simbólica do seu conteúdo. Com isso, finalizamos este capítulo destacando a estrutura geral da referência artística enquanto imagem a mostrar por si mesma uma pretensão de verdade, cujo dizer se caracteriza por um “acréscimo do ser” do conteúdo apresentado.

A partir do conteúdo que explanamos, em termos gerais, na hermenêutica da imagem artística, iremos desenvolver o segundo capítulo da nossa dissertação. Pois, com a intenção de aprofundarmos a explicação acerca da dinâmica interna da arte, realizaremos uma análise fenomenológica de alguns de seus gêneros<sup>36</sup>, para que possamos trazer à luz o modo de ser da sua apresentação e acentuarmos sua autonomia a se configurar no advento do jogo. Por outro lado, pretendemos também analisar o papel dos participantes envolvidos na realidade ordenada pelo acontecimento da arte, a partir do conceito de aplicação pensado por Gadamer em suas investigações filosóficas. Assim, buscaremos mostrar como a verdade, em sua anunciação histórica e factual, é ‘compreendida’ e ‘interpretada’ pelo artista criador, pelo espectador e pelo mediador representativo, na medida em que se valem da sua ‘aplicação’ dentro do jogo da arte.

---

<sup>36</sup> Reconhecendo o extenso repertório de possibilidades a compor uma obra por meio de vários gêneros artísticos, pensaremos a apresentação específica da arte pontualmente a partir do modo de ser da música, do teatro, da literatura e da pintura.

## **CAPÍTULO II**

### **2. DA REPRESENTAÇÃO DA ARTE EM GERAL**

#### **2.1. Considerações iniciais**

Até aqui, procuramos retratar a perspectiva hermenêutica de Gadamer sobre a possibilidade do espírito humano viver uma experiência de sabedoria e verdade, pela relação dialogal com uma obra de arte. Assim, situamos a arte como um acontecimento a anunciar uma pretensão de verdade e um sentido de mundo àquele que participa do seu jogo, da sua festa, através de um exercício hermenêutico e de uma experiência factual, histórica. Eis que será pela demora da atenção prestada à obra que o espectador buscará uma compreensão da alteridade da obra em sua pretensão de verdade. Veremos tal participação do espectador a partir do conceito de aplicação, assim como faremos em relação ao mediador representativo e ao artista criador, em seus respectivos papéis para o advento do dizer artístico. Essa reflexão que faremos a respeito do modo de ser dos participantes do jogo da arte, apropriando-nos daquilo que

Gadamer nos apresenta como sendo o *problema hermenêutico da aplicação*<sup>37</sup>, será estendida com nossas considerações sobre o conceito de vivência que ele mesmo recupera da tradição das ciências do espírito. Apresentada a dinâmica interna do advento da arte representativa, iremos pensar sobre a apresentação da arte estatutária, bem como da arte literária<sup>38</sup>. Com isso, analisaremos a apresentação da arte ilustrando dois momentos que a caracterizam. Consideraremos, num primeiro momento, a participação de um jogador, o mediador representativo, que realiza o acontecimento da obra concebida pelo artista através do seu ato de representar (encenar) – aqui, concentraremos nossas atenções e exemplos especificamente na arte teatral e musical. Já num segundo momento, descreveremos o modo de ser de uma apresentação que se dá sem a necessidade de “mediação” para propiciar o jogo da arte ao espectador, ou seja, pela arte estatutária se dá um acontecimento cuja apresentação se realiza no próprio encontro entre a obra do artista e aquele que a contempla (agora, nossa atenção estará concentrada na recepção das pinturas de quadros). Em seguida, trataremos do modo de ser da arte literária, considerada por Gadamer como uma arte que se apresenta de uma maneira tanto estatutária quanto reprodutiva. Pois, pelo advento da leitura do seu espectador, a obra literária, em sua apresentação, *“tem uma existência tão originária como a epopeia, na declamação do rapsodo, ou a imagem (quadro), na contemplação do observador”* (Gadamer, 2007, p. 226).

Por meio da nossa pesquisa, atribuímos à referência da obra de arte a comunicação de uma totalidade de sentido a todo intérprete que “[...] *percebe a intenção do jogo*” (Gadamer, 2007, p. 164). Defendemos que a intenção do jogo é inaugurada toda vez que a obra, em seu dizer, é apresentada. Então, mesmo depois da concepção de uma obra de arte, identificamos, em alguns casos, que é de fundamental importância a participação de intérpretes mediadores (como os atores e músicos) para que o espetáculo do jogo se realize. Aqui, trabalharemos o conceito de aplicação para explicarmos o modo de ser desses participantes da representação artística e o seu

<sup>37</sup> Conforme exposto por Gadamer em *Verdade e Método* como sendo *a reconquista do problema fundamental da hermenêutica*. Vide páginas 406-407.

<sup>38</sup> Abordaremos o modo de ser da arte literária a partir da sua condição tanto reprodutiva quanto estatutária.

papel de mediação entre a criação do artista e o espectador por meio da sua imitação (no sentido de *mimese*, isto é, de um modo de se posicionar no jogo da arte pela recriação do dizer da obra, ao seguir a orientação do conteúdo por ela apresentado). É na doação ao jogo que esse intérprete mediador abdica da sua subjetividade para recriar-se através da própria orientação da obra por ele apresentada. Em seu papel, para que o sentido do que está sendo anunciado ganhe vida, uma boa atriz aplicar-se-á trazendo à fala o dizer da obra por meio da imitação da sua personagem. Em seguida, falaremos do espectador que irá consumir o sentido de ser da obra com a sua aplicação, ou seja, irá assistir ao jogo para poder compreender o significado do que está sendo dito pela obra representada. Logo, a aplicação do artista criador e a do mediador representativo terão como objetivo no jogo da arte apresentar a pretensão de verdade da obra para o intérprete-espectador. O jogo se consuma com o assistir do espectador. Realiza o modo da sua referência com a promoção de uma relação dialogal entre o dizer da obra e o exercício hermenêutico do espectador. Por fim, identificaremos o artista criador como sendo o anunciador de um possível sentido de mundo originário do seu tempo, da sua realidade histórica. Veremos que ele imprime em sua criação uma compreensão e uma explicação vinculadas ao sentido de mundo que vivenciou. É por participar desse acontecimento, em que uma perspectiva do nexo da realidade é por ele desvelada com a sua obra, que iremos destacar o modo de ser do artista como uma possível manifestação da voz da história. Ele diz algo, com a sua criação, com a sua aplicação, que traz em si uma pretensão de verdade a respeito do mundo por ele testemunhado.

Após discorrermos sobre o conceito da aplicação e como compreendemos o mesmo inserido no advento da arte, iremos apresentar o conceito de vivência para melhor aprofundarmos nossas considerações a respeito do papel desenvolvido pelos participantes do jogo da arte. Assim, procuraremos tratar tal experiência dentro da perspectiva da hermenêutica da arte, por pensarmos que *“na vivência da arte se faz presente uma riqueza de significados que não pertence somente a este conteúdo específico ou a esse objeto, mas que representa, antes, o todo do sentido da vida”* (Gadamer, 2007, p. 116-117). Será a partir do vínculo com a realidade, ou melhor, com

o mundo da vida (como irá ressaltar o próprio Gadamer), que pensaremos toda possibilidade de inauguração de uma experiência de compreensão. Assim, anunciar o nexos ordenador da realidade será o motivo da criação do artista. Eis que, pela vivência, tanto uma obra de arte será produzida, enquanto uma possibilidade de se compreender e de se revelar a totalidade de sentido de um acontecimento, quanto uma interpretação será desenvolvida (seja pela atuação dos mediadores representativos, seja pelo assistir dos espectadores). Essa unidade de pertencimento ao mundo por meio de uma vivência será pensada a partir da participação no jogo da arte.

Após pensarmos a dinâmica interna da arte representativa, finalizaremos este capítulo nos concentrando na pesquisa sobre o modo de ser da arte estatutária, ou seja, no modo de referência de uma *“matéria-prima real, na qual a obra é apresentada como uma e a mesma para todos da mesma maneira”* (Gadamer, 2010, p. 103). Isto é, imediatamente, sem a necessidade de um intérprete para mediar a sua possibilidade de representação. Aqui, iremos falar especificamente sobre a imagem do quadro, para em seguida passarmos para a idealização da linguagem realizada na literatura. Trabalharemos o conceito de espelho para falarmos sobre a estrutura da referência nas artes pictóricas e, posteriormente, estudaremos o papel fundamental da imaginação, enquanto uma voz interior, para a apresentação da obra literária.

## **2.2. O advento da aplicação na produção do jogo da arte**

### **2.2.1. A unidade hermenêutica: compreensão, interpretação e aplicação**

Não considerando apenas a experiência com a obra de arte, mas em linhas gerais, Gadamer aborda o processo hermenêutico como inserido na própria atuação humana diante do mundo, que abarcará uma totalidade de sentido inserida numa conjuntura histórica e situacional. O posicionamento existencial daquele que se lança

numa ação é identificado como a realização de um modo de ser frente à realidade. Assim, o ser humano realiza seu exercício de viver por meio de uma aplicação. Veremos que Gadamer identifica toda aplicação, toda ação humana no mundo, a um exercício de compreensão e a uma manifestação existencial que se consuma numa interpretação (num esforço de se dizer algo que aponta para a coisa então revelada). Ou seja, a aplicação se realiza tanto como um modo de compreensão de sentido de mundo daquele que se posiciona pela produção do seu viver, quanto como um “*desempenho explicativo*” (Gadamer, 2007, p. 410), isto é, uma interpretação a respeito do que pode ser dito no que foi ali compreendido. Daí, dizemos, grosso modo, que o homem age somente enquanto compreende o sentido de algo e que agindo, ou seja, aplicando uma ação no mundo, mesmo que sub-repticiamente, interpreta para a humanidade um conteúdo cheio de significados, de verdades. Logo, Gadamer considera a aplicação como o problema fundamental da hermenêutica porque o homem vive a experiência do advento da verdade em suas ações no mundo (na relação direta com a tradição e com os outros), interpretando toda uma gama de significados conforme a sua circunstância histórica e a amplitude dos seus horizontes. Assim, na medida em que vivenciamos a experiência da verdade, a “[...] *cada situação concreta de uma maneira nova e distinta*” (ibidem, p. 408), encontramos-nos já existencialmente inseridos numa mobilidade situacional de significados, que nos conclama a novas compreensões, a novos posicionamentos. Então, essa necessidade humana de sempre precisar se reposicionar diante de cada conjuntura diz respeito a uma compreensão que se dá com sua própria atuação no mundo. E tal aplicação, além de partir de uma compreensão, torna-se, enfim, uma interpretação (um anunciar). Com isso, fica clara a postura hermenêutica pensada por Gadamer, unificando essas três aptidões que requerem “*uma particular finura de espírito*” (ibidem, p. 406), a saber, a compreensão, a aplicação e a interpretação (explicação)<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Aqui, interpretação diz respeito à anunciação de um conteúdo originário que se revela no dizer, ou seja, no “desempenho explicativo” (como nos diz o próprio Gadamer) de todo aquele que vive uma experiência de compreensão de sentido de mundo, de verdade e pretende, com isso, comunicá-la à humanidade. Logo, por uma questão didática, iremos ao longo do nosso texto, associar o conceito de *subtilitas explicandi* (interpretação) a esse esforço explicativo que se caracteriza como advento da revelação de verdade, de sentido e nexos do real. Logo, relacionaremos interpretação e explicação, na medida em que consideramos que o ser da coisa anunciada se apresenta desde uma possibilidade de atribuição de valor de sentido (acréscimos de ser) a partir de uma orientação pautada na

Diferentemente do caminho tomado pela tradição hermenêutica, que fragmentou as aptidões necessárias ao desvendamento da realidade [através da separação das três classes de *subtilitas*<sup>40</sup>, a saber: *subtilitas intelligendi* (compreensão), *subtilitas explicandi* (interpretação) e *subtilitas applicandi* (aplicação)], Gadamer traçou outro rumo conceitual na pretensão de unificá-las. Então, para o nosso filósofo, a unificação hermenêutica se dá no próprio acontecimento da aplicação humana, enquanto um existir atuante e contextualizado por sentidos historicamente férteis de sabedoria, ou seja, de conteúdos revelados à compreensão e legados a uma interpretação, pela própria aplicação humana na efetividade das suas produções. Todo repertório construído pela interpretação de mundo de uma pessoa se torna a referência de sentido para toda possibilidade de ação que a mesma venha aplicar no seu dia a dia. Eis que a condição hermenêutica do ser humano estar no mundo situa suas referências sobre a realidade a partir de compreensões inauguradas ao longo das experiências vividas. E mais, o que reconhecemos como sendo o produto (conteúdo) de uma aplicação realizada, também se dá em sua alteridade de dizer, de se expressar, como uma interpretação. Assim, Gadamer reconhece que no advento da aplicação há compreensão e interpretação.

Lançada a descrição do conceito de aplicação tratado por Gadamer, teremos agora a tarefa de associá-lo diretamente à nossa explanação sobre o jogo da arte, descrevendo o papel que cada participante tem no jogo e a sua importância para que este venha a se consumir enquanto um acontecimento revelador de verdades. Assim, identificamos que há, tanto na criação, quanto na reprodução e na contemplação/interpretação da obra de arte, uma aplicação, um posicionamento

---

circunstancialidade dos acontecimentos – o que descarta qualquer associação imediata entre interpretação e explicação a partir de uma determinação conceitual definitiva sobre o dito.

<sup>40</sup> O termo *subtilitas* é tratado por Gadamer como uma condição peculiar e fundamental do ser humano para que possa situar-se na sua efetividade. Com isso, mediante a recepção das referências de mundo, desenvolve “uma aptidão que requer uma particular finura do espírito” (Gadamer, 2007, p. 406) para que o sentido da realidade de que participa seja compreendido. Assim, para tratar da fenomenologia da ação humana (da aplicação), Gadamer irá reconhecer que tanto a compreensão do mundo (*subtilitas intelligendi*), quanto a pretensão de se anunciar uma alegação de verdade (*subtilitas explicandi*) estão imbricadas no exercício produtivo realizado pelo advento do viver (*subtilitas applicandi*). Logo, como veremos, para Gadamer toda produção da vida humana carrega em si uma compreensão e uma interpretação.

existencial orientado pelo advento da arte, que norteia cada qual à compreensão e à revelação de uma verdade lançada pela obra. Com isso, analisaremos como a aplicação dos participantes torna-se fundamental para a realização do jogo da arte em sua autonomia de apresentação (*Darstellung*). Daí, veremos como o artista criador, o mediador representativo e o espectador participam da hermenêutica da obra de arte.

### **2.2.2. O modo de aplicação do mediador na arte reprodutiva: o teatro e a música**

Pelo advento da aplicação do mediador representativo, ou seja, daquele que realiza o espetáculo, o show, a peça, iremos analisar a representação da arte em seu jogo pela própria reprodução dos jogadores, aqui identificados como atores e músicos. Estes, ao reproduzirem a obra do artista criador, ou seja, ao encenarem uma personagem ou interpretarem uma partitura diante do público, irão se encarregar de reconstruir a totalidade de sentido da obra ali apresentada. E será justamente a partir dessa reprodução que os espectadores irão ter a oportunidade de viver uma experiência hermenêutica de conhecimento e verdade, diante daquilo que está sendo ali artisticamente jogado. A partir daí, tanto o ator quanto o músico representam o jogo da arte na medida em que, pela sua aplicação, situam-se existencialmente diante de um conteúdo rico em significados e, compreendendo-o, buscam interpretar o sentido do que realizam. Por exemplo, se afirmamos que a música “[...] *só possui sua verdadeira existência ao ser executada*” (Gadamer, 2007, p. 409), então, não existirá música alguma se não houver um músico tocando a mesma (pela aplicação). Assim, quando um músico toca uma música, interpreta (revela) algo, e somente toca tal música porque também compreende algo: *“ninguém irá encenar um drama, recitar um poema ou executar uma composição musical se não o fizer compreendendo o sentido originário do texto”* (ibidem, p. 409-410). Então, ao mesmo tempo em que identificamos um compreender no ato da execução da obra, também podemos afirmar que em tal aplicação é anunciada uma interpretação pertinente ao próprio dizer da obra, pois, “[...]”



