

2

Compreensão e crítica da representação: Gadamer, sua herança filosófica e a experiência hermenêutica da obra de arte.

A investigação sobre o evento da compreensão – enquanto acontecimento ontológico fundamental – perpassa não apenas *Verdade e Método*, mas todo o pensamento de Gadamer. Podemos sem dúvida considerar tal questão como diretriz das mais diversas reflexões realizadas pelo filósofo de Heidelberg, afirmando sua importância e repercussão em variados âmbitos do conhecimento. Também nesta presente tese esse questionamento tem um caráter central: no seguimento da argumentação de Gadamer, pretendemos tratar do compreender como uma questão situada no horizonte da experiência da obra de arte e, mais especificamente, da arquitetura.

Deste modo, a discussão realizada neste trabalho, que tem como objetivo discutir a arquitetura no âmbito da hermenêutica filosófica, tem como ponto de partida a consideração do questionamento acerca da natureza do evento da compreensão, tal como se relaciona com as obras de arte como um todo. O próprio Gadamer afirma o caráter primordial da reflexão acerca da experiência da arte, perante a opção pela esfera artística no desenvolvimento do seu projeto de pensamento.

Ao considerar a relação com as obras de arte exemplar, no que diz respeito à nossa experiência compreensiva com as coisas em geral, Gadamer realiza uma análise radical da estrutura básica do questionamento filosófico atual. Dirigindo-se a uma esfera mais original que os desenvolvimentos científicos e seus métodos, sua investigação pretende encontrar na experiência da arte um caminho genuíno de acesso a uma experiência da verdade que não se identifica com o método científico.

Em outras palavras, ao recolocar a questão da arte no cerne da hermenêutica filosófica, Gadamer apresenta um modelo representativo mais original, que permite um modo de *repensar* a própria filosofia. Assim, ao re-situar ontologicamente a pergunta pela compreensão no âmbito da arte, anteriormente limitada aos métodos de interpretação auxiliares à decifração de textos, Gadamer vislumbra uma nova estrutura representativa que, em última instância, abre um horizonte alternativo para se compreender o acontecimento da verdade de modo mais genuíno. Como afirma Luiz Rohden,

[para Gadamer] a obra de arte é um evento e como tal, quando a contemplamos, produz em nós algo que não poderia ser submetido à lógica do modelo experimental do conhecimento. Em nosso contato com ela, nossas expectativas são quebradas e uma visão mais ampla da verdade é estabelecida diante daquela determinada pelo conhecimento científico³.

Desta forma, para elucidar devidamente o acontecer da compreensão na obra de arte, Gadamer recoloca a questão da representação. De acordo com sua argumentação, a análise crítica de uma nova estrutura representacional, que pode ser visualizada na relação com as obras de arte, esclarece um modo de filosofar fundamental para nossa época⁴.

Para tratar do modo como Gadamer pensa a arte, vinculada à crítica da representação, não poderíamos prescindir da consideração do diálogo estabelecido com dois de seus professores, Nicolai Hartmann e Martin Heidegger, influências decisivas em seu caminho filosófico.

³ ROHDEN, Luiz. *Hans-Georg Gadamer: kierkegaardian traits in Gadamer's Philosophical Hermeneutics*. In STEWART, Jon (ed.) – *Kierkegaard's influence on philosophy*. Tome I: german and scandinavian philosophy. Ashgate: Surrey, 2012, p. 125, tradução minha.

⁴ Afirma Gadamer na introdução de *O Problema da Consciência Histórica*: “Em *Verdade e Método* comecei deliberadamente por invocar outro exemplo, representado pela experiência da obra de arte e a dimensão hermenêutica, que intervém, com toda a certeza, no estudo científico da arte, mas antes de tudo na própria experiência da arte. Isso é evidente de modo geral nas artes reprodutivas, na medida em que a reprodução é uma interpretação que implica certa compreensão do texto original. Tendo em vista as experiências hermenêuticas nas artes reprodutivas, é mais provável admitir-se que não há uma objetividade absoluta e que todo intérprete propõe a “sua própria interpretação”, que não obstante não é de modo algum arbitrária, mas pode alcançar ou não um grau definido de propriedade (*justesse*)”. GADAMER, H. G. *O Problema da Consciência Histórica*. Tradução de Paulo Cesar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998, p. 10, doravante referido como PCH.

Assim, na presente seção, nossa análise será realizada da seguinte forma: no item 2.1, *Gadamer e a arte: em diálogo com Hartmann e Heidegger*, discutiremos o horizonte do compreender no âmbito de questionamento da obra de arte, salientando a herança de Hartmann e Heidegger. Tal herança teve um papel decisivo na consideração da arte na esfera da hermenêutica filosófica.

No item 2.2, *A hermenêutica e a superação da estética*, trataremos da hermenêutica de Gadamer como uma das possibilidades críticas à subjetivação operada pela estética filosófica e seus desenvolvimentos, notadamente em relação às contribuições de Kant; e, por fim, no item 2.3, *Compreensão e crítica da representação*, trataremos da relação entre compreensão e representação, a partir de *Verdade e Método*. Pretendemos, portanto, situar a questão da arte na hermenêutica de Gadamer, tendo como objetivo mostrar a importância desta reflexão para o modo como Gadamer estrutura seu próprio pensamento, enfatizando suas considerações sobre a arquitetura.

2.1 – Gadamer e a arte: em diálogo com Hartmann e Heidegger.

Muitos interlocutores e comentadores de Gadamer questionam, inclusive através de entrevistas ao próprio filósofo, a relação entre hermenêutica filosófica e a arte, tendo em vista a orientação gadameriana de considerar o âmbito da arte como o mais apropriado para a elucidação de seu pensamento⁵.

Antes de considerarmos alguns aspectos pertinentes aos desenvolvimentos teóricos da hermenêutica filosófica a partir da esfera artística, devemos considerar que Gadamer propõe-se a lidar com a arte como parte integrante de seu caminho muito antes do aparecimento de *Verdade e Método*⁶, como resultado de seus anos de aprendizagem, quando se dedicou a diversas áreas do conhecimento, tais como filologia, história da arte, filosofia, germanística, entre outras. Tendo sido formado em um ambiente filosófico essencialmente marcado pelo neokantismo e pela fenomenologia, ele estabeleceu contatos decisivos com diversos autores, tais como Paul Natorp, Max Scheler, Nicolai Hartmann, Edmund Husserl, Karl Jaspers, Martin Heidegger, entre outros.

Entre os diversos pensadores com os quais estabeleceu intensos diálogos, destacaremos dois professores que contribuíram de modo decisivo para suas reflexões sobre a arte: *Nicolai Hartmann e Martin Heidegger*. A influência destes dois autores contribui fundamentalmente para a visualização de um dos elementos centrais no desenvolvimento desta tese, a saber: *a experiência da arte como experiência hermenêutica da verdade*.

Mesmo com estilos e orientações filosóficas distintas, Nicolai Hartmann e Martin Heidegger encontravam-se, naquele início dos anos 20, não somente no mesmo Departamento de Filosofia da Universidade Marburg, mas também na formação filosófica de um jovem aluno em comum.

⁵ Cito algumas entrevistas nas quais os interlocutores insistem na centralidade da questão da arte no pensamento de Gadamer: DUTT, C. (Ed.) *En Conversación con Hans-Georg Gadamer*. Madrid: Tecnos, 1998; GADAMER, H.-G. *A Century of Philosophy: H. G. Gadamer in conversation with Riccardo Dottori*. New York: Continuum, 2004; VIETTA, S. *Hermenêutica de la Modernidad – Hans-Georg Gadamer: conversaciones con Silvio Vietta*. Madrid: Ed. Trotta, 2004; GRONDIN, Jean. *O Pensamento de Gadamer*. São Paulo: Paulus, 2012.

⁶ No texto *Sobre a leitura de construções e quadros (1979)*, Gadamer refere-se ao seu interesse pela arte já presente em seus estudos sobre Platão, em 1934. Cf. GADAMER, H. G. *Plato und die Dichter (1934)*. In GADAMER, H. G. *Gesammelte Werke – Bd. 5 (Griechische Philosophie I)*. Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck): 1985, p. 187-211.

