

### 3

## O caráter relevante da arquitetura em *Verdade e Método* e nos escritos posteriores.

Tanto em sua principal obra como em alguns escritos posteriores, Gadamer tematiza a arquitetura de modo secundário. Entretanto, mesmo não tendo um caráter central em suas reflexões, alguns elementos próprios da arquitetura são tratados de modo relevante, evidenciando de um modo muito próprio a experiência da verdade reivindicada pela hermenêutica filosófica. Neste sentido, também na relação com as edificações, reconhecidas como obras de arte, podemos localizar o traço hermenêutico fundamental ao seu pensamento.

Ao mesmo tempo, a reflexão gadameriana sobre a arquitetura, na esteira das considerações sobre a arte, pretende esclarecer uma experiência de pensamento que dê conta da inteligibilidade interpretativa do sentido próprio da arquitetura. Neste sentido, conforme afirma Paul Kidder, “*uma abordagem hermenêutica da arquitetura apresenta o modelo hermenêutico do pensamento e experiência em diversas áreas da empreitada arquitetônica. Isso pode ser encontrado tanto na atividade criativa do arquiteto quanto na apreciação estética das criações arquitetônicas*”<sup>64</sup>.

Desta forma, acreditamos que Gadamer também assume como tarefa de pensamento *a elucidação do acontecer da compreensão especificamente na arquitetura*, o que significa, tanto para a filosofia quanto para a arquitetura, um ponto de convergência relevante. A elucidação do traço fundamentalmente hermenêutico, que para Gadamer é próprio da obra arquitetônica, deve ser considerado no contexto das discussões que o próprio Gadamer realiza, no âmbito da profunda relação entre arte e verdade. Como afirma Gadamer,

---

<sup>64</sup> KIDDER, Paul. *Gadamer for Architects*. New York: Routledge, 2013, p. 1, tradução minha.

Parece-me muito significativo o fato de a questão da justificativa da arte não ser um tema atual, mas um tema muito antigo. (...) De fato, foram a nova atitude filosófica e a nova exigência de conhecimento levantada por Sócrates que, até onde sabemos, colocaram pela primeira vez na história do Ocidente a arte diante de sua requisição por legitimação. Pela primeira vez tornou-se visível aqui o fato de *não se compreender por si mesmo que a transmissão de conteúdos tradicionais sob a forma plástica ou narrativa, que experimentam de uma maneira vaga acolhimento e interpretação, possua o direito à verdade que ela requisita*. Assim, este é de fato um sério tema antigo, que sempre é levantado quando uma nova pretensão de verdade se contrapõe à forma da tradição que continua se expressando na figura da invenção poética ou da linguagem artística das formas<sup>65</sup>.

Conforme foi apontado no trecho citado, Gadamer vê o desenvolvimento da história da arte ocidental a partir de um elemento fundamental para seu pensamento: *a insistente tentativa de justificação da própria arte em seu conteúdo de verdade*. E a hermenêutica filosófica pretende elucidar este traço em novas bases.

No entanto, a abordagem de Gadamer reconhece um caráter hermenêutico fundamental tanto na arte quanto na arquitetura: o mesmo sentido inerente às obras reivindica a sustentação de uma relação interpretativa própria e sempre atualizada dos intérpretes com as mesmas. Este elemento comum destaca uma afinidade muito peculiar entre a nossa relação com a arte e o modelo de pensamento que a hermenêutica filosófica pretende descrever.

Assim, na perspectiva de reivindicação de um novo modelo de representação, - a partir do qual uma verdade mais originária é evidenciada - também a arquitetura tem um caráter exemplar, pois, de acordo com Gadamer, na relação com as obras arquitetônicas também podemos de modo bastante particular visualizar aspectos influentes ao próprio compreender tal como ocorre no âmbito das obras de arte.

Neste sentido, toda a multiplicidade de obras arquitetônicas surgidas ao longo da história do ocidente, desde o templo grego até o mais contemporâneo projeto de Rem Koolhaas<sup>66</sup>, como, por exemplo, a *Casa da Música* do Porto -

<sup>65</sup> GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa (1974)*. In GADAMER, H. G. - *Hermenêutica da Obra de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 143, grifo meu. Doravante referido como AB.