é só na execução que encontramos a obra ela mesma” (ibidem, p. 172). Por isso, a interpretação (reprodução) de uma partitura musical ou de uma peça teatral se dará na própria aplicação que atribuirá, no seu próprio acontecimento, a unidade hermenêutica de compreensão, interpretação e aplicação à própria realização da apresentação reprodutiva da obra de arte.

Mas, o que podemos entender por “sentido originário” de uma obra de arte ao nos referirmos à condição essencial para que ocorra uma apresentação? Conforme as considerações já feitas até aqui, podemos, sem maiores rodeios, desconsiderar imediatamente qualquer associação que pretenda remeter tal “sentido originário” (emergente na representação do jogo da arte) a um protoconteúdo instaurado já na própria realização criadora da obra, cujo sentido único e verdadeiro deverá, a partir daí, ser rememorado exatamente por toda tentativa de reproduzi-la futuramente<sup>41</sup>. Ao contrário disso, Gadamer, para dar vida à perspectiva circunstancial do jogo da arte em sua reprodução, escreve que a essência original de uma obra de arte se dá no próprio devir de cada acontecimento, ou seja, “[...] *significa que algo se torna uma outra coisa, de uma só vez e como um todo, de maneira que essa outra coisa em que se transformou passa a constituir seu verdadeiro ser*” (Gadamer, 2007, p. 166). Logo, uma peça teatral, por exemplo, somente construirá sua encenação, promovendo uma autenticidade original do conteúdo apresentado, a partir de uma configuração ocasional de elementos e sentidos que se formará, compondo assim a realização do acontecimento da obra do artista: “*Assim, a transformação em configuração significa que aquilo que era antes não é mais. Mas também que o que agora é, que se representa no jogo da arte, é o verdadeiro que subsiste*” (ibidem, p. 166). Logo, uma peça teatral escrita na Alemanha do século XVIII, ao ser montada, por exemplo, no nordeste brasileiro por um diretor de teatro do século XXI, certamente precisará levar em conta, para a sua encenação, um repertório farto de possibilidades que conduzirão

---

<sup>41</sup> Com isso, Gadamer critica o privilégio da *mens auctoris* e a subjetividade da recepção, para defender a autonomia da arte em sua apresentação: isto é fundamental para que o dizer da obra mantenha-se sempre aberto às novas possibilidades de sentido. Assim, acentua que o modo de ser da obra de arte “*sempre ultrapassa, de modo fundamental, todo horizonte subjetivo de interpretação, tanto o horizonte do artista quanto o de quem recebe a obra. A mens auctoris não é nenhum padrão de medida plausível para o significado da obra de arte. E mesmo o discurso de uma obra, em si, desvinculada de sua realidade de ser sempre de novo experimentada, contém algo de abstrato*” (Gadamer, 2007, p. 17).

a obra de arte a se configurar como tal. Assim, nessa dinâmica, serão considerados vários fatores copertencentes ao acontecimento do ser da arte e o seu jogo proporcionará um forte vínculo entre todos os elementos envolvidos na sua apresentação: os próprios pressupostos interpretativos do diretor teatral (seus horizontes históricos e circunstanciais que poderão lhe permitir acentuar certas nuances, ou levantar certas questões, omitir outras, ou mesmo realizar algumas adaptações contextualizadas com problemas políticos da atualidade), as atuações específicas dos atores, os detalhes de cenário e as perspectivas diversas dos espectadores que recepcionam tudo isso. Enfim, todos eles se agregarão aos tantos outros fatores que formarão a singularidade de tal fenômeno da configuração da obra de arte. Mas, seguindo o exemplo acima, ainda podemos falar que os possíveis elementos que compõem o conteúdo daquilo que se manifesta na representação do jogo, em sua identidade de encenação, não são determinados meramente pela subjetividade do ponto de vista dos atores, espectadores, diretores, produtores ou mesmo dos criadores da obra, antes, frente a todos eles, o jogo (espetáculo) possui sua autonomia<sup>42</sup>. Pois, *“também aqui se percebe claramente como o ponto de partida da subjetividade perde de vista a questão”* (Gadamer, 2007, p. 166).

Tendo a alteridade do espetáculo, enquanto jogo, a primazia sobre a subjetividade dos participantes envolvidos em seu acontecimento, o dizer da arte se torna autônomo na medida da conjuntura que se configura no advento da sua realização histórica. Assim, ao pensar a obra de arte como um “[...] *fenômeno independente e distinto*” (Gadamer, 2007, p. 193), cuja determinação do seu modo de ser se mantém aberta às novas referências de mundo, Gadamer introduz o conceito de transformação para sustentar as possibilidades ocasionais de sentido inerentes à própria dinâmica interna do jogo da arte. Com isso, ao deixar a subjetividade dos participantes do jogo num plano secundário, Gadamer acentua a autonomia da representação da obra já inserida no próprio devir da história. O nexos entre o jogo e a conjuntura da realidade orienta a inauguração de um novo mundo, de uma nova

---

<sup>42</sup> Ver o que tratamos acima sobre a imagem da arte e o seu modo de referência. Assim, uma imagem “[...] *realiza-se apenas o que as próprias obras de arte já são: a existência daquilo que é representado através delas*” (Gadamer, 2007, p. 193).

compreensão e de um novo sentido de verdade pela própria apresentação da arte. A obra de arte em seu caráter ontológico promove transformação de sentido, de perspectiva de realidade, na medida em que se permite a uma transformação ocasional para que possa se configurar num dizer contemporâneo ao seu acontecimento: *“a importância disso para a determinação do ser da arte só aparece se considerarmos seriamente o sentido de transformação”* (Gadamer, 2007, p. 165). A partir disso, identificaremos, na própria orientação temporal específica de cada acontecimento apresentado, o fundamento da verdade de uma obra de arte, ou seja, é através da transformação que a essência do ser artístico se apresenta ao espírito humano em sua atualidade originária.

Ao pensarmos o jogo da arte (em sua autonomia) a partir do conceito de transformação, podemos destacar que não somente o dizer do autor se mantém aberto às novas possibilidades de sentido (sofrer transformações conforme a orientação do jogo), como o próprio espectador se permitirá uma transformação de compreensão de mundo pela experiência vivida na relação com a obra de arte<sup>43</sup>. Entretanto, torna-se importante pensarmos o conceito de transformação para descrevermos o modo de aplicação do mediador representativo na sua participação no jogo da arte. Assim, iremos agora nos concentrar no modo de participação dos jogadores responsáveis pela reprodução da obra enquanto apresentação, tomando como referência os atores de uma peça teatral. Ora, assim como para acontecer o jogo de uma peça teatral há necessidade de uma transformação em configuração do próprio ser da obra encenada, também, para que haja transformação no espetáculo do jogo, deverá acontecer, no ato da aplicação dos atores, uma representação pautada autenticamente no disfarce. Ou seja, pela encenação os atores sonégam ao público a própria personalidade, pois, “[...]”

---

<sup>43</sup> A experiência hermenêutica da obra de arte nos leva a pensar uma transformação de referências sobre a realidade vivida. A banalidade do dia a dia, o ordinário do sentido das coisas, transforma-se com o advento da apresentação de uma obra. Uma articulação de sentido próprio ao dizer da obra se configura pelo jogo da arte. *“O mundo da obra de arte, no qual um jogo se manifesta plenamente na unidade de seu decurso, é, de fato, um mundo totalmente transformado. Nele toda e qualquer pessoa reconhece que ‘assim são as coisas’”* (Gadamer, 2007, p. 168). Eis a condição extraordinária de um espetáculo artístico. Por outro lado, participar de um espetáculo, de um jogo da arte, é viver a possibilidade de transformação do sentido da própria realidade que, pela experiência do espectador, deixa de ser a mesma, isto é, ganha uma nova configuração pela transformação. Um novo sentido de mundo é anunciado pela relação do espectador com a alteridade do dizer da obra.

*a identidade daquele que joga não continua existindo para ninguém*” (Gadamer, 2007, p. 196). Com isso, os espectadores assistem ao que está sendo plenamente disfarçado pelos atores que têm, no jogo da arte, o papel de trazer à luz a força e a realidade próprias do conteúdo representado. O modo de ser do ator envolvido pelo jogo da arte da qual participa se forma e se estabelece a partir do conteúdo orientado e exigido pelo papel que ele ocupa na peça. Em virtude do seu envolvimento com aquilo que se apresenta por meio do jogo, o ator, em sua aplicação, em seu agir, se transforma numa personagem. Então, quando o ator vive a atuação de uma personagem, se entrega a um disfarce em função da representação do conteúdo a ser interpretado pelo espectador, conteúdo que compõe o próprio ser da arte em questão e sua verdade. Quem se disfarça utiliza a imitação para encenar algo outro que ele mesmo, porém, aqui, a imitação não é um copiar, antes, deveremos entender por imitação (*mimese*) uma recriação de um conteúdo cujo “*sentido cognitivo*” deve ser assumido e vir à tona na própria aplicação daquele que realiza a imitação. Assim, entendemos que “[...] o conceito de imitação só consegue descrever o jogo da arte se não perder de vista o sentido cognitivo que se encontra na imitação. [Pois] o representado encontra-se aí, e esta é a relação mímica originária” (ibidem, p. 198). Então, é importante ressaltarmos que, para imitar, o ator precisa compreender o conteúdo do que será imitado por ele – só assim conseguirá, pelo sucesso do seu disfarce, trazer à luz a essência da obra de arte para os espectadores. Mais uma vez, deparamo-nos com a leitura hermenêutica que Gadamer faz do conceito de aplicação, para, daí, direcioná-la à autenticidade do acontecimento do jogo da arte. É então que vemos a necessidade do jogador – que reproduz a existência da obra – ter conhecimento do que está sendo encenado, ou melhor, deve ele compreender o nexo do que está imitando pelo disfarce da sua representação para que possa, na realização do jogo, interpretar tal conteúdo para os espectadores através do seu atuar enquanto aplicação. “*Quem imita alguma coisa torna presente o que ele conhece e como conhece*” (ibidem, p. 169). E o conhecimento daquele que reproduz a obra, seja um ator ou um músico, dar-se-á pelo próprio diálogo que ele manterá com toda uma tradição formulada em torno da obra de arte que ele se dedica a representar.

Vejamos um maestro que visa interpretar, através de um grande concerto para orquestra, uma música composta por Gustav Mahler: nosso maestro – assim como o ator acima supracitado – para poder conduzir a realização de tal proeza deverá, pelo seu diálogo com toda uma tradição formada em torno da existência da obra, compreender a “*vinculabilidade da obra de arte*” (Gadamer, 2007, p. 175) com um nexo de significados e verdades, pautados numa totalidade de sentido que será sempre fundamental para o acontecimento de uma nova e originária configuração do jogo da arte. Nesse ponto, um maestro é, em seu ofício, um atento espectador e um autêntico recriador representativo da obra do artista – cabendo a ele parte da responsabilidade de mantê-la viva pela representação, ou seja, a essência da *symphony nº 5* de Gustav Mahler estará toda presente na condução do maestro, como interpretação (*subtilitas explicandi*) de um conteúdo dirigido ao espectador que, por sua vez, realizará a experiência hermenêutica da obra de arte. Eis que nos deparamos com o advento da aplicação do espectador, a saber, o assistir.

### **2.2.3. O assistir como modo de aplicação do espectador da obra de arte**

Para situarmos a aplicação do espectador do jogo da arte como um ser tomado pelo assistir, é importante retomarmos o que escrevemos acima a respeito do círculo hermenêutico no processo da interpretação e sobre o conceito de experiência. Pois, somente àquele que assiste ao jogo da arte, já lançado na dinâmica do círculo hermenêutico da interpretação, será permitida a possibilidade de viver uma autêntica experiência frente ao desvelamento de uma totalidade de sentido e de verdades que surgirão dessa relação com a obra contemplada.

Anunciado o ponto central do item, gostaríamos, a princípio, de traçar um encaminhamento a respeito do que Gadamer pensou sobre o conhecer na sua íntima relação com um reconhecimento e, também, sobre o ato de reconhecer como um

posicionamento próprio do conhecimento – envolvendo, assim, a consideração de um conteúdo de sabedoria num único movimento entre reconhecimento e conhecimento. Gadamer, ao pensar o conceito de autoridade fora dos parâmetros de uma cega obediência ou de uma mera precipitação não racional, conforme postulado pela *Aufklärung*, irá compreender qualquer manifestação de autoridade a partir de um “[...] *ato de reconhecimento e de conhecimento*” (Gadamer, 2007, p. 371), pois:

Reconhece-se que o outro está acima de nós em juízo e visão e que, por consequência, seu juízo precede, ou seja, tem primazia em relação ao nosso próprio juízo. Isso implica que, se alguém tem pretensões à autoridade, esta não deve ser-lhe outorgada; antes, autoridade é e deve ser alcançada. Ela repousa sobre o reconhecimento e, portanto, sobre uma ação da própria razão que, tornando-se consciente de seus próprios limites, atribui ao outro uma visão mais acertada. A compreensão correta desse sentido de autoridade não tem nada a ver com a obediência cega a um comando. Na realidade, autoridade não tem nada a ver com obediência, mas com conhecimento (Gadamer, 2007, p. 371).

Trouxemos rapidamente o que Gadamer afirmou sobre a autoridade justamente para acentuarmos a íntima relação entre reconhecimento e conhecimento na validação de verdades pertinentes às produções do espírito humano. Logo, para reconhecermos a grandeza de um conteúdo que nos é apresentado precisamos compreender, pelo franco embate dos nossos pressupostos com a coisa em questão, a alteridade do assunto que o outro apresenta. Tal compreensão não pode ter em seu bojo um assentimento irracional, mas sim um conhecimento que nos permitirá reconhecer a verdade do dito e, por sua vez, se quem assim se manifesta possui ou não autoridade no assunto enunciado. Com isso, uma obra de arte apresentada para seu espectador, interpretando (revelando) um conteúdo em sua pretensão de verdade, para alcançar a sua consumação como jogo da arte, precisará ser compreendida, ou melhor, ser reconhecida. O que está sendo imitado pelo disfarce do ator clama por um reconhecimento de autoridade por parte do espectador, ou seja, visa que o assunto interpretado pela sua aplicação ganhe uma grandeza de sentido e verdade ao entrar na própria existência de quem assiste a sua atuação.

O ‘conhecido’ alcança o seu ser verdadeiro e mostra-se como o que ele é apenas através do reconhecimento. Enquanto reconhecido, é aquilo que é preservado em sua essência, liberto da casualidade de seus aspectos. Isso se aplica

perfeitamente ao tipo de reconhecimento que ocorre no jogo, face à representação (Gadamer, 2007, p. 170).

Para reconhecer algo que está sendo imitado pela aplicação do ator, o espectador deverá manter-se participante no jogo pela sua aplicação. E somente se manterá em aplicação o espectador que assistir àquilo que está sendo apresentado pelo jogo da arte.

Antes, o ser do espectador é determinado por sua 'assistência' (Dabeisein). Assistir é mais que um mero estar ali concomitantemente junto com alguma outra coisa. Assistir significa participar. Quem assistiu alguma coisa conhece em conjunto como foi realmente (Gadamer, 2007, p. 181).