Podemos adiantar que um dos pontos de contato mais importantes no âmbito do pensamento do aluno Hans-Georg, herança daquela época, foi a consideração da arte como uma esfera de questionamentos ontológicos. Ele guardará essa herança e discutirá ao decorrer de sua própria obra o caráter genuíno das obras de arte, em um movimento essencialmente dialético de concordância e discordância com seus antigos professores, sustentando assim um diálogo bastante produtivo. Em nossa tentativa de elucidar o caráter relevante da arquitetura, não poderíamos ignorar tal aspecto.

Na obra *Anos de Aprendizagem Filosófica*, Gadamer relata a formação de seu caminho filosófico desde sua juventude em Breslau até seu período de docência em Heidelberg. Ao refletir detalhadamente sobre todo o seu percurso acadêmico como um *caminho privilegiado de aprendizagem através de encontros decisivos e diálogos*, Gadamer esclarece o modo de ser da atividade filosófica não somente como resultado de esforços solitários de leitura e interpretação de textos e questões, mas antes como fruto de uma conversa (*Gesprach*) que, por ser decisiva e contínua, assim como o curso da vida, aproxima e afasta pessoas e questões.

O encontro com Nicolai Hartmann e, posteriormente, com Martin Heidegger, conforme já foi dito anteriormente, deu-se durante seus anos de estudo em Marburg⁷. Enquanto estudante, Gadamer divide-se entre as discussões noturnas do círculo de Hartmann que, segundo o próprio Gadamer, chegavam a terminar à meia-noite; e as aulas matinais de Heidegger, que sempre tinham início às sete horas da manhã. Esta aparente incompatibilidade entre os horários reflete não apenas a distinção de estilos, mas os modos de pensar a própria atividade filosófica, por parte dos dois professores.

Nicolai Hartmann, um pensador alemão do início do século XX, pretende realizar, entre outros projetos, a elaboração de uma estética fundamentalmente vinculada à ontologia, pois, como afirma o próprio Hartmann na introdução da obra *Fundamentação da Ontologia*, “a problemática da arte pertence ao âmbito

⁷ Segundo Gadamer, “Nicolai Hartmann também teve uma forte influência em todos nós naquele tempo. Sua abordagem e seus esquemas, porém, não me encareciam”. GADAMER, H.-G. *Philosophical Apprenticeships*. Tradução de R. Sullivan. Cambridge: The MIT Press, 1985, p. 12, tradução minha, doravante referido como PA.

dos problemas no qual a questão ontológica está enraizada”⁸. Suas considerações sobre arte e ontologia, desenvolvidas principalmente em um dos seus últimos livros intitulado *Estética*, publicado em 1953, são tidas como decisivas para o pensamento de Gadamer sobre a arte. De acordo com Mirko Wische,

em uma de suas reivindicações centrais de *Verdade e Método*, Gadamer afirma que o “modo de ser” da obra de arte não pode ser capturado por sua “presença-à-mão” (*Vorhandenheit*). Entretanto, o que é seu “modo de ser”? Não é característica das obras de arte existir em um presente aparentemente atemporal? Estas perguntas são justificadas pela observação de Nicolai Hartmann, um dos mentores de Gadamer, segundo o qual as obras de arte são inesgotáveis pois podem sempre ser vivenciadas de forma diferente e sempre solicitar novas interpretações. Hartmann vê na obra de arte um caráter atemporal fundamental que a abre para a atemporalidade.⁹

Embora o caráter ontológico da hermenêutica filosófica, enquanto questionamento da obra de arte, seja principalmente vinculado às reflexões de Heidegger, podemos perceber, a partir do relato do próprio Gadamer e dos comentários de Wischke, que não apenas o filósofo de Freiburg, mas também Hartmann contribuiu de modo decisivo para a reflexão de um elemento fundamental do pensamento de Gadamer, a saber, o questionamento do *modo de ser* da obra de arte, ou seja, seu caráter essencialmente filosófico.

Na *Estética*¹⁰, Hartmann pretende, em linhas gerais, realizar uma refundação da estética em termos ontológicos. Deste modo, a reflexão sobre a arte deveria distanciar-se de pretensões estritamente epistemológicas e abrir caminho para uma reflexão mais essencial que, a seu ver, revelaria o verdadeiro sentido da arte. Mesmo lidando com as obras de arte enquanto objetos a serem desvendados, Hartmann traz um elemento essencial a reflexão gadameriana: *o caráter perene das obras de arte*. Diz Hartmann:

⁸ HARTMANN, N. *Zur Grundlegung der Ontologie*. Berlin: Walter de Gruyter & co., 1965, p. 23, tradução minha.

⁹ WISCHKE, Mirko. *Hans-Georg Gadamer*. In SEPP, Hans Rainer & EMBREE, Lester – *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Volume 59, Dordrecht: Springer, 2010, p. 123, tradução minha.

¹⁰ HARTMANN, N. *Estética*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.

O que distingue a obra de arte dos demais objetos é que nela esse significado não consiste numa conexão puramente objetiva entre os entes, mas carrega um vínculo essencial com a subjetividade do contemplador. A obra não constitui apenas um aparecer, *mas um aparecer para nós*. O objeto estético possui assim dois aspectos, um material e outro ideal, aos quais correspondem, por parte do sujeito contemplador, dois modos de percepção: um sensível, que capta as propriedades do significante, e outro supra-sensível, que apreende o significado¹¹.

Deste modo, ao pensar a obra de arte como um “objeto” referido a um “sujeito” espectador, Hartmann discute um elemento ontológico central para o projeto gadameriano: *o caráter relacional entre a obra e o espectador* que, em Gadamer, tem a prerrogativa de uma interlocução entre a obra e o intérprete. A visualização da obra, segundo Hartmann, depende dos traços material e ideal, os quais contêm um significado acessível à subjetividade do espectador.

Mesmo sustentando uma mesma estrutura relacional, Gadamer, ao contrário de Hartmann, considera o ‘aparecer da obra’ para o espectador não em termos estéticos, mas antes inseridos em um horizonte mais amplo do acontecimento hermenêutico fundamental e pré-reflexivo que, em última instância, é o acontecer compreensivo da própria tradição, a qual pertencemos e com a qual nos relacionamos¹². Em outras palavras, a relação com as obras de arte nos remete a uma esfera mais original da relação com a tradição que, nas palavras de Richard Palmer, “*é algo em que nos situamos e pelo qual existimos; em grande parte é um meio tão transparente que nos é invisível – tão invisível como a água o é para o peixe*”¹³.

Neste sentido, ao tratar especificamente da arquitetura, Hartmann ainda afirma a estrutura relacional entre sujeito e objeto, tal como atua na relação com as obras de arte, mas inclui um aspecto novo, ou seja, *o vínculo fundamental com a imanência da vida humana*. Diz Hartmann:

¹¹ Ibid., p. 53-55. tradução minha e grifo meu.

¹² Segundo Duque-Estrada, “*a verdade mais originária é, para Gadamer, a própria tradição, e somente como uma forma segunda, derivada da tradição, é que se constituem as verdades objetivas da relação entre sujeito e objeto do conhecimento*”. DUQUE-ESTRADA, P. C. Hans-Georg Gadamer. BARRETO, Vicente de Paulo (org.) – *Dicionário de Filosofia do Direito*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006, p. 373.

¹³ PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 1986, p. 180.

A arquitetura está sujeita ao fim extra-estético de maneira tão ampla que a falta desse fim a suprimiria. Uma arquitetura que não construísse algo que servisse para a vida – seja a vida cotidiana, a estatal ou a religiosa – seria puro jogo, vazio, encenação¹⁴.

Assim, de acordo com a visão de Hartmann, a arte arquitetônica realiza um vínculo muito peculiar entre a arte e a vida humana, pois sempre visa ocupar um lugar e função no horizonte da vida comunitária. Para Hartmann, portanto, a arquitetura não somente realiza de modo imanente o encontro do sujeito espectador com o objeto artístico edificado, mas serve à vida mesma. Segundo Hartmann,

no aspecto de uma construção se expressa algo mais que a forma e a matéria espacial. Isso é visto com especial clareza nas construções de épocas passadas, as quais nos oferecem uma totalidade de um mundo passado. Não é necessário conhecer esse mundo por outras fontes, nós o sentimos surgir ainda que já não exista¹⁵.

Por fim, em Hartmann, a arquitetura, enquanto arte de produção de espaços humanos, não se constitui apenas uma satisfação de uma necessidade humana coletiva, mas, em termos gadamerianos, exprime de modo excelente uma consciência de vida em comum, sempre fundada em sua pertença à tradição.