<sup>66</sup> Rem Koolhaas é arquiteto e teórico holandês, professor de arquitetura da Universidade Harvard. Sua obra teórica e projetos de arquitetura trazem uma importante contribuição ao pensamento do espaço social, posterior à década de 60, realizando uma grande diversidade de obras, desde paradas de ônibus até universidades, entre as quais encontra destaque uma loja da grife italiana PRADA em Nova York. Seus projetos teóricos e práticos colocam-se sempre criticamente nas

Portugal (*figuras 1, 2 e 3*), teria em sua constituição um traço ontológico fundamental, a saber, *o caráter hermenêutico da experiência da verdade possibilitada pela mediação entre passado e presente que atravessa constitutivamente as obras de arquitetura.*

Neste sentido, podemos nos referir ao seminário *Forma : Pensamiento – Interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico*, acontecido na *Escuela de Arquitectura La Salle da Universidad Ramon Llull* e publicado em Barcelona em 2006<sup>67</sup>, onde foram tecidas aproximações inéditas entre o pensamento filosófico de Gadamer e o pensamento arquitetônico de Koolhaas. O debate estabelecido por Andreu Marques e Jaime Sarmiento, pelas conferências *La filosofía hermenéutica de Gadamer* e *Rem Koolhaas: entre la tradición y la ruptura* respectivamente, traz um elemento importante para nossa discussão.

Ao estabelecer uma aproximação entre o fazer filosófico de Gadamer e o arquitetônico de Koolhaas, ambos fundamentalmente críticos aos respectivos modos atuais de proceder da filosofia e da arquitetura, percebeu-se em ambos uma afinidade: o engajamento interpretativo em relação ao passado, tomado como herança que não poderia ser ignorada, e suas atuais possibilidades diante de um posicionamento que oscila entre a valorização/ reabilitação da tradição ulterior e a crítica/ruptura do passado já estabelecido. Segundo Leandro Madrazo, curador do evento e da publicação, *“apesar das diferenças evidentes que existem entre Gadamer e Koolhaas, ambos compartilham da necessidade de interpretar o passado para construir e dar sentido ao presente”*<sup>68</sup>.

Assim, ao reivindicarmos como objetivo principal desta tese afirmar a *eminente relevância da arquitetura na reflexão de Gadamer*, pretendemos evidenciar que, na elucidação dos conceitos básicos da hermenêutica filosófica, partindo da questão da compreensão e de sua nova estrutura representativa visualizada na experiência da arte, a arquitetura reuniria em seu mostrar-se elementos importantes que oferecem ao pensamento um nível ontológico básico

---

fronteiras entre arquitetura, urbanismo, pintura e literatura. Hal Foster o classifica como o mais talentoso e polêmico arquiteto desde Le Corbusier. Cf. HAL FOSTER. *Rem Koolhaas – from Manhattan to the city of exarcebated difference*. In BROOKER, Peter & THACKER, Andrew (Ed.) *Geographies of Modernism – literatures, cultures, spaces*. New York: Routledge, 2005, p. 146-154.

<sup>67</sup> MADRAZO, Leandro (org.) *Forma : Pensamiento – interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico*. Barcelona: Actar D, 2006.

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 16.



Figura 1 – *Casa da Música* – Porto. Fonte: <http://www.oma.eu/>



Figura 2 – *Casa da Música* – Porto, Fonte: <http://www.oma.eu/>

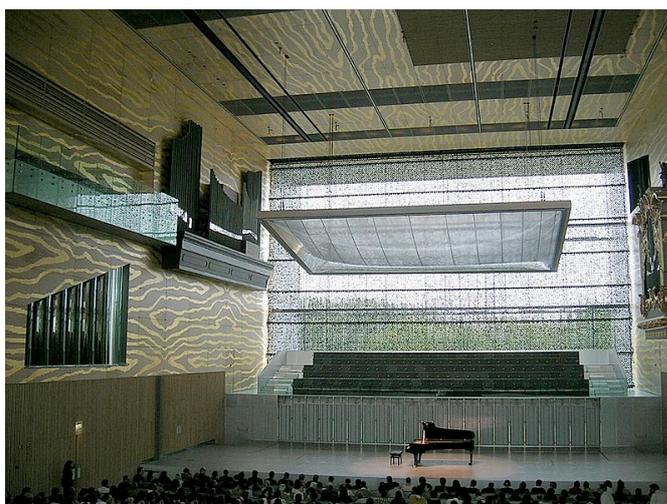


Figura 3 – *Casa da Música* – Porto. Fonte: <http://www.oma.eu/>

de discussão que, como veremos posteriormente, repercute no âmbito da própria teoria arquitetônica contemporânea.