É assistindo ao que está sendo apresentado que o espectador participa do jogo da arte. Participação que conclama, ou melhor, impõe, pela própria exigência fundadora do seu ser, tanto ao artista quanto ao mediador reprodutivo / representativo (ator, músico, entre outros) a criação e a recriação de uma configuração de conteúdo que, pela sua interpretação e sua alteridade, apresente à humanidade um nexo de sentidos à luz da sua verdade. Logo, o espectador do jogo da arte assume a sua aplicação entregando-se totalmente a esse assistir, a essa visão, vivendo, pelo esquecimento de si mesmo e pelo interesse nisso que o atrai, a presença da totalidade dessa experiência. Dá-se, com isso, a verdadeira possibilidade do espectador, absorvido por essa visão, compreender o que então está sendo apresentado. Gadamer chama a atenção para que não confundamos essa positividade hermenêutica do assistir com a frivolidade de qualquer olhar, pois, diferentemente do assistir, o mero olhar da curiosidade se posta completamente desprovido de interesse: *“a demonstração disso é que logo se enfastia e se aborrece”* (Gadamer, 2007, p. 184). Porém, quem assiste a algo vive intensamente o acontecimento que se apresenta a sua visão; e na experiência hermenêutica da obra de arte, toda pretensão de jogo se constrói levando em consideração, fundamentalmente, a exigência da visão do espectador enquanto um genuíno assistir, pois, *“por sua própria natureza, a representação da arte é tal que se endereça a alguém mesmo quando não há ninguém que a ouça ou assista”* (ibidem, p. 165).

Através do assistir, o espectador é completamente tomado pela realidade desvelada no acontecimento da arte. É pelo fato do espectador ser dominado por um estar-fora-de-si, sofrendo uma experiência hermenêutica frente à alteridade do outro em sua pretensão de verdade, que ele poderá reconhecer, dentro da sua própria atualidade existencial, a si mesmo e a um nexos de significados rico em conhecimento, porque, ao viver inteiramente essa totalidade de sentido emergente do conteúdo da arte “[...] *permanece uma continuidade de sentido que congrega a obra de arte com o mundo da existência*” (Gadamer, 2007, p.193). É então que Gadamer verificará na apresentação do teatro trágico<sup>44</sup> a possibilidade do espectador ter uma experiência de conhecimento sobre um conteúdo em sua pretensão de verdade, pelo reconhecimento de um sentido de mundo que vem ao encontro da sua realidade vivida. Assim, o acontecimento da encenação da obra proporcionará ao espectador que se entrega à “*comunhão do assistir*” (ibidem, p. 191) uma genuína experiência de vida na atualidade da sua ocasião histórica. Com isso, o espectador reconhece, conforme o diálogo do seu movimento hermenêutico diante da alteridade do espetáculo, que:

[...] assim são as coisas [... Ou seja, há] uma espécie de autoconhecimento do espectador, que retorna de modo clarividente dos ofuscamentos em que ele, como qualquer outro, vive. A afirmação trágica se torna clarividência por força da continuidade de sentido para a qual o próprio espectador retorna (Gadamer, 2007, p.191).

Aqui, procuramos unificar o que argumentamos sobre o *círculo hermenêutico, a formação e a experiência*, por um lado, com o *assistir do espectador*, por outro, justamente para tentarmos mostrar a dinâmica do conhecimento artístico no jogo da arte e sua verdade em perspectivas ocasionais. Então, a partir da singularidade de cada ocasião em que nos colocamos em diálogo com a alteridade de algo estranho e não sabido, verificamos a possibilidade de vivermos uma experiência – de fundamental importância para a nossa formação pessoal. Mas como podemos afirmar que uma experiência se dá pelo embate dialogal frente a um conteúdo estranho e não sabido, se venho a conhecer, daí, algo novo pelo próprio reconhecimento do que do outro já conheço? Não podemos ver no reconhecimento do estranho algo que já sabemos sobre

---

<sup>44</sup> Tomando, a princípio, como referência a Poética de Aristóteles, que retrata o espetáculo trágico pelo efeito de temor e compaixão que produz sobre o espectador.



ele, como se já possuíssemos a seu respeito um conhecimento prévio, uma informação já adquirida que apenas veio a se confirmar. Não é isso, pois, se assim o fosse não poderíamos afirmar o caráter extraordinário da experiência como conquista de novos horizontes. Pois, diante daquilo que me surpreende em sua alteridade, posso compreender um novo sentido e conhecer uma nova perspectiva a respeito da sua verdade. Algo extraordinário nos acontece ou é conhecido apenas via experiência. Daí, a primordial relação íntima entre estranheza (considerando no outro uma pretensão de verdade pertencente ao conteúdo que ele anuncia) e reconhecimento (na medida em que confronto o dito do outro com os meus pressupostos e verifico que posso compreendê-lo). Logo, tendo em vista a exigência que a alteridade do outro faz ao seu intérprete (para que este venha a questionar seus próprios pressupostos frente à estranheza do que está sendo assistido), todo esforço dedicado ao reconhecimento do conteúdo anunciado no dizer do outro é o que possibilitará ao intérprete a experiência da conquista de novos horizontes. Assim, o conhecimento é construído no diálogo entre o espectador que se dedica ao exercício hermenêutico, sustentado por meio da aplicação do seu assistir, e o conteúdo interpretado pela obra que se apresenta no jogo da arte. Eis a possibilidade da compreensão de novas verdades, até então desconhecidas, ao se visar uma aproximação satisfatória junto à pretensão de verdade proferida pelo seu estranho interlocutor. Essas novas verdades, oriundas do embate hermenêutico com a estranheza peculiar do outro, dão-se pelo reconhecimento.

Mas não compreenderemos o que é o reconhecimento, em sua essência mais profunda, se atentarmos apenas ao fato de que ali reconhecemos algo que já conhecíamos, isto é, o fato de que o conhecido é reconhecido. A alegria do reconhecimento reside, antes, no fato de identificarmos *mais* do que somente o que é conhecido (Gadamer, 2007, p. 169).

Logo, podemos dizer que esse algo novo, oriundo do reconhecimento daquilo que já conheço do outro, é o autêntico conteúdo da experiência vivida (a nova verdade) que, na sua radicalidade, colocou em questão não apenas o que eu já conhecia do outro, mas a minha própria existência em sua totalidade. O reconhecimento, que promove mais conhecimento do que já era conhecido, necessita da experiência frente à estranheza do outro na sua própria pretensão de verdade. Pois bem, retomando a nossa análise sobre a recepção hermenêutica da obra de arte, consideramos a

aplicação do espectador pelo assistir como sendo a condição essencial para que este possa viver uma verdadeira experiência a partir do próprio acontecimento do jogo da arte. Logo, é somente aquele que está plenamente absorvido por algo que poderá ser surpreendido pelo inesperado, ou seja, no jogo da arte – ao nos concentrarmos na figura do espectador – somente quem se deixa “ser atraído pela visão” estará aberto para uma nova experiência de compreensão. Daí, pela participação na apresentação do que está sendo jogado, cabe ao espectador, assistindo, viver e interpretar a totalidade de sentido da obra de arte pelo reconhecimento da sua verdade. Aqui, esforçamo-nos em descrever o modo de participação fundamental da aplicação do espectador frente a uma obra de arte através da ocasião do seu assistir. Agora, iremos nos concentrar no modo de aplicação do artista criador, pois, se consideramos o representar reprodutivo como a aplicação do mediador do jogo da arte (como os atores e os músicos) e o assistir como a aplicação do espectador absorvido no jogo da arte, será expressando e manifestando o próprio espírito de uma ocasião *histórica* que o artista criador irá exercer a sua aplicação. Aplicação esta que desencadeará – pela própria concepção da obra a ser jogada hermeneuticamente pela humanidade – a expressão de uma voz que representará uma “verdade em comum”, uma verdade que será dita não pela subjetividade do artista, mas pela própria ocasião história que a sensibilidade do mesmo deverá ser capaz de escutar para poder interpretá-la (anunciá-la), através da realização da obra de arte.

#### **2.2.4. A aplicação do artista criador como uma manifestação da voz da história**

Tudo o que escrevemos neste trabalho converge para atribuímos conhecimento à experiência com a obra de arte. Logo, mediante um sentido de verdade vivenciado no próprio modo de ser do jogo da arte, reconhecemos um saber que não é acessível pelos métodos objetivos das ciências. Isto torna necessário, diante da rica complexidade de conteúdos que emanam das atividades e produções humanas, uma

dedicação hermenêutica aberta às perspectivas de compreensão que se formam no decorrer da própria relação entre espectador e obra de arte.

Bem, até aqui procuramos descrever a relação hermenêutica que o espectador da arte faz diante da obra contemplada e, mediante nossas considerações, afirmamos que a alteridade de tal conteúdo pode ser compreendida como uma expressão fecunda de verdades, na medida em que o espaço lúdico e a realidade compõem um só corpo no sentido da existência de quem se dedica a interpretar a obra de arte. Mas, por que consideramos a obra de arte dotada de um conteúdo a ser comunicado para além da satisfação sensorial e da dedução conceitual? Eis que identificamos a importância do artista como aquele *“talento (dom natural) que dá regra à arte,”* (Kant, 2005, p. 153) na medida em que constrói o produto da sua criação guiado enigmaticamente pela consumação da sua aptidão<sup>45</sup>, dando sentido, assim, a um dizer pela via da bela arte. Todavia, o fazer do artista como a *“inata disposição de ânimo”* (ibidem, p. 153) está desvinculado de qualquer pretensão epistemológica, pois o que ele promove, pelo advento da realização do seu obrar, é um dizer cujos sentido e pretensão de verdade permanecerão sempre abertos a novas possibilidades de interpretação pelo espectador entregue à sua contemplação. Assim, o espectador, ao deter-se diante da obra do artista e desfrutá-la, também se intriga com os vestígios indeterminados de um conteúdo que o levarão a pensar sobre os seus significados emergentes.

Ora, torna-se evidente, segundo nossas considerações, que a obra produzida pelo artista não é aleatória ou arbitrária (sem regras). Mas ela também não é algo cujo procedimento se determine por padrões universais e necessários. Diremos que tal coisa que o artista produz traz justamente a possibilidade de tornar visíveis o nexos e o sentido dos conteúdos por ela apresentados. Assim, as pretensões de verdade da obra de arte

---

<sup>45</sup> No parágrafo 46 da Crítica da Faculdade do Juízo (Arte bela é arte do gênio), Kant ilustra a aplicação do talento do gênio (artista) na produção da sua obra, apontando que cabe ao mesmo dar regra à arte na medida em que, mesmo fora de uma rigidez procedimental – *“para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada”* (Kant, 2005, p. 153) – segue, ele, uma orientação natural (uma aptidão para dizer algo a partir da arte) que se mostra na própria realização do seu trabalho. Como isso, *“ele próprio não pode descrever ou indicar cientificamente como ele realiza sua produção, mas que ela como natureza fornece a regra”* (ibidem, p. 153). Isso faz com que as obras do gênio (artista), se tornem originalmente exclusivas e *“ao mesmo tempo modelos, isto é, exemplares, [...] padrão de medida ou regra de ajuizamento”* (ibidem, p. 153).

se realizam na própria ocasião existencial e não como uma mensagem conceitual, objetiva. Eis que “[...] *uma vivência estética contém sempre a experiência de um todo infinito*” (Gadamer, 2007, p. 117), onde a inspiração artística mostra a alteridade do seu dizer desde experiências, sentimentos, pensamentos, fantasias, símbolos, ideias e mensagens densas de significados, valores culturais, tradições, ou seja, “*na vivência da arte se faz presente uma riqueza de significados que não pertence somente a este conteúdo específico ou a esse objeto, mas que representa, antes, o todo do sentido da vida*” (ibidem, p. 117).

Dito isso, consideramos que, no jogo da arte, a beleza pode ser sentida e pensada pelo espectador justamente porque, a sua maneira, o artista legou à humanidade a comunicação do seu estado de ânimo através da sua criação artística. Porém, é somente por se encontrar situado, desde a perspectiva então afetada pela evidência da compreensão daquilo que se apresenta como condição de tornar algo visível pela “luz”, que o artista poderá criar (dar à luz) uma obra de arte que, ao aparecer, se mostrará “[...] *realmente diferente* [e dotada de] *uma essência de outra ordem*” (Gadamer, 2007, p. 621). Pois, estando a iluminação contida no próprio advento da beleza, em seu acontecimento, esta, desde sua criação, permite ser vista numa condição privilegiada para o desvelamento da verdade que anuncia, a saber, pelo “[...] *modo de ser da luz*” (ibidem, p. 621). Assim, a beleza do mundo – pensada aqui como delimitação de sentido a compor o nexo do real contemplado – é a referência de conteúdo a ser compreendida e trabalhada pelo artista na geração da sua obra de arte: criação artística a revelar uma pretensão de verdade em sua beleza, para que outros espíritos humanos possam viver a grandeza de uma experiência de conhecimento. Eis que a verdade de um mundo compreendido pelo artista, em sua circunstância histórica, é posta no acontecimento criador da sua obra. Esta, dada à contemplação, pode promover ao seu espectador a experiência de um saber a partir da compreensão de um sentido de mundo, visível na sua luminosidade radiante. Assim, a obra de arte possui as suas próprias regras na composição de suas significações (um elo misterioso entre inteligibilidade e sentimento) e seu acontecimento proporcionará ao espectador a experiência do belo, ou melhor, a possibilidade de pensar um conteúdo irrestrito a

qualquer delimitação conceitual, porém, rico em pretensões de verdade. Eis a comunicação de um sentido de mundo legado ao espectador que se doa na relação com a obra.

Assim, Gadamer irá ampliar os horizontes da experiência do belo, que não ficará restrito apenas à experiência estética, mas sim expandido para todo o âmbito do saber humano, pois, “[...] *a metafísica da luz é portanto o fundamento da estreita relação entre o aparecer do belo e a evidência do compreensível*” (Gadamer, 2007, p. 623).

Após apresentarmos o artista criador em sua atividade, iremos nos concentrar na importância do advento da sua aplicação para o sentido de ser do fenômeno arte. Para tratarmos este assunto, recorreremos inicialmente ao que Gadamer quis dizer ao afirmar: “*Na realidade não é a história que pertence a nós, mas nós que pertencemos a ela*” (Gadamer, 2007, p. 367). A história não é um advento posterior à manifestação empírica do homem, acontecida somente após as posições e as ações das personalidades que assim tomam um senhorio sobre ela. Ao contrário, é a história que antecede o homem, pois este já nasce localizado numa circunstância histórica, numa conjuntura e, somente situado na mesma, será possível realizar, conservar, transformar e construir novos rumos para a história vigente. E tudo o que de novo surgir provirá das questões em voga, discutidas no momento histórico em que o homem está manifestando as suas atitudes, os seus pensamentos. Assim, por mais extravagante, revolucionária e inovadora que seja a criação da obra do espírito humano, esta receberá uma filiação por parte da história, da qual o autor atuará como um porta-voz, um enunciador de algo que possui a sua efervescência discursiva oriunda da ocasião histórica na qual está inserido existencialmente. E quando alguém se propõe a estudar uma determinada obra humana realizada em outra época histórica, partirá da sua própria ocasião histórica, não podendo se desvincular da conjuntura que faz parte do seu constante processo de formação humana. Logo, diante da força primordial da voz do momento histórico, o ser da realização humana no mundo não se reduz ao seu tempo, como conclusão definitiva de um sentido estagnado sob o episódio do seu

próprio acontecimento. O ser da realização humana, ao contrário, presta-se a uma atualização de sentido a partir da própria atualidade daquele que se dedica a interpretar o conteúdo visado. Com isso, compreendemos que as atividades e as produções humanas não se estagnam num ponto temporalizado estabelecido pela sua objetividade histórica, ao contrário, *“admitimos que em tempos diversos ou a partir de pontos de vista diferentes também a coisa se apresenta historicamente sob aspectos diversos”* (Gadamer, 2007, p. 377).

O sujeito age situado na conjuntura histórica em que vive e tudo o que ele compreende a respeito da realidade, das atividades e das produções humanas está inteiramente relacionado à comunicação histórica de conteúdos e significados já inseridos no movimento vivo das possibilidades ilimitadas de interpretação, onde o sujeito não decide isento da sua condição histórica. Na verdade, o sujeito compreende e interpreta a partir da fusão dos horizontes históricos<sup>46</sup> que se expõem ao diálogo: diálogo que coloca em questão o homem, sua circunstância e toda tradição que o compõe a cada embate hermenêutico da vida. Ressaltamos que a ação intencional do sujeito não é descartável na fluência hermenêutica pela busca da verdade, mas possui sim a sua importância na medida em que o sujeito se mostra capaz de articular seus interesses pessoais ao se posicionar como um participante que atua frente à ocasião (seja criando, seja representando, seja assistindo). Porém, os fundamentos da aplicação sobre a verdade emergirão do *“vivo processo de transmissão histórica”*, ou seja, o sujeito falará e agirá já dentro de uma conjuntura que o configurará historicamente na sua maneira de se relacionar com o mundo e com o espírito humano.