Gadamer teve contato decisivo com Martin Heidegger em Marburg em 1923, quando era aluno de Paul Natorp e Nicolai Hartmann. Gadamer comenta a chegada de Heidegger e seu encontro com Hartmann da seguinte forma:

Quando pela primeira e única vez Nicolai Hartmann assistiu à primeira aula de Heidegger em Marburg, ele disse-me que nunca tinha visto tal performance desde Herman Cohen. Em Marburg, foram realmente dois antípodas: um báltico gentil e reservado que dava a impressão de ser um grande senhor burguês, e o pequeno agricultor montanhês de olhos escuros, cujo temperamento muitas vezes não permitia um comportamento reservado¹⁶.

¹⁴ HARTMANN, N. *Estética*, p. 147, tradução minha.

¹⁵ *Ibid.*, p. 148, tradução minha.

¹⁶ PA, p. 48, tradução minha.

Para Gadamer, o contato com Heidegger foi decisivo em toda sua carreira acadêmica; ninguém como ele foi tão próximo e disposto a engajar-se em diálogo com seu professor. Diversas vezes Gadamer referiu-se ao momento de encontro com Heidegger como um “choque elétrico”, desde seu contato preliminar com o manuscrito sobre Aristóteles, chamado por Jacques Taminiaux “*Relatório Natorp*”¹⁷. No decorrer dos anos, Gadamer esteve continuamente disposto a sustentar diálogos decisivos com Heidegger; o que pode ser percebido pela proximidade de temas e questões presentes em vários momentos de sua obra.

Mesmo sendo Heidegger uma das principais referências para o desenvolvimento do pensamento gadameriano, tal influência não significa simplesmente que, da parte de Gadamer, haveria uma atitude de submissão ou, ao contrário, de absoluta independência. Poderíamos afirmar, em concordância com Miroslav Milovic que, na perspectiva de Gadamer, a hermenêutica foi o lugar de aproximação e distanciamento de Heidegger¹⁸. Grande parte das questões surgidas na esfera deste encontro tomou rumos radicalmente diferentes.

Por conseguinte, podemos afirmar, seguindo Paulo Cesar Duque Estrada, que o diálogo entre esses dois pensadores teria se sustentado devido a uma sempre renovada iniciativa do próprio Gadamer, que inúmeras vezes dispusera-se a ir ao encontro das discussões presentes na obra de seu mestre, mesmo diante da crescente incompatibilidade de seus projetos filosóficos¹⁹.

¹⁷ De acordo com Michel Renaud, “*Em 1986 Gadamer publica o texto inédito de Heidegger Interpretações Fenomenológicas de Aristóteles, que data de 1922. No prefácio redigido para esta publicação, Gadamer explica que este texto de Heidegger exerceu sobre ele uma influência profunda e duradoura, decisiva para sua orientação hermenêutica. Tratava-se do relatório que Heidegger tinha escrito como ato de candidatura para um lugar de professor em Marburg e por isso mesmo chamado por Taminiaux [no livro *Sillages phenomenologiques. Auditeurs et lecteurs de Heidegger*. Bruxellas: Ousia, 2002] Relatório Natorp. Natorp tinha comunicado o relatório a Gadamer, que se sentiu tão estimulado filosoficamente por Heidegger que passou a frequentar os seminários deste*”. RENAUD, Michel. Contributo para uma releitura de *Wahrheit und Methode*. In REIMÃO, Cassiano (org.) *H. –G. Gadamer: experiência, linguagem e interpretação*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2003, p. 89.

¹⁸ Cf. MILOVIC, Miroslav. *Comunidade da Diferença*. Rio de Janeiro/ Ijuí, Relume Dumará/ Unijuí, 2004, p. 125.

¹⁹ Um dos traços mais marcantes desta diferença encontra-se no conceito de mutualidade, noção que não apenas afirma um distanciamento, mas incompatibilidade de projetos entre os dois autores. De acordo com Duque-Estrada, “*a mutualidade é, neste contexto, a palavra-chave que nos leva ao cerne da diferença entre Gadamer e Heidegger: enquanto a estrutura original da compreensão leva Heidegger a um constante e renovado esforço em chegar à fonte originária da linguagem (a linguagem silenciosa do ser); ela [a estrutura original da compreensão] leva Gadamer a abraçar um ideal de engajamento com o processo efetivo da compreensão que se dá na linguagem familiar do mundo no qual vivemos*”. DUQUE-ESTRADA, P. C. – *Gadamer’s Rehabilitation of Practical Philosophy – An Overview*, tese de doutorado apresentada no Boston College, The Graduate School of Arts and Sciences, Department of Philosophy, 1993, p. 164,

Entre os temas em comum, temos também a discussão sobre a arte, que também não foge à herança intelectual, mas segue um caminho próprio de consideração de aspectos hermenêuticos próprios, fundamentais para as discussões no âmbito da estética contemporânea e da história da arte.

Assim sendo, trataremos de um dos raros momentos no qual, a nosso ver, Heidegger se dispôs ao diálogo com Gadamer, pedindo atenção àquilo que Gadamer teria a dizer. Por ocasião de uma nova edição revisada de *Caminhos de Floresta*, na década de 50, Heidegger solicita a Gadamer uma introdução²⁰ à nova versão do texto *A Origem da Obra de Arte*, que seria incluída em seu livro²¹. Não se limitando à inclusão do texto de Gadamer em meio a seus escritos, o próprio Heidegger afirma a importância da contribuição de seu aluno no prefácio da sua obra: “*A introdução redigida por H.-G. Gadamer contém um aceno decisivo para o leitor de meus escritos tardios*”²².

Desta forma, para nós, é no texto introdutório de Gadamer que este *aceno decisivo* apontado por Heidegger se manifesta em um duplo caminho: tanto o entendimento que Gadamer sustenta das influências heideggerianas em sua trajetória filosófica, quanto os encaminhamentos próprios do projeto gadameriano, fundamentalmente distintos das reflexões de seu mestre. Mesmo seguindo caminhos diferentes, Gadamer compartilha com Heidegger o que Robert Bernasconi intitula “*a virada fenomenológica para as artes*”²³, demonstrando

tradução minha. Cf. DUQUE ESTRADA, Paulo Cesar. *Limites da herança heideggeriana: A práxis na Hermenêutica de Gadamer*. In *Revista Portuguesa de Filosofia*, 56 (2000), p. 509-520.

²⁰ Como afirma John Sallis, “*esta introdução foi praticamente o primeiro texto no qual Gadamer discute a obra de Heidegger como tal*”. SALLIS, John. *The Hermeneutics of the Artwork: Die Ontologie des Kunstwerks und ihre hermeneutische Bedeutung*. In FIGAL, Günter (org.) – *Hans-Georg Gadamer – Wahrheit und Methode*. Berlin: Akademie Verlag, 2007, p. 46, nota 2, tradução minha.

²¹ Jacques Taminiaux aponta a existência de três versões para o texto: uma primeira versão apresentada em novembro de 1935 na Sociedade das Ciências da Arte de Freiburg; uma segunda versão, apresentada em Zúrich em janeiro de 1936, publicada na França em 1987 por Emmanuel Martineau; e uma terceira versão, apresentada em Frankfurt no final de 1936, a qual Gadamer assistiu. Cf. TAMINIAUX, Jacques. *Poetics, Speculation, and Judgement: the shadow of the work of art from Kant to phenomenology*. Albany: SUNY Press, 1993.

²² GADAMER, Hans-Georg. *Introdução*. In MOOSBURGER, Laura de Borba – *A Origem da Obra de Arte de Martin Heidegger: Tradução, Comentário e Notas*, dissertação de mestrado apresentada na UFPR, Departamento de Filosofia, 2007, p. 04, grifo meu. Doravante referida como INT.

²³ Nas palavras de Bernasconi, “*a virada fenomenológica nas artes está em contraste nítido com o papel dominante que a ciência tem desempenhado durante todo o período moderno, fornecendo um modelo para a filosofia e as ciências humanas em geral*”. BERNASCONI, Robert. (Ed.) *The Relevance of the beautiful and other essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. xi-xii, tradução minha.

assim reserva ao domínio cada vez maior da tecnociência e afirmando a experiência da arte como um dos modos de preservação a tal domínio.