Deste modo, pretendemos nesta presente seção discutir o tema da arquitetura, tal como foi analisado em *Verdade e Método* (1960) e nos escritos posteriores que se referem de modo explícito a este mesmo tema, a saber: *A Imagem Emudecida* (1965), *A Atualidade do Belo* (1974), *Sobre a leitura de construções e quadros* (1979) e, por último, *Palavra e Imagem* (1992). Pretendemos apresentar alguns elementos que formam um panorama básico para o entendimento do caráter hermeneuticamente relevante da arquitetura de acordo com as investigações de Gadamer.

### 3.1 - A Arquitetura em Verdade e Método

Em *Verdade e Método*, Gadamer trata da arquitetura em meio à discussão acerca da questão da representação na pintura. Nas seções “*A valência ontológica da imagem (Bild)*” e “*A fundação ontológica do ocasional e do decorativo*”, Gadamer esclarece a experiência da verdade própria da arquitetura, em meio a discussão do modelo representativo próprio da experiência hermenêutica da verdade na arte.

Assim, ao tratar da reabilitação dos elementos ontológicos *ocasional* e *decorativo* – constitutivos da obra de arte e outrora abandonados pelas discussões estéticas, Gadamer insere a discussão da relação arte-espço, questão básica da arquitetura, para além da consciência estética que, na argumentação de Gadamer, descontextualiza a obra de arte de seu mundo vital. Como afirma Palmer,

Gadamer propõe-nos algo que representa uma ruptura ainda maior do magnífico isolamento do objeto estético. Contra uma perspectiva que se recusa a situar a arte porque a vê à luz da ‘consciência estética’, apresenta a idéia de uma arte desempenhando um papel decorativo. A arte situa-se. Exige um lugar e cria para si mesma um lugar aberto<sup>69</sup>.

Deste modo, a revalorização dos conceitos de ocasional e decorativo, inerentes a toda e qualquer obra de arte, coloca-se, em termos gadamerianos, como um caminho de consideração ontológica da arte, nos termos de mediação entre obra e contexto vital, própria de uma experiência interpretativa e situada da arte.

Desta maneira, na elaboração de uma ontologia de cunho interpretativo que leve em conta a experiência da obra de arte, Gadamer questiona tanto o uso do termo ‘imagem’ (ou quadro – *Bild*) quanto tudo o que nele está historicamente vinculado. Tal questionamento busca dissolver os “*ingênuos conceitos de quadro e escultura*”<sup>70</sup>, característicos da arte vivencial, na qual a obra de arte é marcada pela referência àquele sujeito que a vivencia e toma somente a si próprio como

<sup>69</sup> PALMER, R. *Hermenêutica*, p. 174-175.

<sup>70</sup> VM, p. 196, modificado.

critério para a compreensão e avaliação das mesmas. Gadamer define a imagem da seguinte forma:

Sob essa designação entendemos sobretudo o quadro de parede contemporâneo, que não está fixado em lugar determinado e, cercado pela moldura, representa inteiramente a si mesmo, possibilitando assim uma justaposição arbitrária como se vê na galeria moderna. Ao que parece, tal quadro não apresenta absolutamente nenhuma dependência objetiva da mediação que realçamos na obra literária e na música<sup>71</sup>.

Gadamer pretende examinar o modo de ser da imagem e através dela explicitar a estrutura ontológica própria da obra, reveladora da estrutura representativa que faça justiça às demandas do compreender. É na abordagem dessa questão que a arquitetura se apresentará como uma alternativa de elucidação da própria compreensão na esfera artística. Afirmar Gadamer:

para o modo de ser da imagem, a presente investigação gostaria de propor uma forma de concepção que a libere da relação com a consciência estética e do conceito de imagem que nos é familiar na galeria moderna, rearticulando-o com o conceito de ‘decorativo’, desacreditado pela estética da vivência<sup>72</sup>.