É sobre esse solo do dizer da história – com suas verdades pautadas por perspectivas ocasionais das pessoas que participam da sua atualidade – que iremos

---

<sup>46</sup> Em “Verdade e Método”, Gadamer conclui que a formação da nossa situação presente (o nosso horizonte) se dá por meio de uma constante relação de diálogo que travamos entre tradições discursivas que pretendem anunciar uma referência de mundo. Com isso, ele aponta o exercício da compreensão sempre como um “processo de fusão desses horizontes” (Gadamer, 2007, p. 404). A aplicação de uma ação no mundo é, então, inaugurada desde uma mediação hermenêutica, dialogal, com horizontes que indicam um possível sentido a desvelar o ser da realidade vivida. Com isso, *“a elaboração da situação hermenêutica significa então a obtenção do horizonte de questionamento correto para as questões que se colocam frente à tradição”* (ibidem, p. 400).

situar o advento da aplicação do artista. Daí, identificaremos na autenticidade da sua criação a evocação de um compreender (*subtilitas intelligendi*) e de um interpretar (*subtilitas explicandi*) não apenas pautados no sentimento ou em alguma questão particular pertinente à sua subjetividade artística, mas, primordialmente, encontraremos na sua obra a própria voz da sua atualidade histórica: um dizer que se esforça para comunicar as respectivas verdades e questões que ecoam da sua própria conjuntura histórica. Assim, a criação do artista passa a ser uma obra da história (de uma conjuntura de mundo) e não da sua subjetividade.

A escolha do material e a formulação do tema escolhido não surgem do livre-arbítrio do artista e nem são uma mera expressão de sua interioridade. Antes, o artista dirige-se a espíritos já preparados e, para isso, escolhe o que promete causar-lhes efeito. Ele próprio encontra-se em meio às mesmas tradições do público a que se dirige e ao qual se congrega [...] A invenção livre do poeta é representação de uma verdade comum que vincula também o poeta (Gadamer, 2007, p. 192).

A partir dessa colocação, encontraremos um forte motivo para afirmar que, na verdade, o grande regente do jogo da arte não é o ser humano, mas sim o espírito da história, pois, aqui também consideraremos aquele que reproduz a obra do artista, pela apresentação de um espetáculo, como um recriador dirigido pela sua ocasião histórica. E mais, incluímos nessa tese todo o espectador da obra de arte, pois cada um assistirá ao conteúdo apresentado não a partir da sua subjetividade, mas a partir da circunstância temporal a qual pertence. Porém, defendemos um privilégio da aplicação do artista, porque, apesar da primazia da história para o advento da aplicação do espectador e do mediador representativo, será através da sua criação que a mesma, em cada momento das suas devidas ocasiões, inaugurará, na própria manifestação da arte, um dizer enquanto voz anunciadora de certo conteúdo a ser legado à posteridade. Logo, a história somente promoverá um representar e um assistir pelo jogo da arte se, antes, permitir-se vir à anunciação pela obra do artista. Tomando como base a dinâmica interior do jogo da arte (enquanto uma configuração que se forma e se transforma já inserida no seio de certa época), acentuamos que, nele, a história traz à existência um conteúdo que apenas poderá vir ao mundo pelas mãos criadoras do artista; todavia, será pelos mediadores representativos/reprodutivos e pelos espectadores que a mesma passará a pensar, a interpretar, a recriar, enfim, a dialogar com este conteúdo que ela

permitiu vir à luz do mundo. Através do jogo da arte, apenas ao artista criador cabe a evocação da sua voz, mas cabe aos mediadores representativos/reprodutivos e aos espectadores mantê-la viva.

## 2.3. O conceito de vivência na hermenêutica da arte

### 2.3.1. Partindo do mundo da vida

Em seus estudos sobre hermenêutica, Gadamer bem observa nas filosofias de Dilthey, de Husserl e de Heidegger como o “mundo da vida” (as contingências ocasionais que configuram e ordenam os acontecimentos das experiências humanas) torna-se decisivo para o encaminhamento da compreensão daqueles que buscam interpretar um texto, um fenômeno e tudo aquilo que diz respeito a sua realidade<sup>47</sup>. O mundo da vida indica uma nova perspectiva para se pensar o processo hermenêutico, na medida em que a situação existencial do intérprete passa a ser inserida numa facticidade temporal, ou seja, as possibilidades de compreensão nascem de uma situação do intérprete, cujo projeto mostra-se sempre delimitado por tradições e discursos que compõem a sua identidade enquanto um ser histórico. Aqui, o ser

---

<sup>47</sup> É claro que Gadamer ao dialogar com esses filósofos busca trazer as peculiaridades do pensamento desenvolvido por cada um. Logo, na sua descrição a respeito do assunto tratado, Gadamer se posiciona indicando o que julga ser fundamental para o desenvolvimento do seu próprio pensamento. Com isso, sem pretendermos nos adentrar nas nuances de cada filósofo aqui citado, queremos apenas indicar que Gadamer se vale, com sua devida peculiaridade, dessa perspectiva histórica do conceito de vivência (vida) no processo hermenêutico da compreensão, a partir de uma análise dialógica com a tradição filosófica aqui representada por esses filósofos. Assim, lemos em algumas passagens escritas por Gadamer: *“Dilthey parte da vida. A própria vida está referida à reflexão”* (Gadamer, 2007, p. 317). E, ainda: *“Dilthey acredita ter realizado o que considerava sua tarefa, a saber, justificar epistemologicamente as ciências do espírito pensando o mundo histórico como um texto que deve se decifrar”* (ibidem, p. 324). Sobre Husserl, Gadamer também observa: *“o que caracteriza seu verdadeiro propósito é que ele não fala mais de consciência nem de subjetividade, mas de ‘vida’ [...] Mundo da vida [...] significa o todo em que estamos vivendo enquanto seres históricos [...] O] que representa o solo prévio de toda experiência”* (ibidem, p. 331, 332). E, por fim *“quando Heidegger empreendeu a revisão de sua autoconcepção filosófico-transcendental, defrontou-se novamente e de modo consequente com o problema da vida”* (ibidem, p. 352).



humano nos é apresentado como uma “pre-sença” (*Dasein*) que se lança por meio de um projeto de compreensão já configurado numa facticidade. Tal conclusão, Gadamer herda da hermenêutica fenomenológica de Heidegger, uma vez que:

[...] A estrutura universal da compreensão atinge a sua concreção na compreensão histórica, uma vez que os vínculos concretos de costume e tradição e suas correspondentes possibilidades de futuro tornam-se operantes na própria compreensão. A pre-sença, que se projeta para seu poder-ser, já é sempre ‘sido’. Este é o existencial do estar-lançado [...] A pre-sença já encontra, como premissa insuperável, o que torna e limita todo seu projetar. Essa estrutura existencial da pre-sença precisa encontrar sua formulação também na compreensão da tradição histórica. É por isso que seguiremos em primeiro lugar a Heidegger (Gadamer, 2007, p. 353).

É nas próprias experiências vividas ao longo da sua história (em constante processo de criação, de formação), que alguém conquista o horizonte de possibilidades para compreender e interpretar o sentido das coisas do mundo, para expressar-se e, conseqüentemente, para produzir seus conhecimentos, suas realizações, suas obras, suas ações. Já sempre estamos inseridos numa existência constituída por pré-compreensões que configuram uma perspectiva de mundo (“premissa insuperável”), a partir da qual nos projetamos para compreender a realidade que nos vem ao encontro. Há sempre um mundo delimitado – já dado na atualidade hermenêutica do nosso modo de ser ocasional – que antecede a nossa possibilidade de conquistar um novo horizonte, uma nova experiência de compreensão. Eis que a posição na qual o intérprete se projeta em sua facticidade orienta toda possibilidade de conhecimento, de contato com a verdade: mesmo naquelas situações surpreendentemente extraordinárias em que a pessoa passa por uma transformação de perspectiva a revolucionar o seu modo de ser e de enxergar a realidade. Essa importância do mundo da vida para se pensar a condição hermenêutica do ser humano, em constante relação com a sua situação existencial e histórica, terá um enorme valor para a nossa pesquisa, ao pensarmos o modo de ser da obra de arte associado ao conceito de vivência<sup>48</sup> indicado por Gadamer em sua obra “Verdade e Método”.

<sup>48</sup> Precisamos esclarecer que Gadamer faz uma crítica específica ao conceito de vivência na medida em que o mesmo é empregado para se buscar, com o advento da interpretação da obra, a situação vivida pelo artista no momento da sua concepção. Não é esse o nosso caminho, pois o que queremos é pontuar que, enquanto voz anunciadora da sua ocasião histórica, o artista compõe a sua obra a partir da compreensão do nexa da realidade a qual vivencia. Nesse sentido a vivência é o solo de toda aplicação.

A hermenêutica da arte é pensada a partir de um exercício produtivo concebido a partir do mundo da vida. Pois é completamente envolvido na contingência da sua ocasião que alguém entra numa relação dialogal com o conteúdo anunciado pelo modo de ser da arte. Assim, é compreendendo e interpretando o mundo que os interpela que os participantes do seu jogo aplicam, por meio de sua participação, um conhecimento, uma pretensão de verdade, a ser consumado na apresentação (*Darstellung*) do dizer da obra. No acontecimento da realização do jogo da arte, há um mundo que o sustenta e orienta sua anunciação. O mundo e o sentido do agir humano num constante jogo de ressignificações. Logo, é através do conceito de aplicação que Gadamer identifica na empiria do existir, nas ações produzidas, a realização das possibilidades humanas para se compreender e se interpretar os saberes produzidos na busca da verdade. Daí, podemos dizer que é tendo uma experiência de compreensão na efetividade da vida que o artista se aplica na concepção da sua obra. E mais, é a partir de uma experiência hermenêutica que o espectador se aplica na compreensão do sentido da verdade da obra com o seu assistir. E também nesse processo da experiência hermenêutica da obra de arte incluímos o mediador representativo, na medida em que este executa o seu papel no jogo da arte a partir do desenrolar da sua “vivência estética”. Assim, aludiremos ao mundo da vida na relação com a hermenêutica da arte a partir do conceito de “vivência”, que Gadamer traz à luz pela via da tradição das ciências do espírito. Aqui, desenvolveremos nossas explicações tendo em vista uma frase que Gadamer destaca da biografia de Schleiermacher escrita por Dilthey: “*Cada uma de suas vivências, existindo por si, uma específica imagem do universo, extraída do contexto explicativo*” (Dilthey *apud* Gadamer, 2007, p. 109). Assim, faremos uma síntese a respeito do conceito de vivência para, em seguida, interpretarmos a citação acima em conformidade com o modo de ser da obra de arte.

### 2.3.2. Sobre a unidade de pertencimento ao mundo pela vivência: uma perspectiva a partir da aplicação no jogo da arte

Podemos relacionar o conceito de vivência, conforme analisado por Gadamer, com o nexo da vida em sua totalidade, ou seja, participar de uma vivência é conquistar, por meio desta, uma compreensão da conjuntura ordenadora da realidade em seu todo. Logo, antes de ser um psicologismo a retratar um episódio específico marcado pela subjetividade de alguém em algum momento da sua existência, o conceito de vivência acolhe uma experiência a marcar seu acontecimento por uma compreensão de sentido de quem a vive pela *“relação direta com o todo, com a totalidade da vida”* (Gadamer, 2007, p. 115). Daí, pretendemos indicar, com algumas referências fornecidas por Gadamer, que o conceito de vivência relacionado à hermenêutica da arte, não se limita a uma representação cunhada a partir de uma mera transposição acerca de um episódio vivido. Mas, prioritariamente, para nós, diz respeito a uma experiência de aplicação exercida a partir do nexo da realidade vivenciada em sua totalidade. “Quando algo é denominado ou avaliado como uma vivência, isso ocorre pelo fato de sua significação estar associada a uma totalidade de sentido” (Gadamer, 2007, p. 112). Eis a condição para se identificar uma experiência qualitativa de sentido de mundo. Junto a esta consideração, destacamos, com devido grau de importância, uma passagem onde Gadamer interpreta Dilthey indicando que *“vida é [...] produtividade, sem mais nem menos”* (ibidem, p. 111). Essa ponderação sobre o sentido da vida enquanto um processo produtivo nos habilita agora a associar o conceito de vivência ao conceito de aplicação, para falarmos sobre a pretensão de verdade anunciada pela produção dos participantes do jogo da arte<sup>49</sup>. Com isso, ao restringirmos nossa atenção aos jogadores de uma apresentação artística, podemos afirmar, por exemplo, que o artista, na sua vinculação com o modo de ser da sua época, produz sua obra a partir de uma compreensão orientada por todo um sentido de mundo conquistado com o advento

---

<sup>49</sup> Aqui, vivenciar diz respeito ao âmbito geral das possibilidades humanas de se compreender o mundo a partir de uma produção de vida (seja ela pertinente a uma realidade política, religiosa, econômica, filosófica, enfim). Reconhecemos que tal experiência (de vivência) não é um privilégio apenas dos participantes do jogo da arte, entretanto, iremos aqui nos apropriar desse conceito para associá-lo à hermenêutica da arte enfatizando a sua pretensão de verdade ao modo de aplicação do artista criador, do mediador representativo e do espectador.

disso que aqui estamos conceituando como vivência. Pois, “à *genialidade da criação corresponde uma genialidade da compreensão*” (ibidem, p. 100), ou seja, uma obra de arte criada é o produto de uma compreensão da realidade que se desvela para o artista. Eis que por meio de uma vivência o artista realiza sua obra, cuja verdade torna-se fruto não de uma fruição subjetiva, mas, fundamentalmente, de um exercício hermenêutico frente à totalidade de mundo que experiencia. Dito isso, pensamos ser oportuno lembrarmos o que escrevemos acima no tópico 1.2.4, quando falamos sobre a condição inesgotável do real perante uma possível compreensão daquele que vive uma experiência de pensamento na sua atualidade, ou seja, por mais que estejamos bem articulados e sapientes em relação à conjuntura em que estamos inseridos, o nexo da sua totalidade sempre escapa a uma determinação definitiva sobre a sua condição reveladora de ser<sup>50</sup>. Logo, é identificando o próprio modo de ser da dinâmica da realidade com o “incompreensível”, que Gadamer observa uma incompatibilidade entre “conceito” e “vivência”, isto é, entre qualquer pretensão de objetivação conclusiva do mostrar-se da situação experienciada com a abertura de horizontes, que uma vivência possibilita àquele que a vive em sua inesgotabilidade.

No conceito de vivência encontramos também uma contraposição entre vida e conceito [...] O que denominamos enfaticamente de vivência significa pois algo inesquecível e insubstituível, basicamente inesgotável para a determinação compreensiva de seu significado [...] Do ponto de vista filosófico, a duplicidade que apontamos no conceito de vivência significa que esse conceito não se esgota no papel que lhe é atribuído, isto é, de ser o dado último e o fundamento de todo o conhecimento (Gadamer, 2007, p. 113).