Gadamer inicia sua *Introdução* situando Heidegger como um pensador que ganha visibilidade no período entre guerras, tido por muitos como um “gênio revolucionário”. Diz Gadamer:

Do contato frutuoso e intenso com a teologia protestante do mesmo tempo, que Heidegger teve através de sua chamada para Marburg em 1923, cresceu sua obra capital *Ser e Tempo*, que em 1927 de um só golpe transmitiu em um amplo círculo da publicidade algo do espírito novo que havia acometido a filosofia sobre o fundo do abalo da primeira guerra mundial. Chamou-se à época o conjunto do filosofar que movia os ânimos de filosofia da existência²⁴.

O pensamento de Heidegger, em um primeiro momento vinculado ao lema fenomenológico “Às coisas mesmas!”, retoma a questão do ser, questão principal da história da filosofia, e discute seu duplo esquecimento: o primeiro, mais óbvio, nos termos de um não questionamento adequado do sentido do ser, no decorrer dos desenvolvimentos históricos da filosofia, em que sempre se elegeu um ente que pudesse ser tomado como fundamento; e o segundo, menos óbvio, a conseqüente falta de sentido em retomar a questão, à medida que se questiona radicalmente a fundamentação ôntica da história da metafísica, na qual sempre se privilegiou um ente como ser. Por isso, como afirma o próprio Heidegger, “*trata-se de despertar novamente uma compreensão para o sentido dessa questão [do ser]*”²⁵.

Segundo Gadamer, o questionamento de Heidegger não modificou apenas a relação com o ser, que não se identifica com nenhum ente; possibilitou também uma nova consideração do próprio homem, o único ente capaz de pensar a questão, em seu modo de ser mais próprio, como *ser-aí* (*Dasein*). Afirma Gadamer:

²⁴ INT, p. 67.

²⁵ HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 24. Como afirma Duque-Estrada, “a tarefa decisiva que põe em marcha o pensamento crítico de Heidegger é a de retomar a questão do sentido do ser, de modo a libertá-la de um obscurecimento – diríamos, crônico e necessário – que, na sua avaliação, ela sofre ao longo de toda a história da metafísica. Tal obscurecimento se dá, segundo Heidegger, por razões estruturais à própria metafísica que, desde seu início, ao se lançar na indagação sobre o que é, seguiu pressupondo o ser como presença”. DUQUE-ESTRADA, P. C. *Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade*. In *O que nos faz pensar*, n. 13, abril de 1999, p. 67.

O privilégio ontológico que o ser do ser-aí humano ganhou para Heidegger determinou sua filosofia como “ontologia fundamental”. As determinações ontológicas do ser-aí humano finito, Heidegger denominou de determinações da existência, existenciais, e estabeleceu esses conceitos fundamentais com metódico discernimento frente aos conceitos fundamentais da metafísica até então vigentes, as categorias dos entes diante-da-mão. Que o ser-aí humano não tem seu ser próprio no caráter-do-diante-da-mão [*Vorhandenheit*] que se deixa firmar, mas sim na mobilidade do cuidado, com o qual ele é, preocupado em torno a seu ser, o seu próprio futuro, isto é o que Heidegger não queria perder de vista, ao tocar novamente na pergunta imemorial pelo sentido do ser. *O ser-aí humano se destaca por compreender-se a partir de seu próprio ser*²⁶.

Os encaminhamentos dados por Heidegger ao tratamento da questão do ser estruturam-se em novas bases; e esta perspectiva também se dirige à nossa relação com as obras de arte. Se o homem enquanto *Dasein* – que é o único ente que compreende o ser através de sua radical ausência – deve buscar seu sentido como o caráter mais básico da vida imanente, também a relação com a obra de arte deve estar relacionada a tal questionamento, à medida que também nela encontramos a pergunta fundamental. Desta forma, é no horizonte da revisão crítica da história da filosofia que Heidegger insere sua reflexão sobre a obra de arte. Afirma Gadamer:

Na verdade, as conferências sobre a origem da obra de arte significaram uma sensação filosófica. Não só porque agora a arte foi incluída no princípio hermenêutico da autocompreensão humana em sua historialidade, porque foi até mesmo compreendida nessas conferências – como na crença poética de Hölderlin e George – como o ato de fundação de mundos totalmente históricos; a genuína sensação que significou a nova tentativa de pensamento de Heidegger foi a surpreendente e nova conceitualização que se antecipou em meio a esse tema. *Lá se falava de mundo e terra*²⁷.

Assim, aliada à revisão crítica da metafísica em *Ser e Tempo*, Heidegger assinala a superação da estética ao considerar a obra de arte não mais como “presença-à-mão” (*Vorhandenheit*), tendo sua origem vinculada estritamente à atividade do artista, mas inserida em um contexto lingüístico mais amplo. Conforme explica Duque-Estrada,

²⁶ INT, p. 67-68, grifo meu.

²⁷ INT p. 69.

uma obra de arte não se deixa apreender nem pelo modo de ser dos objetos de investigação e do cálculo científico, nem pelo modo de ser dos utensílios do manuseio diário, e nem pelo modo das possibilidades de ser do *Dasein*. Uma obra de arte é algo diferente de tudo isto²⁸.

Deste modo, realiza-se uma investigação nos termos de consideração da origem da obra, no sentido de atribuir à arte uma relação básica com o modo de ser do *Dasein* humano, mas que ao mesmo tempo não é limitada por este. É nesta perspectiva que a arte irá englobar a própria pesquisa ontológica de Heidegger. Como afirma Taminiaux:

Origem significa simplesmente a causa da produção da arte em meio ao processo psicológico do artista, o que não significa que a arte seja apenas um resultado deste mesmo processo. Quando este sentido usual parece fazer sentido, trata-se de tomar a obra como um objeto de negócios artísticos, nos quais as obras são explicadas, sustentadas, recolocadas, criticadas e admiradas. A obra, entretanto, não é nem um objeto nem um produto. Nós compreendemos a origem somente como um passo além da agitação pública dos negócios da arte (*Kunstbetrieb*). Claramente, este passo é aqui compreendido como um ir além da publicidade (*das Man*), própria da vida cotidiana²⁹.

Neste sentido, a consideração da arte segue um percurso de questionamento da origem ontológico-existencial da obra, e não dos critérios meramente estéticos ou das análises de obras feitas pelo público que a cerca. Assim, de acordo com a perspectiva de Heidegger, a reflexão sobre a arte deve situar-se no horizonte aberto por *Ser e Tempo*, à medida que a obra de arte é, antes de tudo, uma esfera de confrontação entre mundo e terra³⁰. Neste ponto, temos o caráter decisivo e central apontado por Gadamer:

²⁸ DUQUE-ESTRADA, P. C. *Sobre a Obra de Arte como Acontecimento da Verdade*. In *O que nos faz pensar*, n. 13, abril de 1999, p. 70.

²⁹ TAMINIAUX, Jacques. *Poetics, Speculation, and Judgment: the shadow of the work of art from Kant to phenomenology*. Albany: SUNY Press, 1993, p. 165. Tradução minha.

³⁰ Como afirma o próprio Heidegger, “a instituição de um mundo e a produção da terra constituem dois traços essenciais no ser-obra da obra. Elas pertencem uma à outra, porém, na unidade do ser-obra. (...) O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos das decisões simples e decisivas no destino de um povo histórico. A terra é o resair forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida. Mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. Mas a relação entre mundo e terra nunca degenera na vazia unidade de opostos, que não têm que ver um com o outro. O mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a subrepujá-la.

O conceito de *mundo* já era, então, desde antes um dos conceitos hermenêuticos condutores de Heidegger. O mundo como o todo de relações do projeto do ser-aí desenhava o horizonte que precedia todas as projeções do cuidado do ser-aí humano. (...) Mas o surpreendente, então, era que esse conceito do mundo tinha no conceito de *terra* um contra-conceito [*Gegenbegriff*]. Pois enquanto que o conceito de mundo, como o do todo no qual se insere a auto-interpretação humana, era passível de se elevar a uma intuição evidente a partir da autocompreensão do ser-aí humano, o conceito de terra soava como uma entoação primordial mítica e gnóstica, que teria direito de cidadania no máximo no mundo da poesia³¹.