A aplicação do artista, no seu esforço de dizer a totalidade do acontecimento vivenciado, também guarda em seu modo de ser (em sua apresentação, na interpretação do seu jogo) uma inesgotabilidade de sentido, de verdade, a ser legada a uma experiência de compreensão, de vivência, a todo aquele (espectador) que assisti-

---

<sup>50</sup> Aqui destacamos um trecho que argumentamos acima no tópico 1.2.4, quando tratamos sobre a hermenêutica da facticidade: “Há um retrair-se da realidade em toda abertura indicadora de sentidos e verdades na medida mesma do seu desocultamento. O que nos remete sempre para uma insuficiência descritiva sobre o real em toda tentativa de determiná-lo. Eis que o caráter oculto procedente de todo aparecimento das coisas compreendidas nos remete a um constante desafio hermenêutico diante do incompreensível”.

la numa relação hermenêutica<sup>51</sup>. Tendo sido a obra de arte produzida por meio da conectividade do artista com o todo da conjuntura (desde a sua facticidade), a qual presenciou e interpretou em sua vivência, seu modo de ser desvelará um sentido de verdade inesgotável. Eis que o abismo conceitual contido em toda tentativa de se determinar definitivamente a realidade também se dará na apresentação da obra de arte, pois a aplicação do artista, ao dizer o todo da sua compreensão, *“não se esgota essencialmente no que se pode transmitir dele nem no que se pode fixar como seu significado”* (Gadamer, 2007, p. 113). Com isso, podemos entender porque um maestro, – mesmo com toda sua competência, interesse e esforço para desenvolver um grande espetáculo com a sua interpretação – diante de uma obra criada por Villa Lobos, aplica o seu ofício no jogo da arte e experimenta uma vivência sempre a ser configurada por um nexos de sentido configurado numa perspectiva. Pois o que foi transmitido pela aplicação do compositor genial (assim como a realidade que por ele foi experienciada e compreendida), mantém-se avesso à fixação de um significado último. Diante da obra, nenhum intérprete é capaz de tal proeza, nem mesmo o artista tem condições de esgotar o dizer da sua criação com todos os seus prováveis comentários. Ou seja, tal obra do artista, por transmitir um conteúdo abissal e infindável aos parâmetros conceituais, mantém-se também sempre numa tonalidade de apresentação a abrir as possibilidades de interpretação, conforme a conjuntura inaugurada pelo jogo da arte em questão. No caso das artes reprodutivas como o teatro e a música, por exemplo, é introduzida nesse processo hermenêutico a figura fundamental do mediador representativo, que atuará, conforme a exigência do jogo da arte, por meio de um ofício que promoverá, em sua recriação interpretativa (*subtilitas explicandi*), a sustentação do dizer da obra criada pelo artista. Assim, cabe ao mediador representativo participar de uma vivência que promoverá, pela sua aplicação, a apresentação do nexos do mundo anunciado pela obra encenada ou musicada. Interpretar uma obra de arte exige do ator

---

<sup>51</sup> Apesar de destacarmos aqui nossas considerações a respeito da relação entre a condição inesgotável do real e a experiência da arte em seu modo de ser, pontuando especificamente as figuras do artista criador e do espectador, lembramos também que, em sua participação no jogo das artes reprodutivas, os mediadores (como os atores e os músicos, por exemplo) também lidam com tal inesgotabilidade da obra que interpretam para os seus espectadores.

ou do músico, por exemplo, um exercício hermenêutico que produza uma anunciação de sentido dentre um conteúdo inesgotável de possibilidades.

A obra de arte em seu jogo não se esgota num juízo final. Sua abertura condiz com a facticidade hermenêutica a envolver o intérprete sempre numa nova possibilidade de ampliação de horizontes. Assim como a ocasião que levou à aplicação do artista foi interpretada, desvelando uma perspectiva (inesgotável) de sentido, a obra, fruto dessa vivência, também não se esgotará em qualquer juízo emitido pelo mais atento e interessado espectador. A vivência do espectador dá-se numa relação a inserir novas perguntas ao diálogo fomentado no jogo da arte. Gadamer retrata a subordinação da estética à hermenêutica por via de uma experiência qualitativa de sentido, aonde uma vivência venha possibilitar ao espectador um acréscimo de ser na obra do artista. Por isso, pensamos ser o jogo da arte um ‘espaço’ apropriado para o ser humano conquistar aquilo que lhe é mais próprio, a saber, a experiência de vivência, de pensamento, de compreensão do sentido de mundo, de deslocamento de horizonte para que possa assistir, enquanto espectador, o desvelar de um conteúdo a anunciar sua verdade. Podemos ainda dizer que essa condição privilegiada que possui o participante do jogo da arte torna-se uma “aventura”. Uma aventura, segundo Gadamer, embora *“interrompa o curso costumeiro das coisas, se relaciona positiva e significativamente com o nexa que interrompe”* (Gadamer, 2007, p. 116). Assim, relacionando o modo de ser de uma aventura com a vivência na hermenêutica da arte, afirmamos que, por exemplo, pelo assistir, podemos ser deslocados do “curso costumeiro das coisas”, ou seja, do repertório ordinário das referências do senso comum estabelecido, para conhecermos e acessarmos novas perspectivas *“como se fosse um teste ou uma prova de onde saímos enriquecidos e amadurecidos”* (ibidem, p. 116). Viver a atualidade daquilo que é testemunhado na relação com a obra do artista é compreender sua verdade pelo vínculo com a realidade. O jogo da arte promove aos seus participantes a possibilidade de um distanciamento do mundo ordinário, onde a convenção de sentido já instituída pelas opiniões ordinárias sobre as coisas é superada por meio desse deslocamento reflexivo que permite ao jogador aplicar o seu papel. Seja pela construção de um quadro obrado na medida do próprio dizer histórico de um

mundo vivido pelo artista, seja pela construção de um juízo de compreensão emitido por um espectador situado numa conjuntura a sustentar o seu diálogo com uma obra de arte, seja pelo esforço interpretativo (mediador) de uma bailarina ao cumprir o seu papel no jogo da obra.

É se surpreendendo com a realidade que o artista criador<sup>52</sup> toma distância da banalidade do contexto, já condicionado por dados corriqueiros e opiniões que dispensam maiores problematizações, para poder ‘ver’ (compreender) a riqueza de sentido do que se apresenta em seu mundo. Logo, é buscando anunciar a verdade compreendida por essa experiência vivenciada na contingência do seu tempo, que o artista irá conceber a sua obra de arte. Ou seja, seu ofício como artista criador é se esforçar para interpretar o nexos do mundo que para ele se anuncia nas situações diversas do dia a dia. Assim nasce uma obra de arte, ou ainda, uma realidade que revela sua pretensão de verdade como “uma específica imagem do universo”. É apostando nessa linha de raciocínio que afirmamos ser a obra de arte, em sua alteridade de sentido, uma ‘imagem’ inspirada naquilo que foi desvelado na unidade do mundo vivenciado pelo artista.

### **2.3.3. A aplicação da vivência no jogo da arte enquanto criação de “uma específica imagem do universo”**

Voltamos agora ao fragmento onde Gadamer destaca da biografia de Schleiermacher escrita por Dilthey uma condição excepcional para pensarmos a relação entre vivência e produção a partir da hermenêutica da arte. Já anunciamos acima que iríamos nos apropriar dessa citação para reforçarmos nossas reflexões, porém, apesar

---

<sup>52</sup> Estamos tomando como exemplo o artista criador, entretanto, o intérprete mediador e o espectador, ao participarem do jogo da arte (cumprindo o seu papel pelo que se aplica), também podem viver, por meio da relação com a obra, uma experiência de deslocamento dos discursos já postos pelo mundo ordinário. Eis uma condição fundamental para que o exercício do pensamento seja desenvolvido enquanto esforço para se compreender o ser da coisa anunciada pela obra do artista.

de lermos tal pensamento relacionado à vida de um filósofo que soube ler o seu tempo através das obras oriundas da sua vivência, acreditamos ser perfeitamente possível transcrevê-la à aplicação dos participantes do jogo da arte. Iremos trazer o sentido do texto citado para a hermenêutica da arte, a partir dessa indicação feita por Dilthey, para ilustrar a contemporaneidade de um ser humano que se doa à compreensão das experiências vividas: *“Cada uma de suas vivências, existindo por si, uma específica imagem do universo, extraída do contexto explicativo”* (Dilthey *apud* Gadamer, 2007, p. 109). Partindo do modo de ser do artista na relação com as coisas contingentes do seu cotidiano, a realização daquilo que é aplicado pela sua experiência de vivência resulta numa obra de arte, isto é, numa ‘imagem’ a explicar uma perspectiva da realidade com sua pretensão de verdade. Logo, trazendo a sua temática para o nosso assunto, tal ‘imagem’ refere-se a um mundo, a uma compreensão específica que ordena o nexo da conjuntura vivida pelo artista. Lembramos ainda que o conceito de vivência passa a ser traduzido em unicidade com um produzir<sup>53</sup>, isto é, coincide com aplicação (*subtilitas applicandi*). Assim, lemos no trecho “cada uma de suas vivências” um sentido que nos leva a fazer uma pertinente associação com a frase “cada uma de suas obras”. Cada obra de arte produzida pelo artista é “extraída” de uma compreensão frente ao desvelamento de algo inerente ao seu “contexto”, ao mundo histórico vivido em comunidade com os outros. Essa “imagem”, – esse algo que possui seu próprio dizer, sua verdade – *“essa aparição lingüística [...] deve ser igualmente transmitida, mas certamente não a aparição do ato de fala original”* (Gadamer, 2010b, p. 98). Isso vem ao encontro do que defendemos sobre a condição de autonomia da obra de arte, seja em relação ao seu autor, seja em relação ao mundo do qual ela surgiu. Uma obra de arte, “existindo por si”, em sua alteridade anunciadora de sentido, inaugura, a cada apresentação, uma nova possibilidade de ser interpretada pelos participantes do seu jogo.

---

<sup>53</sup> Como já destacamos acima, Gadamer interpreta o sentido de vivência em Dilthey destacando que *“vida é [...] produtividade, sem mais nem menos”* (ibidem, p. 111). Essa ponderação é de grande relevância para a nossa pesquisa.



É desse “*contexto explicativo*”<sup>54</sup>, inaugurado pela “imagem” da obra de arte em sua autonomia “frente ao ato de fala original”, que o mediador representativo e o espectador poderão vivenciar uma experiência a compor uma realidade “específica” dentro do nexos histórico e circunstancial em que estão inseridos. O mundo de fato pelo qual as tragédias gregas foram concebidas, por exemplo, é inacessível para as pessoas do Século XXI, ou seja, toda conformidade cultural que sustentava aquela vida coletiva histórica do povo grego foi transformada. Então, se compreender o sentido de uma dessas obras fosse ‘recuperar’ *ipsis litteris* um conteúdo fixado numa “fala original”, não haveria a possibilidade disso que estamos identificando como o jogo da arte em sua alteridade. A “imagem” da obra, no advento da sua apresentação, torna-se para aquele que a contempla uma realidade abissal, um mundo ‘incompreendido’ cujo horizonte de possibilidades não se mantém fixado numa perspectiva. Antes, a sua “*transmissão pressupõe muito mais a dissolução da fala original*” (Gadamer, 2010b, p. 98) para que o seu modo de ser venha a orientar, na ocasião histórica do seu intérprete, um dizer que sempre ultrapasse o que dele se pretenda estabelecer numa compreensão. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos dizer que cabe ao intérprete mediador, por exemplo, vivenciar uma experiência de compreensão na relação com esse “contexto explicativo”<sup>55</sup>, a saber, com a obra do artista, para poder produzir, recriar, conforme as circunstâncias vigentes, uma “imagem do universo” atualizada no acontecimento do jogo. Assim, uma tragédia grega do mundo de Eurípedes pode se manter atual para os diretores de teatro e para os atores pertencentes a outro tempo histórico, justamente por sua independência em relação ao ponto de vista do seu autor ou mesmo às características culturais instituídas pela época em que foi criada. Essa “imagem”,

---

<sup>54</sup> Com este recorte, extraído da frase destacada em nossa análise, pretendemos simplesmente contextualizá-lo ao que aqui estamos chamando de interpretação (*subtilitas explicandi*), na medida em que afirmamos que o mundo social em que vivemos e construímos todas nossas noções de sentido e de verdade se dá com o advento do dizer desvelador daqueles que anunciam seu interpretar sobre as coisas. Logo, tal “contexto” é produzido pelos posicionamentos humanos frente à realidade. O que aqui fazemos é mostrar especificamente tal “contexto” dentro das possibilidades produtivas da interpretação, exercida pelos participantes do jogo da arte.

<sup>55</sup> Estamos aqui nos apropriando da expressão “contexto explicativo”, de uma forma bastante específica dentro do arcabouço conceitual utilizado por Gadamer ao se reportar à *subtilitas explicandi* como um “*desempenho explicativo*” (Gadamer, 2007, p. 410), isto é, uma interpretação a respeito do que pode ser dito no que foi concebido como obra de arte. Assim, ao mesmo tempo em que fazemos essa aproximação estritamente pontuada neste momento da nossa dissertação, deixamos claro que não queremos igualar o conceito de explicação (aferimento objetivo conceitual) e interpretação (perspectiva e valor de sentido) dentro da filosofia aqui estudada.

sustentada pelo advento da sua encenação no palco do teatro, por sua vez, existirá “por si” mesma como um dizer a interpretar (anunciar) seu sentido aos espectadores que vivenciam o seu jogo. Eis que o “contexto explicativo” promovido pelo espetáculo também proporcionará aos seus espectadores uma vivência, ou seja, a possibilidade de ampliar os seus horizontes hermenêuticos para se compreender uma nova e “específica imagem do universo”.

## **2.4. Sobre o modo de ser da arte estatutária: o quadro**

### **2.4.1. Da relação imediata do espectador com a obra do artista**

Da arte estatutária: este termo já merece desde o início uma reflexão, pois, vale destacar que também aqui compreenderemos o dizer da arte, o seu modo de ser, dentro de uma perspectiva circunstancial. De forma alguma o que queremos aqui dizer com a sua condição “estatutária” está relacionado com qualquer determinação de significados (um estatuto instituído) que possa estipular a medida da compreensão do ser da obra em questão. Ao contrário, seu modo de referência (enquanto arte estatutária), assim como acontece com as artes reprodutivas, mostra-se sempre aberto às possibilidades de novos acréscimos de sentido sobre o conteúdo anunciado pelo jogo que se inaugura com sua apresentação (*Darstellung*). Utilizaremos a descrição “arte estatutária” apenas para identificarmos certas modalidades “estilísticas” da arte (como a fotografia, a escultura e o quadro) que não necessitam de um mediador reprodutivo ou representativo, isto é, que já são diretamente lançadas e disponibilizadas, com o advento do seu acabamento realizado pelo artista criador, ao assistir hermenêutico do seu espectador.

O que estamos aqui tentando fazer, conforme as próprias ferramentas fornecidas por Gadamer, é sistematizar filosoficamente a estrutura representativa do

jogo da arte que se dá, por um lado, com a necessidade de uma mediação reprodutiva (no caso de um espetáculo teatral e de um concerto musical) e, por outro lado, sem a necessidade de um mediador. No segundo caso, a “matéria-prima” aplicada na obra pelo artista é oferecida diretamente ao embate hermenêutico do espectador (como um quadro). Na medida em que subtraímos a figura do mediador reprodutivo na arte estatutária, esta ainda se permite ao jogo, para que se dê a recepção hermenêutica do espectador. O próprio modo de ser do quadro, assim como o da escultura, por exemplo, já se apresenta ao seu espectador como estando pronto para ser compreendido; interpretado. O dizer do seu conteúdo se mantém imediatamente disponível à recepção do espectador, ou seja, frente ao quadro, o espectador, por meio da sua contemplação, desenvolve uma relação de diálogo que é independente de qualquer mediação de terceiros. Logo, diferente da caracterização da obra de arte que se apresenta na reprodução teatral (através do trabalho dos atores e diretores), “[...] *cada uma das obras das artes plásticas pode ser experienciada ‘diretamente’, isto é, não necessita de outra mediação*” (Gadamer, 2007, p. 194). Com isso, afirmamos que a imagem concebida pelo artista pintor, fundamentalmente, é remetida ao assistir do espectador por meio de um jogo cuja apresentação é estatutária e não reprodutiva.

Apresentado o conceito de arte estatutária, lembramos que também prevalece aqui a condição ocasional do modo de ser da obra em sua apresentação de sentido. Então, é importante acentuarmos que, no jogo da arte em geral (seja ela reprodutiva ou estatutária), prevalece uma abertura, *mutatis mutandis*, onde a obra em sua pretensão de verdade pode se apresentar diferentemente “[...] segundo as condições vão se modificando” (Gadamer, 2007, p. 210). Assim, o que entendemos por apresentação estatutária se restringe apenas à dispensa do mediador para que o jogo da arte aconteça. Aqui, a obra prontamente se dá ao exercício hermenêutico do espectador que a contempla, o que não significa “*que a obra é ‘em si’ [Pois] o observador dos nossos dias não vê apenas diferente, ele também vê outra coisa*” (ibidem, p. 210). Eis que um quadro, ao ser pintado pelo artista, já abre por sua própria existência diversas possibilidades de sentido que podem emergir no assistir do espectador, conforme a sua posição dentro da conjuntura histórica por ele vivida.

### 2.4.2. A imagem do quadro e o conceito de espelho

Agora, consideraremos o modo de ser e do dizer da arte pictórica, introduzindo nossa reflexão a partir do quadro original – aquele exemplar único que realmente foi tocado e construído pelas mãos do artista. À sua representação daremos o nome sugestivo de *espelho*<sup>56</sup>. Logo, será através do espelho, “*a referência do quadro com o seu mundo*” (Gadamer, 2007, p. 197), que a arte pictórica apresentará uma totalidade de sentido por meio daquilo com que é forjada em sua concepção, a saber, pela sua imagem. Conforme entendemos, a imagem é o conteúdo expressado pela obra de arte, que compõe uma pretensão de sentido no seu próprio modo de existir enquanto apresentação e “acréscimo de ser”. Assim, um quadro, através da apresentação do seu dizer, possibilitará ao espectador inaugurar um diálogo a partir da ocasião que se efetiva no jogo em questão. Com isso, afirmamos que a compreensão do ser da obra contemplada supera qualquer definição que se antecipe ao assistir do espectador ou que busque dispensá-lo da inauguração de uma nova experiência de interpretação. Eis que o conteúdo apresentado pela obra se abre para que seja acrescido um novo olhar, uma nova perspectiva em seu ser – que, como vimos, é conjuntural e imersa na historicidade na qual se encontra o espectador. O sentido da obra vem a ser, não é dado de antemão. Por isso, com o advento do jogo o quadro anunciará um mundo, em sua pretensão de verdade, que será compreendido na medida em que os níveis de compreensão do espectador forem acrescidos ao longo da sua aplicação (do seu assistir). A imagem apresenta, por si mesma, uma gama fecunda de assuntos e possibilidades que se abrem na relação marcada pelo *assistir* interessado do espectador. Logo, quando, por exemplo, o pintor resolve tomar como modelo o próprio quintal da sua casa, a imagem que virá a ser apresentada na tela do quadro passará a ser um espelho de um mundo, aberta para inúmeras possibilidades de interpretação, de sentido, de verdade. Contudo, o quadro não será de forma alguma uma mera cópia, que estará simplesmente espelhando um lugar na paisagem do nosso cotidiano

---

<sup>56</sup> Gadamer utiliza este conceito apenas para tratar a relação do quadro que busca imitar o quadro original (trataremos disso a seguir), mas quando Gadamer trata a auto-representação do quadro original ele não mais utiliza o conceito de espelho como aqui estamos mantendo. Entretanto, acreditamos ser bastante sugestiva a utilização do conceito de *espelho* para explicar o vínculo do quadro original com a representação de mundo, isto é, com a apresentação da sua verdade.

geográfico – para que então venha a ser julgado se está parecido ou não com o local pintado. Não é esse o conceito do quadro enquanto um espelho de mundo, pois, o modelo do pintor “[...] *é um esquema que tende a desaparecer [...] no quadro [... pois,] não é pensado enquanto ele próprio*” (Gadamer, 2007, p. 206-207). Antes, o quadro pintado pelo artista, mesmo aquele que se utiliza de um modelo, busca obrigatoriamente, enquanto obra de arte, criar um conteúdo que não se limita à individualidade do que está sendo retratado, mas se expande na alteridade do dizer da ocasião histórica do assunto apresentado pela imagem. A imagem, todavia, rompe as barreiras do apenas retratado porque, na sua estrutura ontológica, torna-se autônoma mesmo frente ao seu modelo, pois, “*é só através da imagem que o original se torna arquétipo*” (ibidem, p. 202). A imagem é “*um crescimento do ser e está essencialmente determinada como representatio como vir-á-representação [... revelando] necessariamente uma idealização que pode percorrer uma infinidade de graduações*” (ibidem, p. 210-211). Essa “infinidade de graduações”<sup>57</sup> é a própria condição de abertura para que um conteúdo possa vir a ser construído, dentro das possibilidades ocasionais orientadas pelo jogo da arte. Esta abertura fornecerá os elementos significativos e hermenêuticos necessários para que haja uma formulação de sentido de mundo no ato da interpretação do espectador (pertencente a uma determinada atualidade histórica), que realizará tal experiência de conhecimento e verdade frente ao quadro. Logo, o que chamamos de espelho é justamente o sentido de um conteúdo que se apresenta como totalidade de mundo a ser pensado, ocasionalmente<sup>58</sup>, por todo espectador que se dedicar, ou melhor, que assistir à imagem de um quadro.

Gadamer, ao pensar sobre a condição estatutária do quadro, dirá que apenas o exemplar original concebido pelo artista será digno de criar uma imagem de mundo. Logo, todas as prováveis cópias reprodutivas que vierem tentar plagiar ou mesmo representar o quadro original “*certamente já não pertencem à obra de arte ela mesma*

---

<sup>57</sup> Pois o representar do ser imagem “*não é nem um puro referir nem um fazer as vezes de outro. É justamente essa posição intermediária que lhe convém e eleva-o a um status ontológico que é inteiramente seu*” (Gadamer, 2007, p. 218).

<sup>58</sup> Conforme a conjuntura histórica na qual se encontra o espectador que faz a sua possível interpretação de acordo com a orientação dos pressupostos, dos horizontes e da conformidade de tradições que o compõem enquanto um ser também histórico e ocasional.

[... porque] *o quadro, antes, enquanto original, rejeita o ser reproduzido*” (Gadamer, 2007, p. 194;197). Isso quer dizer que não há criação de imagem numa reprodução de quadro e que aquele que reproduz um quadro não exerce o papel do artista. Mas, então podemos descartar totalmente qualquer possibilidade do jogo da arte ser representado numa reprodução que imita o verdadeiro quadro original? Aqui, tentaremos introduzir uma segunda proposta para o conceito de espelho para, assim, continuarmos pensando a respeito da estrutura da apresentação do quadro. Com isso, iremos descrever a possibilidade de uma representação da imagem do quadro original através de uma imitação, ou melhor, de uma reprodução plástica em que a imagem do quadro original seja preservada na pretensão reprodutiva daquela. Por esse caminho, levantaremos a segunda condição fundamental do modo de ser do quadro, a saber, *a realidade autônoma da imagem instaurada pelo original*. Essa autonomia permitirá que a sua representação se manifeste ou se reproduza (guardadas as devidas proporções) num outro exemplar que não o original ou mesmo, por exemplo, numa imagem expositiva na internet ou em livros ilustrativos, onde certamente as nuances de cores, dimensões e textura não se apresentarão necessariamente iguais ao do quadro original. Contudo, tem o quadro original o privilégio inaugural e estatutário da imagem em sua plena auto-representação. Então, a imagem não perde de vista sua referência com o quadro original em qualquer tentativa de reprodução do mesmo.

A reprodução do quadro original não deve ser uma mera cópia, ou melhor, deve tentar levar, dentro das suas possibilidades, a imagem daquele no seu próprio sentido de existir, assim, a reprodução deve servir como um espelho para que a imagem do quadro original nela venha a ser, de alguma forma, representada no jogo da arte. É perfeitamente possível, por exemplo, um espectador ter uma experiência hermenêutica com uma imagem do quadro de Monet vista em um computador. Ora, não podemos perder de vista que esta nada mais faz do que servir de espelho para refletir, ou melhor, possibilitar que venha à tona, conforme as suas próprias possibilidades qualitativas como espelho, a totalidade da imagem de mundo expressada exclusivamente pelo

quadro original<sup>59</sup>. Dito isso, o que a princípio parecia paradoxal torna-se possível, ou seja, a imagem estatutária do quadro pode se apresentar em outro exemplar desde que a referência ao original esteja bem clara – não em função do quadro original em sua exclusividade material, jogos de cores ou perspectivas, enfim, mas em função da imagem de mundo que necessita vir plenamente à luz pela criação pictórica do artista em seu quadro original.

Nesse caso, o espelho confirma o que no fundo devemos dizer aqui, ou seja, que frente à imagem a intenção se volta para a unidade originária e a não-distinção entre representação e representado. O que se mostra no espelho é a imagem do representado, é “sua” imagem e não a do espelho (Gadamer, 2007, p. 199).

Assim, tratamos de duas problemáticas ao pensar a estrutura da apresentação do quadro, a saber, a referência do quadro ao mundo desvelado pela autonomia da sua imagem e a possível relação representativa da imagem do quadro original com a sua reprodução (“cópia”). Sustentamos nossos argumentos sobre o conceito de espelho em duas direções. Primeiramente, identificamos o quadro original como sendo a imagem a refletir o conteúdo do mundo por ele desvelado, uma verdade a orientar àquele que o interpreta na compreensão do assunto por ele apresentado. E, por outro lado, mostramos a possibilidade de também nos relacionarmos hermeneuticamente com a reprodução de um quadro, na medida em que seu jogo representativo remeta, obrigatoriamente, o espectador ao exemplar original, sendo, assim, a reprodução um espelho do quadro original. Dando continuidade à nossa reflexão, tentaremos, a seguir, mostrar como se dá a estrutura da apresentação da literatura.

---

<sup>59</sup> Penso ser oportuno estender a mesma condição de exemplo para a Arte da Escultura. Tivemos a oportunidade de assistir a uma exposição de Michelangelo no palácio do governo do Estado do Espírito Santo cujas obras eram confessadamente apresentadas como não originais, mas, sim, reproduções das mais importantes esculturas do artista aqui citado produzidas pela Gipsoteca do Instituto Estatal de Arte de Florença, ou seja, as mesmas estavam ali na função de servir fielmente a *imagem* como um *espelho* dos *originais*. O que não impediu os espectadores de terem verdadeiras experiências estéticas / hermenêutica com as obras de Michelangelo, porém, através de um honesto encontro com seus *espelhos*. Assim, sobre as próprias possibilidades qualitativas do espelho que visa representar a imagem de um exemplar artístico original, podemos dizer: “*De certo que o espelho pode apresentar uma imagem distorcida, mas isso é apenas deficiência sua. Não está desempenhando corretamente sua função*” (Gadamer, 2007, p. 199).

## 2.5. Sobre o modo de ser da literatura

### 2.5.1. A literatura como uma apresentação artística tanto estatutária quanto reprodutiva

Ao pensarmos no modo de ser da arte literária, podemos, por um lado, aproximá-la da condição estatutária do quadro, na medida em que o advento da realização do seu jogo (por meio da leitura) dispensa a necessidade do ator ou curador para ler, explicar ou mediar o conteúdo de um romance para o leitor espectador. Assim, diferentemente da arte teatral, apresentada num palco por atores e figurantes, o conteúdo (“matéria-prima”) da arte literária criada pelo artista escritor já é dado ao assistir do espectador que se dispõe a ler seus escritos. Isso não quer dizer que tal conteúdo seja um estatuto fechado (com suas leis fechadas de sentido), longe disso. Quando um escritor escreve um poema ou um pintor pinta um quadro, tais obras já estão prontas para serem compreendidas, apreciadas, interpretadas pelo espectador que tiver a oportunidade de encontrá-las, de contemplá-las, de assisti-las. O texto contido no livro, nas mãos do leitor, já está pronto para ser interpretado pelo mesmo.

Porém, por outro lado, a literatura se aproxima da arte reprodutiva, na medida em que a imaginação do espectador, no ato da leitura, esforça-se para idealizar (reproduzir) a voz do dizer da obra. Assim, buscando cumprir a tarefa de interpretar o texto literário, por meio do exercício criativo da sua imaginação, o leitor desenvolverá uma ‘reprodução interna’ para restituir a oralidade contida na fala do texto em questão. Assim, – dispensando a figura do mediador que poderia interpretar, com todo o seu talento, as falas da obra literária e entregá-las, com certa caracterização, ao assistir do espectador – o leitor terá que recompor a fala do texto para que aconteça a apresentação da arte literária. Eis que o modo de ser da literatura se efetivará pela construção de uma *performance* interior. Aqui, pontuamos o papel da imaginação (a busca pela idealização) daquele que lê (assiste) o texto da obra para que o jogo da arte literária se realize.



### 2.5.2. A imaginação e o modo de ser da literatura

Quando algo é compreendido, um nexos ordenador da realidade vivida vem à fala, ou seja, um repertório de significações é anunciado. Assim, a verdade do mundo somente é desvelada para o ser humano por meio do advento especulativo da linguagem. Interpretar o sentido do mundo que experienciou, que testemunhou, é compor, de antemão, um discurso interior que, em seu dizer, abarque e dê conta da verdade do acontecimento desvelado pela sua vivência. Essa totalidade de sentido – sobre o conteúdo do fenômeno interpretado em sua configuração de verdade – é composta por uma idealização, um dizer pleno a respeito de algo que o intérprete soube captar com seu exercício de pensamento. Essa idealização é, para Gadamer, um pensamento construído por aquele que, na sua disposição dialogal e hermenêutica frente à realidade interpelada, compreende a sua verdade e o seu modo de ser. Ao compreendermos alguma coisa que nos é apresentada numa situação, formulamos interiormente um discurso anunciador da sua verdade, ou seja, idealizamos uma fala que revela o seu ser. Mas, na medida em que essa fala é concebida, dá-se, na própria tentativa de se refletir o acontecimento vivenciado, uma delimitação de sentido sobre a coisa visada. Assim, frente ao ainda “incompreendido” (qualquer situação que nos afeta no dia a dia), por não conseguirmos fixar um discurso sobre a essência última da realidade vivida, o que idealizamos sobre ela é somente uma perspectiva possível de revelá-la. Perspectiva esta que ganha autonomia pelo dizer do discurso construído e anunciado a partir da nossa investigação interpretativa. Então, torna-se o discurso elaborado uma pretensão de verdade a respeito da coisa visada. Aqui, relatamos a experiência de compreensão de sentido de mundo que vem à fala daquele que possui a sua vivência na efetividade cotidiana, entretanto, ainda não tratamos da transcrição desta fala para a escrita.

Não obstante, a transposição para a escrita tem por outro lado uma autenticidade espantosa. Nós formulamos algo por escrito quando queremos nos assegurar daquilo que foi dito, e acreditamos antes no que é dito por escrito. Mas será que é efetivamente possível manter por meio da comunicação por palavras que se estabelece na forma congelada da escrita o sentido pleno do que é dito, de modo que a escrita faça com que o dito esteja uma vez mais totalmente ‘presente’?!? (Gadamer, 2010b, p. 97).