Graças ao combate entre mundo e terra, é preservada uma dimensão essencial própria da obra de arte, imune à pura objetificação. Porém, podemos compreender que, somente tendo como base esta relação recíproca entre mundo e terra que se abre a possibilidade de considerar a obra em todas as suas manifestações e repercussões. Diz Gadamer:

Que a obra de arte seja também uma coisa e somente desde seu ser-coisa ainda signifique algo outro, como símbolo remetido a algo, ou que como alegoria ainda dê a entender algo outro, descreveria a maneira de ser da obra de arte a partir do modelo ontológico que é dado pelo *primado sistemático do conhecimento científico*. O que propriamente é, isso é o coisal, o fato [*Tatsache*] dado aos sentidos, que é atropelado pela ciência da natureza de um conhecimento objetivo. A significação que lhe cabe, o valor que ela tem, são em contrapartida formas suplementares de abarcamento de validade apenas subjetiva, e não pertencem nem à própria doabilidade originária, nem à verdade objetiva que se conquista a partir dela. Elas pressupõem o coisal como o único objetivo, que se tornaria o suporte de tal valor. Para a estética isso tinha de significar que a obra de arte em um primeiro aspecto basilar possui um caráter de coisa, que tem a função de uma infra-estrutura, sobre a qual a formação [*Gebilde*] propriamente estética se levanta como superestrutura. Assim descreve ainda Nicolai Hartmann a estrutura do objeto estético³².

É neste sentido que aquilo que revela o caráter mais próprio da arte é a sua relação com a sua verdade, aspecto mais originário, anterior ao belo (*kalón*). Enquanto *acontecimento da verdade*, a obra de arte supera a estrutura meramente formal e objetiva e indica um nível mais original de sua aparição. E é neste nível mais básico que Gadamer situa sua própria discussão. Diz o próprio Gadamer:

Como aquilo que se abre, ele nada tolera de fechado. A terra, porém, como aquela que dá guarida, tende a relacionar-se e a conter em si o mundo. O confronto de mundo e terra é um combate (Streit)”. HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. Lisboa: Ed. 70, 1992, p. 38.

³¹ INT, p. 69.

³² INT, p. 72-73.

Assim se levanta a pergunta: o que é uma *obra* para que nela a verdade possa vir à frente? Ao contrário do princípio corrente em torno ao caráter de coisa [*Dinghaftigkeit*] e objetualidade [*Gegenständlichkeit*] da obra de arte, uma obra de arte é caracterizada justamente por não ser objeto, mas estar em si mesma. Por seu estar-em-si, não apenas pertence a seu mundo, mas, até, nela este está aí. *A obra de arte abre seu próprio mundo*. Objeto é algo apenas onde algo não mais pertence ao ajunte de seu mundo, pois o mundo do qual faz parte está ruído. Assim, uma obra de arte é um objeto quando está em negócio. Pois aí é sem mundo e sem pátria³³.

O aspecto relacional da obra com seu mundo é um elemento fundamental para nossa reflexão, pois Gadamer entenderá tal aspecto como primordial à experiência de pensamento própria da hermenêutica filosófica. Neste sentido, influenciado pela reflexão de Heidegger sobre a arte, Gadamer entenderá que, para pensar um modo de filosofar compatível com a estrutura hermenêutica de questionamento, dever-se-ia buscar um novo modelo representativo que supere o modelo convencional, fundado na dicotomia sujeito x objeto³⁴.

O caráter ontológico do acontecimento da obra de arte torna-se para Gadamer o horizonte de sua consideração sobre a estrutura representativa que sustenta a relação entre a obra (constituída no combate mundo e terra) e o seu mundo exterior enquanto âmbito de mostração. Diz Gadamer:

É uma manifestação própria da verdade o que acontece na obra de arte. O chamado à obra de arte, em que a verdade vem à frente, deve para Heidegger justamente testemunhar que é pleno de sentido falar de um *acontecer* da verdade. O estudo de Heidegger não se limita a dar uma descrição apropriada do ser da obra de arte. É muito mais o seu desejo filosófico central de conceber [*begreifen*] o ser mesmo como um acontecer da verdade que se respalda nessa análise³⁵.

Ao se referir ao templo grego, obra arquitetônica analisada por Heidegger como um dos exemplos no qual o acontecer da verdade efetivamente se dá, Gadamer reforça a consideração do caráter relevante da arquitetura. Neste sentido,

³³ INT, p. 73-74, grifo meu.

³⁴ O modelo convencional de representação é o fundamento da atividade técnico-científica e seus desenvolvimentos, consagrados a partir do século XVII. Na perspectiva da hermenêutica filosófica, a relação com a obra de arte constitui um contraponto a tal estrutura de pensamento pois, conforme diz o próprio Gadamer, “se a ciência moderna oni-calculadora efetuou a perda das coisas, cujo ‘estar-em-si para nada impelido’ reduziu seu projetar e modificar a fatores de cálculo, *a obra de arte significa ao contrário uma instância que resguarda da perda geral das coisas*”. INT, p. 78, grifo meu.

³⁵ INT, p. 75.

a análise heideggeriana do templo diz respeito à elucidação do modo de ser da própria obra, que não se presta a uma simples atualização da imitação (*mimesis*) ou ao domínio estético dos edifícios. Nas palavras de Heidegger:

Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidão do céu, a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A este vir à luz, a este levantar-se ele próprio e na sua totalidade chamavam os gregos, desde muito cedo, a *physis*. Ela abre ao mesmo tempo a clareira daquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar. Chamamos isso a terra... a obra que é o tempo, ali de pé, abre um mundo e ao mesmo tempo repõe-no sobre a terra que, só então, vem à luz como o solo pátrio³⁶.

Assim, de acordo com Heidegger, é no combate originário entre mundo e terra que o emergir da obra verdadeiramente acontece. Gianni Vattimo interpreta essa passagem evidenciando o elemento ontológico ‘terra’, comentado por Gadamer e ao mesmo tempo ignorado pela metafísica:

A obra é abertura da verdade, mesmo num sentido mais profundo e radical: *não só abre e ilumina um mundo ao propor-se como um novo modo de ordenar a totalidade do ente mas, além disso, ao abrir e iluminar, faz que se torne presente o outro aspecto constitutivo de toda a abertura da verdade que a metafísica esquece, isto é, a obscuridade e o ocultamento de que procede todo o desvelamento*. Na obra de arte, está realizada a verdade não só como desvelamento e abertura, mas também como obscuridade e ocultamento. É isto o que Heidegger chama conflito entre o mundo e a terra na obra³⁷.

No entendimento de Gadamer, o que constitui essa essência é “o projeto pelo qual algo novo vem à frente como verdadeiro: que ‘se arme um lugar aberto’, isso constitui a essência do acontecer da verdade que repousa na obra de arte”³⁸. Pensar esse ‘aberto’ que efetivamente acontece na arte significa

³⁶ HEIDEGGER, M. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa, Ed. 70, p. 32-33.

³⁷ VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Lisboa: Ed. 70, 1987, p. 116, grifo meu.

³⁸ INT, p. 79.

considerar um âmbito de aparição da verdade da obra que, segundo Duque-Estrada, indica um caráter fundamentalmente orgânico da relação ‘mundo e terra’ e que, na perspectiva de Heidegger, está relacionada ao aparecer da verdade no próprio templo. Afirma Duque-Estrada:

Na abordagem do templo, para além dos traços já conhecidos que atestam o familiar, o habitual, o esperado, o mundo deixa-se mostrar em um aspecto até então oculto por aqueles traços mais conhecidos. Na verdade, começamos a constatar, e somente a partir da análise do templo, que o familiar, o habitual, o esperado – que configuram o que acima nos referimos como formas de ‘domesticação’ próprias ao mundo – são fenômenos de superfície, que ocultam o que há de mais original no fenômeno do mundo³⁹.

Em relação ao tratamento gadameriano da arquitetura, as reflexões de Hartmann e Heidegger constituem contribuições decisivas. De Hartmann, Gadamer herda a tematização do caráter ontológico próprio da arte que, no caso da arquitetura, não poderia abdicar jamais de seu vínculo essencial com a vida. Assim, não pode-se perder de vista que a arquitetura é uma arte que, por sua própria natureza, está sempre referida à imanência da vida.

Entretanto, com Heidegger, Gadamer compreende que este caráter ontológico das obras de arte, especificamente através da descrição heideggeriana do templo grego, significa retornar a um âmbito mais originário no qual a verdade da arte acontece e que, basicamente, apresenta uma nova estrutura relacional com a obra, visualizada na relação com a arquitetura. Conforme afirma Duque-Estrada,

a origem da obra de arte estabelece uma íntima relação entre arte e verdade, sendo esta pensada em seu âmbito mais originário, anterior à verdade entendida como mera adequação entre sujeito e objeto, entre intelecto e a coisa, ou a proposição e a coisa por ela referida; numa palavra, como mera adequação entre o conhecimento e a coisa conhecida⁴⁰.