Considerando a literatura como uma apresentação possível do jogo da arte, podemos perguntar, como também fizemos com o quadro, sobre o seu modo de ser. Assim, com o advento da leitura será inaugurada uma relação dialética entre o leitor e o texto, uma pretensão de verdade a ser por ele compreendida. O dizer da obra se forma a partir do processo dialogal que se inaugura pelo círculo hermenêutico desenvolvido por cada leitor (espectador) situado em sua atualidade histórica. Mas, voltemos à transcrição da idealização do conteúdo sintetizado pela fala interior – fala inaugurada pela compreensão do mundo da vida, da realidade – para a obra escrita<sup>60</sup>. Assim como o escritor idealizou a realidade do mundo compreendido através de uma possível perspectiva discursiva elaborada em sua fala interior, em seu pensamento, sua obra literária também irá compor uma possibilidade limitada de elucidação do que por ele foi idealizado. Ou seja, da mesma forma que se torna impossível trazer à fala interior (ao discurso) a essência última do real compreendido, também é impossível para o artista da literatura apresentar a essência última do que por ele foi idealizado através da produção da sua obra textual. Eis que o dizer ideal do poeta, por exemplo, é sempre fadado ao fracasso, primordial para o advento inaugural de uma produção artística. Explicaremos melhor tal posição que aqui defendemos. Então, pensamos que o poema, antes de ser uma cópia literal da idealização do poeta (uma tentativa de conceituar a conclusão intelectual do autor), é uma obra que recebe da imaginação criativa do escritor grande parte do seu conteúdo linguístico para compor o dizer em seu esforço explicativo. O conteúdo idealizado compreendido pela vivência do poeta, ao ser escrito, recebe, por sua insuficiência de reproduzir um contexto ideal de fala, um conjunto de referências que amplia o ser do que está sendo anunciado. Gadamer descreve o quanto é difícil mediar, ou seja, transcrever para a escrita, uma explicação sustentada pela fala imediata (discurso oriundo do que se compreende sobre o sentido de mundo vivenciado). Assim, ao escrevermos, *“as palavras [...] levam-nos além, mas não é sempre que elas nos levam à meta”* (Gadamer, 2009, p. 371). Na transcrição para a

---

<sup>60</sup> A transcrição da fala advinda da compreensão de mundo para a escrita é uma condição do dizer humano que pode se manifestar em suas várias possibilidades discursivas, ou seja, o esforço de anunciar a verdade pela escrita é encontrado em diversas situações da comunicabilidade humana. Entretanto, iremos nos concentrar na escrita da arte, da poesia, da literatura. Então, daqui em diante iremos falar da experiência escrita do artista da literatura.

escrita, outros conteúdos, que não se restringem ao repertório da intenção inicial de fala, entram no advento da composição da obra para suprir e sustentar o sentido do que está sendo dito. Não é possível reproduzir *ipsis litteris* a desenvoltura performática do dizer imediato da fala na sua transposição para a literatura. Sobre o ofício do artista escritor Gadamer faz o seguinte destaque:

Ele precisa poder ‘escrever’, e isto significa que ele compensa tudo aquilo que a troca imediata de palavras contém de colorido emocional, de gestos simbólicos, de condução da voz, de modulação etc. por meio de sua arte estilística. Pode-se avaliar o escritor a partir de quão amplamente ele consegue alcançar a mesma força linguística no escrever que está em obra na troca imediata de palavras entre os homens – e talvez torná-la ainda maior. Pois, no caso da poesia, a força linguística é tão intensificada, que o leitor permanece cativado de maneira duradoura. É claro para onde é que isto aponta – para uma arte linguística que torna aquilo que é escrito potente em termos de linguagem. (Gadamer, 2010d, p. 117)

A capacidade de compor o seu texto por meio dessa “arte estilística” faz com que algo, agora escrito, seja posto no mundo para ser lido. Logo, a sua apresentação, então desprotegida da fala original idealizada pelo autor, será inaugurada pela leitura dialogal exercitada por algum espectador (interlocutor indeterminado). Já vimos que a verdade de uma obra de arte é dita pela aplicação do artista, enquanto representante de uma voz possível da sua ocasião história, e cabe também ao assistir do espectador (leitor) intérprete, manter viva tal pretensão do sentido da arte contemplada. Gadamer nos lembra que esse conteúdo gerado pela ocasião revelada pelo escritor não é uma *“formulação alienada daquilo que perfaz o modo de ser de uma obra segundo a sua determinação original”* (Gadamer, 2007, p. 228), antes, está aberto a transformações conforme os horizontes que possibilitarão a sua apresentação, o seu jogo, a sua reprodução, o seu ser assistido, enfim, a leitura interpretativa que será desenvolvida pelo seu interlocutor histórico. Pois, entendemos que as obras literárias *“continuam falando, mesmo que o mundo a que falam seja completamente diferente”* (ibidem, p. 228). O texto produzido encontra-se numa abertura de possibilidades que transcende qualquer pretensão de esgotamento de interpretação, ultrapassando a própria época, pois, numa outra ocasião conjuntural, um leitor pode dar início a um projeto de interpretação levantando questões diferentes das postas em evidência pelo autor, distintas da circunstância de outra época histórica.

Mantendo-nos concentrados na condição específica da transcrição da fala original para a escrita, verificamos com Gadamer que o escritor criará sua obra buscando “compensar” tal dificuldade de referência linguística, a partir de uma construção textual aberta a novos elementos simbólicos de conteúdo. Tudo isso para que o sentido do seu dizer possa ser tão bem explicado quanto a *performance* reveladora da fala imediata. Então, o que a princípio pode soar como uma completa desfiguração ou um desvio da fala original é, na verdade, um esforço para dizê-la. Conseguir dizer tão bem o ser do que se pretende revelar com o advento da literatura é “alcançar a mesma força linguística” do que vem à fala em sua totalidade. Entretanto, ao escrever e dizer algo em sua obra, o poeta, por exemplo, irá compor um cenário, anunciar personagens e imaginar um contexto que não se limitará a uma descrição exata do conteúdo que inspirou sua fala. É justamente nesse acréscimo de ser, nessa peculiar atribuição de valor simbólico que cada palavra articulada no poema ganha (suprindo a falta da presença do autor no diálogo com seu interlocutor-leitor indeterminado), que o dizer do texto conquista a sua alteridade. O poema, em sua comunicabilidade, não é uma *“forma congelada da escrita [... a sempre informar...] o sentido pleno daquilo que foi dito”* (Gadamer, 2010b, p. 97) pelo escritor. Por meio da sua habilidade “estilística”, o artista revela o sentido do mundo dito em seu poema. Logo, ao ser escrito tão bem articulado com o assunto a ser revelado – ao ponto de poder se expressar com “a mesma força linguística” de um discurso oral – o poema não somente cumprirá o seu papel desvelador do que o poeta anunciou em sua fala, como poderá ultrapassá-la, estendendo a sua possibilidade de apresentação de sentido a partir da leitura interpretativa do seu leitor. Assim, enquanto obra de arte escrita, entregue à humanidade, terá sua autonomia desvinculando-se da primeira intenção significativa que levou seu autor a desenvolvê-la. A pretensão de verdade da obra literária, ao ser interpretada por seu interlocutor em cada relação inaugurada pelo advento da leitura, estará sempre aberta a uma nova possibilidade reveladora de sentido. O artista, mesmo gozando da condição autoral diante do seu texto, não detém a interpretação final ou privilegiada do mesmo. Aquela totalidade de sentido por ele dita, ao ser transcrita para o texto, tornar-se-á, na melhor das hipóteses, uma boa perspectiva possível para (também) se poder compreender o sentido do conteúdo

apresentado pelo poema. Outras perspectivas ocasionais de sentido poderão surgir pela relação com o intérprete do texto. Podem os seus leitores históricos vivenciar experiências de compreensão de mundo para além do que poderia pensar o seu autor. Isso nos leva a concluir que a intensificação da “força linguística” (que promove a revelação do conteúdo dito no texto literário) pode ser “ainda maior” que aquela força originária de fala (do autor) que inspirou a criação da obra literária. Eis aí um processo a possibilitar o crescimento do ser de um conteúdo apresentado pela estrutura do jogo da escrita: *“Um texto só poderá ser compreendido se a cada caso for compreendido de uma maneira diferente [... pois] somos capazes de nos abrir à pretensão excelsa de um texto e corresponder compreensivamente ao significado com o qual nos fala”* (Gadamer, 2007, p. 408; 411). Assim, o caráter produtivo de verdade de uma arte literária mantém-se aberto diante da relação ocasional com o seu intérprete<sup>61</sup>.

Descrito o processo de concepção da arte literária, falaremos sobre o seu modo de ser a partir da leitura aplicada pelo seu interlocutor. Gadamer mantém a estrutura do jogo da arte literária exterior à subjetividade daquele que acolhe e interpreta a obra, mesmo creditando um papel ativo e fundamental à imaginação do leitor. O autor indica um caminho, já o leitor percorre com a sua imaginação um mundo inacabado a ser construído pelo seu próprio esforço de compreensão. A imaginação torna-se fundamental para a realização do modo de ser da literatura. Entretanto, é importante deixarmos bem claro que o exercício da leitura é aqui entendido não *“como uma apresentação teatral interior, mas corresponde muito antes ao acompanhamento [... de] uma apresentação”* (Gadamer, 2010b, p. 103). Acompanhar é buscar restituir o conteúdo discursivo de algo que nasceu através de uma intenção de comunicabilidade. Entretanto, essa restituição não se dá por meio de uma tentativa de descoberta das considerações pessoais do criador da obra, ou seja, restituir o sentido da pretensão de verdade de um texto literário não é acessar a opinião subjetiva do autor, mas sim

---

<sup>61</sup> No Capítulo I (item 1.2.1 e 1.2.3) do nosso trabalho descrevemos a participação do espectador através do “círculo hermenêutico” e da sua inserção sempre num repertório de discursos ligados à “tradição”, onde todo um processo de interpretação é construído frente à alteridade do texto. Então, mesmo nos valendo de uma afirmação geral que Gadamer lança sobre a estrutura ontológica do texto, afirmamos que o modo de ser do dizer anunciado pelo artista das obras literárias, enquanto texto, também sempre se manterá aberto a uma nova possibilidade de compreensão.

acompanhar o seu dizer por meio da leitura, para que o sentido do seu conteúdo seja apresentado “*precisamente em sua aparição linguística*” (Gadamer, 2010b, p. 98). A intenção de comunicabilidade da literatura, para realizar o seu modo de ser, precisa da imaginação do leitor (do seu ouvido interior) para apresentar-se como uma voz sonora a falar o seu próprio discurso.

Assim, podemos considerar como sendo uma boa leitura aquela em que a sua realização restitua às palavras escritas a sua condição anunciadora de sentido, de mundo, enquanto “*aparição linguística*” revelada pela desenvoltura da fala. Eis que essa voz interior apresentada na leitura restitui o ser do conteúdo dito no texto literário, ao ponto de torná-lo um dizer tão bem comunicado quanto a fala pronunciada por uma oralidade em sua *performance* ideal. A esta *performance* ideal de fala construída pelo advento da leitura, Gadamer chamará de idealização. Dar-se-á aqui a idealidade de uma voz anunciadora da sua pretensão de verdade. Cabe agora ao leitor, diante dessa voz falante que restituiu com a sua imaginação, “acompanhar” a sua apresentação e, assim, interpretá-la.

É por meio de uma constante ressonância conjunta da apreensão do sentido com a manifestação sonora, que o sentido ganha corpo. Mas isso não significa que precisa haver a voz real, que ela realmente tem de ser escutada. Ou melhor, trata-se apenas de algo como uma voz a ser ouvida que não precisa e não pode mesmo ser uma voz real [...] ao contrário, ela é primariamente algo que se acha em nossa imaginação (Gadamer, 2010d, p. 120-121).

A idealidade da fala construída com o advento da leitura apresenta o texto literário como uma “voz a ser ouvida” interiormente pelo interlocutor-leitor da obra. Essa “voz” não é nem uma “voz real”, como presenciamos no diálogo oral entre dois falantes que se comunicam, nem uma invenção aleatória ou mesmo arbitrária de quem lê<sup>62</sup>. Podemos pensar essa “voz” como sendo a própria apresentação da arte escrita, na

---

<sup>62</sup> O foco na autonomia do jogo da arte, onde a sua apresentação orienta a participação dos seus jogadores, também permanece presente ao tratarmos da idealidade construída pelo advento da leitura. Logo, a apresentação da obra se mantém num plano anterior à subjetividade tanto do leitor, quanto de qualquer outro espectador que com ela se envolva numa relação hermenêutica e contemplativa. Eis que é “*próprio a toda obra de arte que nós a ergamos em nós como um enunciado impositivo, a fim de deixá-la vigorar totalmente*” (Gadamer, 2010b, p. 104). Assim, seguindo esta máxima gadameriana, afirmamos que a voz interior que anuncia a fala do texto da obra literária, ao ser articulada pela imaginação do leitor, torna-se, em verdade, “um enunciado impositivo” que a própria obra comunica ao leitor.

medida em que é imaginada pelo leitor. Assim, para desenvolver o seu exercício hermenêutico de compreensão diante de um poema, por exemplo, o leitor deverá produzir interiormente uma voz ideal que o recitará tão perfeitamente bem em seu “ouvido interior” que, toda tentativa de transformá-la numa reprodução audível, numa “voz real”, *nunca poderá “ser realizada de maneira tão ideal quanto o ouvido ‘interior’ gostaria”* (Gadamer, 2010b, p.99). Aqui reconhecemos o importante papel que exerce a imaginação do leitor para o modo de se apresentar do texto literário, pois há em Gadamer uma íntima e essencial conexão entre literatura e voz<sup>63</sup>. O texto precisa reconquistar a sua condição de fala, precisa restituir sua cadência enquanto uma voz anunciadora de sentido. Sua palavra, enquanto signo escrito, precisa tornar-se uma imagem falada do mundo que revela. Eis que, ao ouvir a exigência do “enunciado impositivo” da obra, o leitor idealiza a sua fala e, por meio da sua imaginação, apresenta o dizer da obra (enquanto ‘voz interior’) para si mesmo, para interpretá-la, “acompanhá-la”. A própria imaginação do leitor, seu ouvido interior, cuida de idealizar o que é mais próprio do texto que lê, a saber, sua fala anunciadora de mundo.

A minha tese é, então, a de que a obra de arte literária tem em uma medida maior ou menor a sua existência voltada para o ouvido interior. O ouvido interior apreende a construção linguística ideal – algo que ninguém nunca pode ouvir. Pois a construção linguística ideal exige da voz humana algo inatingível – e justamente este é o modo de ser de um texto literário (Gadamer, 2010b, p. 98-99).

Ao pensar a respeito do ato da leitura por meio da “voz real”, Gadamer faz uma observação muito interessante que será fundamental para pensarmos a importância da ‘idealização’, da “voz imaginada”, construída silenciosamente pelo leitor. No primeiro caso, nos deparamos com alguém lendo oralmente um texto para outra(s) pessoa(s), já no segundo caso, temos a leitura interior que o leitor apresenta para si mesmo. Partindo do primeiro caso, Gadamer valoriza, naquele que pronuncia, o saber falar com propriedade (com conhecimento a respeito do que emite oralmente), para que o comunicado num diálogo seja compreendido pelo outro. Gadamer destaca como é importante o falante ter uma compreensão do sentido do que está sendo enunciado por

<sup>63</sup> A voz idealizada precisa ser construída pelo leitor a cada experiência com o texto da literatura. “Assim, em verdade, considero a conexão entre literatura e voz totalmente essencial, onde quer que tenhamos a literatura no sentido poético eminente” (Gadamer, 2010b, p. 104).

ele, para que o processo de comunicação seja consumado com o entendimento do seu interlocutor. Há uma íntima associação entre o falar desvelador – onde o nexos das palavras é dito e bem colocado por quem o pronuncia, na intenção de ser comunicada a sua verdade – e o saber trazer à oralidade da leitura, de forma compreensível para quem escuta, aquilo que se lê. Gadamer descreve um curioso exemplo onde uma leitura realizada em voz alta pode não cumprir o seu papel de comunicabilidade, na medida em que o leitor não compreende o sentido do conteúdo enunciado naquilo que lê. Assim, *“quando um estudante tem de ler uma frase em voz alta que ele não compreendeu, então também não o compreendemos mais”* (Gadamer, 2010b, p. 96). A consumação do ato de ler acontece apenas quando o que é enunciado pela fala, que o próprio leitor ‘empresta’ ao texto, é compreendido, antes de mais nada, por ele mesmo. Então, o que descrevemos a respeito da leitura realizada em voz alta dá-se também com a leitura silenciosa, onde o leitor traz o texto à fala, com seu esforço imaginativo, para que possa entendê-lo. Assim, podemos dizer que é somente quando silenciosamente buscamos trazer a voz do texto à fala, restituindo-a com nossa leitura, que poderemos, ao “ouvi-la”, interpretar sua pretensão de verdade. Então, por exemplo, quando percebemos, durante uma leitura silenciosa, que não estamos conseguindo interpretar o texto e sentimos dificuldades para saber o que ele diz, logo interrompemos a mesma e retornamos a tentativa de fazer com que a sua fala seja melhorada. Essa fala precisa ser dita de novo, eis que o leitor deve reler o que está escrito no texto, o quanto for necessário, para que tal fala seja anunciada adequadamente. Rer ler um texto faz parte da busca pela idealização da fala do texto. Quando o lemos bem interiormente – ou seja, quando bem o idealizamos e conseguimos contribuir para que ele nos apresente a sua pretensão de verdade, através dessa silenciosa voz que ouvimos em nossa imaginação – podemos “acompanhar a sua apresentação”. Eis aqui o modo de ser da arte literária e a importância que tem a imaginação do leitor para que aconteça a apresentação da literatura no advento do seu jogo.