³⁹ DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. *Sobre a Obra de Arte como Acontecimento da Verdade*. In *O que nos faz pensar*. n. 13, abril de 1999, p. 77.

⁴⁰ DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. *Dos olhos e das mãos: arte e “deixar ser” em Heidegger e Derrida*. In BARTHOLOMEU, Cezar (org.) – *Deslocamento F(r)icção: Gustavo Capanema*. Rio de Janeiro: EBA/UF RJ, 2012, p. 9.

2.2 - Hermenêutica filosófica e a superação da estética

A consideração gadameriana da arte enquanto âmbito no qual pode ser encontrada uma experiência de verdade que vai além da estética, está fundamentalmente vinculada ao modo como Gadamer estrutura seu próprio projeto de pensamento. Ou seja, a descrição da experiência básica da compreensão, está relacionada a uma consideração da verdade da obra que, em sua perspectiva, não é tematizada pela estética, principalmente nos desenvolvimentos realizados por Kant na *Crítica do Juízo*.

De acordo com a reflexão de Gadamer, Kant, ao pensar a relação do homem com a obra de arte, afirmou o caráter subjetivo do gosto estético como o elemento central da relação com a arte. Ao considerar a relação com a arte a partir da relação sujeito e objeto, Kant não pretendeu esclarecer o conteúdo do conhecimento artístico, mas legitimar o caráter subjetivo do gosto estético. Como afirma Christian Hamm,

a filosofia transcendental de Kant, nomeadamente a sua teoria do juízo estético, desempenha um papel muito importante – importante, todavia, não no sentido positivo, ou seja, como modelo sistematicamente compatível ou até harmoniosamente integrável na sua própria teoria hermenêutica, mas, *negativamente*, como contra-modelo de um tipo de teoria – o da consciência estética – cujos princípios fundamentais, segundo Gadamer, não se deixam justificar filosoficamente⁴¹.

Na perspectiva de Gadamer, somente por um tratamento hermenêutico da arte é que a mesma revelaria sua significância original, a saber, a sua verdade. Para Gadamer, a arte não poderia ser devidamente compreendida nos termos da estética moderna, pois esta pressupõe um isolamento do objeto artístico, acessível apenas por uma consciência *puramente* estética.

A liberação da obra de arte e de sua verdade da esfera da consciência estética situa-se como um dos momentos fundamentais relacionados à pergunta pela compreensão. Por essa razão, o conteúdo mais genuíno das obras, ignorado

⁴¹ HAMM, Christian. *Gadamer, leitor de Kant: “experiência estética” vs. “experiência da arte”*. In *Studia Kantiana* 1 (1), 1998, p. 9, grifo meu.

pelo expediente da ciência da arte ou estética, somente poderia ser acessado através da experiência (*Erfahrung*) da obra de arte. Como afirma o próprio Gadamer, “a investigação científica que se dedica à chamada ciência da arte tem consciência desde o princípio de que não pode substituir nem suplantar a experiência da arte”⁴².

Deste modo, a defesa que Gadamer faz da experiência da arte se contrapõe ao modo como Kant entendeu nossa relação com as obras de arte, à medida que para esse autor o sentido da arte é um expediente reservado a experiência subjetiva do prazer estético. Como afirma John Sallis:

As considerações de Gadamer concentram-se na maneira em que a subjetivação da estética foi preparada na *Crítica do Juízo*, especificamente pela doutrina kantiana do gosto, que se refere ao belo na natureza e na arte, fundados na interação entre as faculdades mentais e na correspondência ao sentimento do prazer. *Junto com este encaminhamento da arte à subjetividade e ao sentimento, uma radical separação foi introduzida entre os juízos do gosto e do conhecimento dos objetos*. Assim, Kant sustenta - pelo menos na Introdução à *Crítica do Juízo* - “que o julgamento estético em nada contribui para o conhecimento de seus objetos” (KU, 194). Desta forma, na esteira da subjetivação da estética, a orientação da arte à verdade é interrompida, pelo menos na medida em que a verdade é tomada de modo estritamente correlativo ao conhecimento⁴³.

Neste sentido, quando Gadamer interroga-se sobre a verdade da arte, ele não apenas abre uma esfera de tratamento da experiência da verdade na obra de arte, mas também realiza uma crítica radical à subjetivação estética, principalmente no seu registro moderno, que a seu ver limitaria a arte à condição de objeto. Para Gadamer, as obras de arte não podem ser reduzidas ao âmbito subjetivo do prazer estético, mas antes, devem ser vistas como algo que, em sua própria constituição, reivindicam uma verdade que para além do prazer subjetivo. Por isso, a verdade da arte não se deixa limitar pelo julgamento das obras. Como afirma Hamm,

não há dúvida nenhuma de que a teoria estética de Kant (e, mais, a teoria kantiana ao todo) não abre espaço para um conceito de verdade fora do âmbito de um

⁴² VM, p. 31.

⁴³ SALLIS, J. *The Hermeneutics of the Artwork*, p. 47, tradução minha, grifo meu.

possível conhecimento geral. Qualquer proposta de estabelecer tal conceito alternativo afetaria imediatamente toda a estrutura do sistema transcendental⁴⁴.

Assim, quando Gadamer orienta suas reflexões para o reconhecimento do caráter ontológico da obra de arte, em contraposição à disciplina estética, ao mesmo tempo prevê uma estrutura representativa, inerente à própria obra, que seja compatível com seu projeto alternativo de elucidação do acontecer da verdade da compreensão, historicamente situada. Como afirma Jean Grondin,

a confrontação inicial de *Verdade e Método* é antes uma “anti-estética” que uma estética. A criação de uma estética é nada mais que uma abstração, que precisa – de acordo com as palavras do jovem Heidegger – ser destruída ou relativizada na tentativa de re-obter a compreensão apropriada ao modo de conhecer nas humanidades⁴⁵.

Deste modo, na reflexão hermenêutica de Gadamer pretende-se recuperar um caráter mais geral da experiência da obra de arte, considerada a partir da relação com seu mundo, e não separada do mesmo como um objeto a ser explicado, tal como a estética pretende. É de Gadamer o termo *diferenciação estética* (*ästhetische Unterscheidung*) que se refere à consideração estética da obra de arte como um objeto destacado e irreduzível às circunstâncias de sua origem. Diz Gadamer:

O que chamamos de obra de arte e vivenciamos esteticamente repousa, portanto, sobre um produto de abstração. Na medida em que se abstrai de tudo em que uma obra se enraíza, como seu contexto de vida originário, isto é, de toda função religiosa ou profana em que se encontrava e em que possuía seu significado, então se tornará visível a “pura obra de arte”. Nesse sentido, a abstração da consciência estética produz algo que é, para si mesmo, positivo. Permite ver e existir por si mesmo aquilo que é a pura obra de arte. Chamo esse produto de “diferenciação estética”⁴⁶.

⁴⁴ HAMM, C. *Gadamer, leitor de Kant: “experiência estética” vs. “experiência da arte”*, p. 13.

⁴⁵ GRONDIN, Jean. *Sources of Hermeneutics*. Albany: SUNY Press, 1995, p. 89-90, tradução minha.

⁴⁶ VM, p. 135, modificado.

Assim, na perspectiva de Gadamer, no âmbito da diferenciação estética, encontramos a atitude de consideração da arte a partir da distinção entre o objeto artístico, separando a intenção estética das condições e momentos que geraram a própria obra. Para Gadamer, tal distinção é muito comum nos acervos de instituições como os museus, pois nelas que as obras são reunidas e catalogadas artificialmente. Diz Gadamer:

O museu, por exemplo, não é simplesmente um acervo que se tornou público. Mais do que isso, os antigos acervos espelhavam (nas cortes e nas cidades) a escolha de um determinado gosto e continham preponderantemente trabalhos de uma mesma 'escola', concebida como exemplar. O museu, ao contrário, é o acervo dos acervos e é muito significativo que ele alcance sua perfeição ocultando sua própria procedência desses acervos, quer através de uma reordenação histórica do conjunto, quer através da complementação mais abrangente possível⁴⁷.

Gadamer realiza sua crítica da distinção estética, produto de uma consciência estética, quando afirma que esta experiência da arte não se limita ao modo de percepção da obra, assim como os procedimentos cientificamente válidos de catalogação e análise dos objetos artísticos, como acontece no cotidiano de um museu. Em um nível mais básico, a experiência da arte supera a experiência estética, pois lidamos com a verdade que vem ao nosso encontro na obra, para além da apreensão dos conteúdos das obras. Ou seja, lidamos efetivamente com um processo de 'indiferenciação estética'. Como afirma Gadamer,

A experiência da arte reconhece, de si mesma, que não consegue apreender em si um conhecimento definitivo, a verdade consumada daquilo que experimenta. Por assim dizer, aqui não existe nenhum progresso absoluto e nenhum esgotamento definitivo daquilo que se encontra em uma obra de arte. A experiência da arte sabe disso por si mesma⁴⁸.

É importante salientar que a reivindicação da experiência da arte é um elemento genuinamente hermenêutico. Gadamer não pretende de modo algum

⁴⁷ VM, p. 137.

⁴⁸ VM, p. 152.

invalidar os esforços das análises históricas e estéticas das obras, mas antes reivindicar um traço ignorado pela estética e reabilitado pela fenomenologia, notadamente a partir de Heidegger, ou seja, a relação da arte com o seu conteúdo de verdade. Como diz Sallis,

a estética toma a obra de arte como um objeto de *aisthesis*, de apreensão através dos sentidos. Heidegger nota que hoje tal apreensão é nomeada experiência vivida (*Erlebnis*) e que, portanto, é a vivência hoje que é tomada para prover o padrão de todos os gozos e criações artísticos. Tudo acerca da arte é entendido com referência à vivência daqueles que criaram ou desfrutaram da obra, que é, por referência, um retorno à subjetividade⁴⁹.

Deste modo, via Heidegger, a crítica gadameriana à estética pretende reivindicar uma alternativa de consideração da arte, não mais identificada com a noção de vivência (*Erlebnis*)⁵⁰. A explicitação da experiência mais original da arte não se identifica com os desenvolvimentos das teorias estéticas que, na visão de Gadamer, encontram-se impregnadas do ideal científico de verdade, ignorando, por conseguinte, qualquer conteúdo de verdade que não seja identificada em seus métodos. Afirma Sallis:

O tratamento mais historicamente orientado que Gadamer realiza já no início de *Verdade e Método* [sobre a arte] suplementa a identificação heideggeriana quase enigmática desta concepção. Gadamer também vincula esta concepção com a abordagem estética da arte, ligando-a ao que ele chama consciência estética. Ambas concepções de obra de arte e consciência estética são para ele abstratas; sem dúvida é precisamente esta abstração que torna essa abordagem extrema. Para uma consciência estética não situada [*unsituated*], a obra de arte perdeu a conexão com seu mundo⁵¹.

⁴⁹ SALLIS, J. *The Hermeneutics of Artwork*, p. 46-47, tradução minha.

⁵⁰ Como nos recorda Françoise Dastur, acerca da relação entre estética e vivência, “Gadamer enfatiza a relação existente entre a estrutura da *Erlebnis* e o modo de ser que se mostra na estética: a experiência estética constitui neste sentido uma modalidade essencial da *Erlebnis* como tal.” DASTUR, Françoise. *Esthétique et Herméneutique. La critique de la conscience esthétique chez Gadamer*. In BARBARAS, Renaud; COURT, Raymond; DASTUR, Françoise; DIDI-HUBERMAN, Georges ; GARELLI, Jacques Garelli; DIAS, Isabel Matos & SCHMID, Holger (org.) – *Phénoménologie e Esthétique*. Paris: Encre Marine, 1998, p. 44, tradução minha.

⁵¹ SALLIS, J. *The Hermeneutics of Artwork*, p. 47, tradução minha.

Em outras palavras, enquanto a estética moderna, principalmente a partir das reflexões de Kant, sustenta uma estrutura na qual a obra de arte é um objeto a ser desvendado por uma consciência subjetiva, a hermenêutica filosófica prevê uma nova estrutura de relação com as coisas, que supera a relação epistemológica sujeito x objeto. Gadamer reivindica, desta forma, uma nova esfera de questionamento, na qual a experiência da verdade da arte é considerada em sua essencial conexão com seu mundo.

Por conseguinte, para abarcar esta experiência da verdade em sua totalidade, deve-se considerar uma nova estrutura representativa que faça justiça ao modo como esta mesma verdade se manifesta. Deste modo, a estrutura de vivência das obras de arte, na qual os sujeitos criadores e fruidores consideram a arte como um objeto a ser conhecido e julgado, não é suficiente para o acesso a um nível mais original de relação com a arte. Como nos lembra Richard J. Bernstein, “*julgamentos estéticos não são julgamentos de verdade ou falsidade*”⁵².

É neste sentido que a estética é, de certa forma, superada pela hermenêutica, ou seja, a hermenêutica busca restabelecer o caráter mais genuíno da experiência da arte, historicamente ignorado pelos desenvolvimentos estéticos.

⁵² BERNSTEIN, Richard. *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics and Praxis*. Oxford: Basil Blackwell, 1983, p. 119, tradução minha.

2.3- Compreensão e crítica da representação.

Para Gadamer, a experiência da obra de arte constitui-se, simultaneamente, esfera e modelo no qual o compreender acontece de modo renovado. Em outras palavras, compreender ontologicamente uma obra de arte significa também experimentá-la em seu modo mais básico de aparição, ou seja, em relação ao seu mundo.

Contudo, a consideração filosófica de tal experiência requer, conforme já apontamos, uma justa reflexão que abre um âmbito de investigação do modo de processar desta própria experiência. Assim, a reflexão hermenêutica da arte inaugura um horizonte de indagação que pretende se situar em uma esfera mais original que a metafísica, tal como foi especificamente desenvolvida na modernidade.

Neste sentido, Gadamer visa não apenas reconsiderar os elementos próprios de uma experiência da verdade possível na arte, mas também repensar a própria filosofia, revendo os pressupostos inerentes a esta atividade e ainda não devidamente questionados. Neste sentido, assim como Heidegger, afirma Duque-Estrada, Gadamer engaja-se também em um *“projeto de Destruktion da metafísica, que visa de-sedimentar as camadas de sentido que se sobrepuseram e se estabilizaram sobre os conceitos, a fim de resgatar a experiência de pensamento originariamente expressa nos mesmos”*⁵³.

Desta forma, visando sustentar um modelo de pensamento que afirma, por um lado, uma investigação livre e racional acerca das coisas tais como se mostram e, por outro lado, a elucidação de uma esfera de sentido pressuposta que nos atinge por meio da linguagem, Gadamer realiza uma crítica à modernidade filosófica, como um momento no qual se sedimentou uma experiência de pensamento racional que se compreendia de modo auto-suficiente e imune aos efeitos históricos da tradição.

Neste sentido, Gadamer parte da apresentação da estrutura básica do compreender, tal como se dá na experiência da obra de arte. Este seria um dos momentos no qual podemos visualizar uma experiência de verdade não-objetiva,

⁵³ DUQUE-ESTRADA, P.C. *Hans-Georg Gadamer*, p. 372.

não mais submetida ao domínio abstrato de um método.

Assim, questionando a estrutura representativa da modernidade, expressa basicamente pela relação “sujeito e objeto”, Gadamer realiza um movimento de retorno a uma estrutura anterior que, a seu ver, seria mais compatível com uma experiência de pensamento não dogmático, tal como ele pretende apresentar. Como afirma Bernstein, “*o objetivo primeiro de Gadamer é expor o erro de um modelo de pensamento que se move entre pólos contrários e abrir-nos um novo caminho de pensamento no qual a compreensão revela que nosso ser-no-mundo foi distorcido quando impusemos conceitos de objetividade e relativismo*”⁵⁴.

Para tornar mais claro esse novo modelo representativo, Gadamer, principalmente em *Verdade e Método*, recorre à discussão acerca da representação, tal como ocorre na obra de arte, notadamente na pintura. Neste sentido, a investigação do evento da compreensão na experiência da obra de arte acarretou ao mesmo tempo uma análise da estrutura representativa inerente a esta mesma experiência.

Na perspectiva de Gadamer, a experiência da verdade na arte não pode ser pensada de modo satisfatório a partir da estrutura representativa moderna. Pela sua própria natureza, esta experiência deve ser pensada a partir de um novo modelo de representação. Ao repensar a ordem de significação que nos constitui na representação, Gadamer problematiza um modelo de pensamento representacional surgido na modernidade em favor de outro modelo, constituído anteriormente. Como sugere Richard Palmer,

À semelhança de Heidegger, Gadamer é um crítico da rendição moderna ao pensamento tecnológico, radicado no subjetivismo (*Subjektivität*), isto é, na consideração da consciência humana subjetiva e das certezas da razão que nela se fundam, como se constituíssem um ponto de referência último para o conhecimento humano⁵⁵.