## 2.6. Conclusão do segundo capítulo

No primeiro capítulo da nossa dissertação buscamos apresentar, fundamentalmente, o modo de ser da arte em sua configuração geral e ampla a partir dos conceitos de jogo, de festa e de símbolo. Já no segundo capítulo dedicamos nossa concentração à especificidade interna da apresentação (*Darstellung*) da obra de arte, onde pudemos compreender o papel e a importância que cada participante possui no jogo das artes reprodutivas e estatutárias. Então, destacamos como o ato da aplicação (*subtilitas applicandi*) – tanto do artista criador, quanto do mediador reprodutivo e do espectador – se desenvolve dentro do acontecimento da apresentação da obra de arte e como o advento da mesma é responsável pela produção de sentido de mundo (de verdade) a partir de uma experiência vivida por cada um. Eis que a obra é concebida, reproduzida e interpretada na efetividade da realidade. Assim, dentro da orientação ocasional da história, dentro de uma conjuntura existencial, social e cultural, identificamos uma possibilidade de pensarmos a obra da vivência humana enquanto um dizer que anuncia o seu mundo por meio do jogo da arte.

Seguindo a nossa pesquisa, concluímos que a configuração histórica, isto é, a perspectiva de mundo que acolhe cada participante do jogo da arte no seu exercício de busca pelo sentido do real, torna-se a grande provedora da condição de possibilidade para que a verdade da coisa contemplada seja, por fim, compreendida, ou seja, vivenciada. Logo, ao abordarmos o papel e o compromisso que o artista criador, o mediador reprodutivo e o espectador possuem na realização do jogo da arte, chegamos à conclusão que – por meio da sustentação dessa dinâmica hermenêutica da arte (em sua abertura) – a humanidade se permite viver uma experiência de verdade que se recria ao longo das transformações históricas, culturais e existenciais. Pois, em seu próprio modo de ser, o dizer da arte e a conjuntura temporal se reconfiguram a cada jogo inaugurado pela participação dos seus jogadores: aqui demonstramos o caráter ocasional do sentido da obra de arte, na medida em que se realiza enquanto um “acréscimo de ser” a respeito do que nela se apresenta em sua pretensão de verdade.

Buscamos neste segundo capítulo acentuar a importância da facticidade vivida na construção e na preservação da obra de arte em seu potencial anunciador de sentido, de nexos a ordenar um mundo. Pois, é a partir das experiências de compreensão emergentes da efetividade que produzimos nossas obras. Assim, relacionando o jogo da arte e o conceito de vivência apontado por Gadamer, pensamos o ato de produção exercido na conformidade orientadora da apresentação artística como uma aplicação que pretende compreender e interpretar uma verdade. Com isso, o dizer inaugurado pelo modo de referência da obra de arte visa sustentar o nexo dos conteúdos e das coisas provenientes da realidade em sua perspectiva. Participar do jogo da arte é viver uma experiência de pensamento, é habitar um lugar privilegiado para se compreender e anunciar algo que ultrapassa a condição ordinária do senso comum. Daí, pensando o modo de ser da arte no seu desenvolvimento interno, na configuração particular do seu acontecimento (tanto nas artes de caráter reprodutivo quanto nas estatutárias), procuramos mostrar que a apresentação do seu dizer, além de se originar de uma experiência de compreensão de uma conjuntura vivida pelo artista, também aponta para a necessidade de ser resguardada, em sua pretensão de verdade, por aqueles que participam do seu jogo (mediadores recreativos e espectadores). O fenômeno da apresentação da obra de arte se realiza justamente com a finalidade hermenêutica de se mostrar uma possibilidade de compreensão do ser.

Realizamos nossas investigações adentrando especificamente na estrutura do jogo do teatro, da música, do quadro e da literatura para demonstrarmos que tais artes (tratadas como exemplos) somente são desenvolvidas, criadas e recepcionadas por constituírem em seu modo de ser uma orientação reveladora sobre algo em sua pretensão de verdade. Assim, se a hermenêutica da obra de arte não fosse concebida, em sua condição dialética e especulativa, como um jogo de compreensão e de anúncio acerca de um conteúdo a compor uma perspectiva possível do real, não teríamos a menor condição de sequer concebermos a ideia de uma obra vir à existência enquanto um produto da vivência do artista. Eis que o advento obra de arte é pensado aqui como um esforço intelectual do artista para se dizer o que ele conhece a respeito do conteúdo apresentado pela sua criação. Ou seja, se um quadro, por exemplo, não

fosse criado desde uma experiência de compreensão a formar um nexó no mundo vivido pelo pintor, tal produto não seria sequer concebido, isto é, não haveria a menor inclinação produtiva, pois o pintor sequer pegaria o primeiro tubo de tinta e desconheceria completamente a aplicação do pincel. Negar a pretensão de verdade das obras de arte é desconsiderar, por exemplo, a sua concepção enquanto uma produção da vivência do artista frente à realidade. Por isso trabalhamos os conceitos de vivência e de aplicação para pensarmos justamente a respeito do papel desvelador que atribuímos ao obrar do artista da arte, bem como ao exercício de recriação dos mediadores das artes reprodutivas e ao assistir dos espectadores em geral. Pois chegamos à conclusão que suas participações desembocam efetivamente numa aplicação norteada por uma experiência de conhecimento a configurar a unidade de mundo por meio das suas relações com a realidade vivida e a coisa obra de arte.

### 3. CONCLUSÕES GERAIS

A disposição de se pensar o fenômeno da arte em seu modo de ser norteou o sentido da nossa pesquisa em todo trabalho de elaboração desta dissertação. Assim, para descrevermos a possibilidade de alguém viver uma experiência de compreensão de mundo, de verdade, através da sua participação hermenêutica no jogo da arte, procuramos o suporte teórico nos elementos conceituais fornecidos pela filosofia de Gadamer. Fomos motivados a esclarecer nossos leitores a respeito do que compreendemos por “verdade” (dentro da perspectiva da experiência desveladora do fenômeno artístico), e acabamos concluindo que a mesma não significa um estabelecimento definitivo sobre o significado último da coisa visada, mas sim uma dinâmica aberta a novos acréscimos de sentido ao ser daquilo que se manifesta para o seu intérprete. Isso significa que, em todo acontecimento da arte, uma obra sempre pode proporcionar, pela relação com aquele que participa da sua apresentação, uma nova experiência de pensamento, de compreensão sobre o conteúdo que se revela em seu jogo. Por isso, vimos também que o advento da arte, na conformidade temporal da sua apresentação, inaugura uma festa a envolver as pessoas numa disposição dialogal com a obra em questão. Eis a importância fundamental das especulações investigativas inauguradas pelas perguntas; pelas questões que emergem por meio do esforço hermenêutico daquele que busca saber o sentido da obra por ele contemplada. Assim, destacamos que o modo de referência da arte diz respeito a uma exigência competente ao exercício de pensamento daqueles que participam do seu acontecimento revelador.

Com os nossos estudos, chegamos à conclusão de que, em se tratando do fenômeno obra de arte, há uma possibilidade do ser humano participar de uma experiência hermenêutica do desvelamento da realidade. Assim, consideramos o produto criado pelo artista como uma significativa perspectiva de se poder dizer algo acerca do que está sendo eclodido verdadeiramente na ocasião por ele vivida. Da mesma maneira, assistir uma obra de arte é colocar-se numa condição bastante significativa para se pensar o real. Logo, consideramos o advento da arte como um fenômeno concebido desde uma pretensão de anunciar a verdade do ser; também a

consideramos, enquanto obra, como referência a prover ao seu espectador possibilidades de viver experiências de compreensão sobre o ser da coisa por ela anunciada, dita, apresentada. Para nós, a arte se manifesta como uma orientação ocasional e histórica para se compreender e anunciar uma perspectiva possível de verdade sobre o real. Por isso, as argumentações que elaboramos sobre a temática da hermenêutica da arte foram direcionadas considerando sempre a orientação da tradição na composição do cenário histórico em que se realiza o fenômeno de qualquer apresentação artística.

Tivemos o cuidado de apresentar em nossa pesquisa, com as referências conceituais fornecidas por Gadamer, a estrutura do sentido de ser do jogo da arte e o papel dos seus participantes justamente para afirmarmos que a experiência da arte se dá a partir de uma experiência com a verdade. Assim, para nós, o conteúdo da arte é fruto de uma relação hermenêutica com o sentido do ser das coisas configuradas no nexo da realidade histórica e não de uma fruição legada à subjetividade estética. Com isso, concluímos que é possível desenvolvermos nossos conhecimentos e ampliarmos nossos horizontes por meio da relação hermenêutica com a obra de arte. Pois, como vimos, o ser da realidade é abordado pelo seu intérprete desde uma perspectiva que não dá conta de defini-lo conceitualmente em sua totalidade. Assim, estamos abertos às novas possibilidades de aprendizado sobre aquilo que nos é revelado em seu aparecimento circunstancial. É a partir do reconhecimento da nossa insuficiência de dizer e de compreender a verdade última das coisas que nos são apresentadas, que podemos falar da possibilidade de acréscimos de ser no modo de referência encaminhado pela arte. Então, ao contrário de vermos problemas no que diz respeito ao caráter transitório da verdade apresentada pela manifestação artística, reconhecemos nisso a própria riqueza contida em sua dinâmica reveladora. Estamos sempre na possibilidade de ultrapassarmos aquilo que até então já conhecíamos. Pois, dentro do jogo da arte, o conteúdo que ali se apresenta, a cada vez, se permite a inauguração de um diálogo promissor à conquista de novas perspectivas. O participante do jogo da arte, no esforço de compreender um possível sentido de mundo ali anunciado, se relaciona ocasionalmente com a obra em questão a partir de uma

experiência de diálogo e pensamento. Se assim não for, não há uma experiência hermenêutica com uma obra de arte, mas, sim, um mero contato com um objeto postado em sua insignificância.

#### 4. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC : Argos, 2009.

ANJOS, Augusto dos. Eu e outras Poesias. Edição preparada por A Arnoni Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARENDT, Hannah. Lições sobre a filosofia política de Kant. Trad. de André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

CASANOVA, Marco Antônio. *Apresentação à edição brasileira*. In: GADAMER, HANS-GEORG. Hermenêutica da Obra de Arte. Tradução Marco Casanova – São Paulo, SP : WMF Martins Fontes, 2010b.

ELIADE, Mircea. Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Prefácio Georges Dumézil, tradução de Sônia Cristina Tamer – 1ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. O Sagrado e o Profano: A essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOGEL, Gilvan. Conhecer é criar: um ensaio a partir de F. Nietzsche. Sendas e Veredas. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Unijui, 2003.

GADAMER, Háns-Georg. Verdad y Metodo: Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Trad. Ana Agud Aparício y Rafael de Agapito. 2ª ed. Salamanca: Sígueme, 1984.

\_\_\_\_\_. Verdad y Metodo II. Trad. Manuel Olasagasti. 2ª ed. Salamanca: Sígueme, 1994.

\_\_\_\_\_. A Cultura e a Palavra. In: Elogio da teoria. Tradução João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2001a.

\_\_\_\_\_. Elogio da teoria. Tradução João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2001b.

\_\_\_\_\_. O problema da consciência histórica. Organizador: Pierre Fruchon. Tradução de Paulo Cesar Duque Estrada – 3ª ed. Rio de Janeiro : FGV, 2006.

\_\_\_\_\_. Verdade e Método I: Traços fundamentais da hermenêutica filosófica. Trad. de Flávio Paulo Meurer, nova revisão da tradução por Enio Paulo Giachini. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2007.

\_\_\_\_\_. Hermenêutica em retrospectiva: obra em volume único. Tradução Marco Casanova – Petrópolis, RJ : Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. A Atualidade do Belo. *In*: Hermenêutica da Obra de Arte. Tradução Marco Casanova – São Paulo, SP : WMF Martins Fontes, 2010a.

\_\_\_\_\_. Filosofia e Literatura (1981). *In*: Hermenêutica da Obra de Arte. Tradução Marco Casanova – São Paulo, SP : WMF Martins Fontes, 2010b.

\_\_\_\_\_. Hermenêutica da Obra de Arte. Tradução Marco Casanova – São Paulo, SP : WMF Martins Fontes, 2010c.

\_\_\_\_\_. Voz e Linguagem (1981). *In*: Hermenêutica da Obra de Arte. Tradução Marco Casanova – São Paulo, SP : WMF Martins Fontes, 2010d.

HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. Conferências e escritos filosóficos (Os Pensadores). Tradução e notas de Ernildo Stein. 4ª ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1991a.

\_\_\_\_\_. Conferências e escritos filosóficos (Os Pensadores). Tradução e notas de Ernildo Stein. 4ª ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1991b.

\_\_\_\_\_. Origem da Obra de Arte. Tradução de Maria da Conceição Costa. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

\_\_\_\_\_. Ser e Tempo – Parte I. Trad. de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Apresentação de Emmanuel Carneiro Leão. 15ª ed. – Bragança Paulista: Universidade São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2005.

\_\_\_\_\_. Ensaios de conferências. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão, de Gilvan Fogel e de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 6ª ed. – Petrópolis: Vozes, 2010.

HÖLDERLIN, Friedrich. Poemas. Seleção, Tradução e Introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.



JÚNIOR, Almir Ferreira da Silva. Estética e Hermenêutica: a arte como declaração de verdade em Gadamer. Tese de Doutorado apresentada ao Dep. de Filosofia da USP, sob a orientação do Professor Doutor Victor Knoll. São Paulo, 2005.

KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade do Juízo. Trad. de Valério Rohden e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. Crítica da Razão Pura: Os Pensadores. Trad. de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich W.. Assim falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém. Trad. Mário da Silva. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. A Gaia Ciência. Trad. de Heloísa da Graça Burati. 1ª ed. São Paulo: Rideel, 2005.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de: O juízo da imaginação. Revista TB, Rio de Janeiro, 159: 131/156. out.-dez., 2004.

ORTEGA Y GASSET, José. O homem e a gente. 2 ed. Rio de Janeiro - RJ: Livro Ibero-Americano, 1973.

RICOUER, Paul. Hermenêutica e Ideologia. Organização, tradução e apresentação Hilton Japiassu. 2. Ed. – Petrópolis : Vozes, 2011.

Revista Sofia: Departamento de Filosofia UFES. Mito e Arte: Volume X, números 13 e 14. Organizadora: Carla Francalanci. ISSN 1676-417X. Vitória: EDUFES, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. O Imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação. Tradução de Duda Machado. Edição revisada por Arlette Elkaim-Sartre. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. O Ser e o Nada: ensaio de uma ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão, 13ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. Que é literatura? Tradução de Carlos Felipe Moisés, 3ª ed. São Paulo - SP: Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. Situações I: crítica literária. Tradução de Cristina Prado e Prefácio de Bento Prado Jr. ed. COSACNAIFY.

SCHILLER, Friedrich. Cartas sobre a educação estética da humanidade. Introdução e Notas de Anatol Rosenfeld: Trad. Roberto Schwarz. 2ª ed. São Paulo: E.P.U., 1991.

WU, Roberto. A experiência como recuperação de sentido da tradição em Benjamin e Gadamer. Anos 90, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p. 169-198, jan./dez. 2004.