Ou seja, o projeto gadameriano não submete suas investigações a uma ordem de significação fundada na relação dicotômica entre sujeito e objeto, ainda hoje atuante numa concepção de racionalidade calculativa. Como afirma Duque-

⁵⁴ BERNSTEIN, R. *Beyond Objectivism and Relativism*, p. 115, tradução minha.

⁵⁵ PALMER, Richard. *Hermenêutica*, p. 169.

Estrada, “Gadamer pensa o sujeito como resultado de uma nova determinação do pensamento, que se consolida no século dezessete com a subordinação do pensamento ao modelo de uma “razão auto-suficiente”, próprio do método científico moderno”⁵⁶.

Para Gadamer, é necessário dar um passo atrás, isto é, retornar a um modelo que evidencie como estrutural o aspecto interativo entre o sujeito, entendido agora como intérprete, e o objeto, tomado como a coisa a ser compreendida que, evidentemente, também questiona o próprio intérprete.

Ao considerar, a partir desta crítica, o tratamento de uma estrutura ontológica ainda não devidamente pensada, mas ainda estabelecida na representação⁵⁷, Gadamer busca evidenciar um modelo representativo anterior, pré-moderno que, de acordo com o próprio Gadamer, desperta a possibilidade de “descobrir e tornar consciente algo que foi encoberto e ignorado por aquela disputa sobre os métodos, algo que, antes de limitar e restringir a ciência moderna precede-a e em parte torna-a possível”⁵⁸.

O movimento de revisão em que Gadamer direciona sua crítica à metafísica moderna, é fortemente marcado pelo modo como Heidegger direciona sua crítica à história da metafísica ocidental. Todavia, ao contrário de Heidegger, Gadamer realiza sua crítica ao conceito moderno de consciência, buscando a superação de tal fundamentação metafísica através da identificação de um novo fundamento mais original. Como diz Duque-Estrada, “enquanto Heidegger pretende sair do nível da representação, com algo inseparável da compreensão do ser como presença, Gadamer, por sua vez, não quer sair, mas restabelecer a representação em sua base mais original”⁵⁹.

⁵⁶ DUQUE-ESTRADA, P. C. *Is hermeneutics a keyword to characterize Heidegger's thought?* Inédito, p. 9, tradução minha.

⁵⁷ Cf. SCHEIBLER, Ingrid. *Gadamer: between Heidegger and Habermas*, p. 99.

⁵⁸ VM, p. 15.

⁵⁹ DUQUE-ESTRADA, P. C. *Is hermeneutics a keyword to characterize Heidegger's thought?* Inédito, p. 10, tradução minha. No artigo *Ciência e pós – representação: notas sobre Heidegger*, Duque-Estrada afirma o seguinte: “de acordo com Heidegger, embora o desvelamento – tanto no contexto grego quanto medieval – aconteça na concomitância com a apreensão (*vernehmen*) do ente; que esta última, a apreensão do ente, que só se dá em função de um âmbito determinado de desvelamento, que ela, a apreensão do ente, venha a dar lugar à representação (*vorstellen*) do ente, ou, em outras palavras, que ‘o-que-é’, ou seja, o ente, deva se tornar ‘o-que-é’ na representação, em seu ser-representado (*in der Vorgestelltheit*) – o que ocorre com o início da época moderna –, este evento, ou advento, da representação, segundo Heidegger, já estaria antecipado na concepção platônica do ser como “idéia”. DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. *Ciência e Pós – representação: notas sobre Heidegger*. In *Política & Trabalho: revista de ciências sociais*. n. 24, abril de 2006, p. 63.

Desta forma, o retorno a uma estrutura pré-moderna da representação significa estabelecer um modelo compatível com o acontecimento compreensivo que dê conta de um âmbito mais original que, ao mesmo tempo permaneça no horizonte da tradição. Conforme afirma Duque-Estrada:

o movimento gadameriano de retorno a um âmbito mais original do que aquele dos fundamentos postos pela metafísica não pretende – ao contrário do movimento que Heidegger realiza neste mesmo sentido e já no seu projeto inicial de uma ontologia fundamental – ir além ou aquém da mediação lingüística do sentido⁶⁰.

Nos termos deste novo estabelecimento da noção de representação, Gadamer, no final da primeira parte de *Verdade e Método*, apresenta uma estrutura alternativa de representação. De acordo com a argumentação de Gadamer, a experiência da obra de arte, que ultrapassa os encaminhamentos da estética – ainda vinculada ao modelo representacional moderno, no qual haveria uma tentativa de domínio do objeto artístico por parte de um sujeito –, pode ser descrita a partir de um novo modelo representativo que faz justiça ao acontecer da verdade na arte, permitindo que a própria obra de arte tenha algo a dizer ao seu interlocutor intérprete.

Deste modo, para re-situar a obra de arte na esfera básica e original da experiência (*Erfahrung*) comum, Gadamer recorre à palavra latina *representation* (*Repräsentation*), herança greco-cristã munida de caráter não objetivista que, por conseguinte, libera a representação de qualquer vínculo com o esquema ‘sujeito e objeto’. Afirma Gadamer:

A história do significado desse termo é muito instrutiva. Um termo familiar aos romanos adquire uma mudança semântica completamente nova à luz da idéia cristã da encarnação e do *corpus mysticum*. *Representatio* já não significa somente cópia ou representação plástica (*bildliche Darstellung*), nem mesmo “representação”, no sentido comercial de satisfazer o valor de compra, mas significa agora “representação” (*Vertreteung*), no sentido de ser representante de alguém. O termo pode adotar esse significado porque o representado está presente por si mesmo na cópia. *Representar significa fazer com que algo esteja presente*⁶¹.

⁶⁰ DUQUE-ESTRADA, P. C. *Limites da herança heideggeriana*, p. 515.

⁶¹ VM, p. 202, grifo meu.

O retorno que Gadamer faz ao sentido mais básico da representação, entendido como ‘tornar presente’ (*Darstellung*), pretende dar conta da estrutura básica de sentido que transcende a relação sujeito e objeto, que efetivamente acontece na experiência da obra de arte. De acordo com Duque-Estrada,

Implicito ao argumento de Gadamer, há uma afirmação de que, graças à idéia cristã da encarnação e do corpo místico, a palavra “representação” não é redutível nem a uma simples repetição de um presente, implícita em seu prefixo ‘re’, nem a colocação de algo diante de si mesmo, como um gesto de um sujeito que transforma tudo que é em algo disponível, presente-a-mão⁶².

Contra-pondo-se ao modo com a representação foi vinculada à esfera subjetiva na modernidade (*Vorstellung*) – estrutura básica da vivência (*Erlebnis*) e apreensão estéticas, Gadamer entende esse novo modelo (*Darstellung*) como uma estrutura na qual sujeito e objeto colocam-se numa condição de interdependência e interação. Neste sentido, a subjetividade não é mais tomada como um ponto de partida para pensar nossa relação com a arte. Como explica Palmer,

A situação interpretativa não é mais a de uma pessoa que interroga e de um objeto, devendo aquele que interroga construir ‘métodos’ que lhe tornem acessível o objeto. Pelo contrário, aquele que interroga descobre-se como sendo o ser que é interrogado pelo tema (*Sache*). Numa situação destas, o ‘esquema sujeito-objeto’ é enganador, pois o sujeito torna-se agora objeto. Na verdade, o próprio método é geralmente encarado como estando no interior do contexto da concepção sujeito-objeto da situação interpretativa do homem, servindo de fundamento ao pensamento moderno, manipulador e tecnológico⁶³.

Assim, ao apresentar essa nova estrutura representativa como constitutiva da hermenêutica filosófica, Gadamer pressupõe que, no acontecer do evento da compreensão, tal como acontece na arte e particularmente na arquitetura, o conteúdo de verdade se manifesta distintamente de qualquer noção de verdade prevista na segurança e exatidão de um método.

⁶² DUQUE-ESTRADA, P. C. *Is hermeneutics a keyword to characterize Heidegger's thought?* Inédito, p. 12, tradução minha.

⁶³ PALMER, R. *Hermenêutica*, p. 170.