Diante dos atuais desenvolvimentos da estética, fundamentalmente marcada pela crise da imagem, resultado das condições modernas da vida industrial e funcionalizada, Gadamer diagnostica nosso momento como aquele no qual não temos mais lugar para as imagens e, por essa razão, as próprias imagens reivindicam um lugar. Na perspectiva de Gadamer, esse lugar não se limitaria ao museu, mas antes pleitearia seu retorno ao seu mundo, ou seja, à totalidade lingüística de referências da qual a própria obra emerge e dá sentido.

Ao tratar especificamente da arquitetura, Gadamer recorre à discussão da representação na pintura. Assim, ao pensar o evento da compreensão tal como acontece na obra de arte, não poderíamos deixar de recorrer à uma nova estrutura representativa inerente à mesma, tal como foi desenvolvido anteriormente.

---

<sup>71</sup> VM, p. 194, modificado.

<sup>72</sup> VM, p. 196, modificado.

Para Gadamer, o tratamento da arquitetura não ser realizado de modo distinto da discussão acerca da arte e sua representação, pois a estrutura representativa própria deste novo modelo de pensamento também atua no próprio modo de ser da arquitetura.

Para recuperar as noções de ocasional e decorativo, elementos próprios de uma nova experiência das obras de arte, Gadamer retorna à análise da representação na obra de arte, seguindo o modelo não subjetivista de representação que, a seu ver, garante a universalidade da mesma experiência hermenêutica na arte. Como diz o próprio Gadamer: “*Partimos da perspectiva de que o modo de ser da obra de arte é representação (Darstellung) e nos perguntamos qual é o sentido da representação que pode ser verificado no que denominamos imagem (Bild)*”<sup>73</sup>. Partindo da discussão da representação, tomada no sentido de ‘tornar presente’, presentificar (*Darstellung*), Gadamer pretende resituar a obra de arte em uma esfera imanente da experiência compartilhada de sentido.

Gadamer discute a imagem (*Bild*) a partir da distinção entre original (*Urbild*) e cópia (*Abbild*) para, a partir disso, compreendê-la em referência ao seu mundo. Seguindo a perspectiva de Gadamer, a questão da representação está vinculada ao questionamento do esquema original-cópia.

No sentido tradicional de representação (*Vorstellung*), a cópia sempre está referida a um original; mais do que isso, sua razão de ser está na reprodução deste original e, por conseguinte, sua única função seria a identificação de um ‘mesmo’ original. Nas palavras de Gadamer, “*Ela [a cópia] anula a si mesma, aparece como meio e perde sua função quando alcança seu fim*”<sup>74</sup>.

Enquanto a cópia tem como função única remeter-se, ou melhor, identificar-se com um original, este mesmo original, ao contrário da cópia, não se destinaria a sua auto-anulação, pois não é meio para o fim. Essa estrutura convencional de representação indica, na constituição da imagem, que a referência ao sentido seria algo constitutivo da própria imagem. Diz Gadamer:

aqui a referência é colocada na própria imagem (*Bild*), na medida em que o que importa realmente é *como nele se representa* o representado. Antes, a

<sup>73</sup> VM, p. 198, modificado.

<sup>74</sup> VM, p. 198.

representação continua essencialmente vinculada ao representado, sendo inclusive parte integrante dele<sup>75</sup>.

Para Gadamer, o sentido comum de representação (*Vorstellung*) permanece essencialmente referido à imagem original. Porém, o fato da representação ser uma ‘imagem’ – e não a imagem original – traz nela mesma uma autonomia em relação ao original. Dessa forma, a relação da imagem, enquanto representação, com o original, enquanto o representado, é totalmente diferente da que está em jogo quando se fala de cópia. No momento em que a imagem produzida pelo artista possui uma realidade própria, significa, do ponto de vista do original, que a mesma recebe o que Gadamer chama “representação na representação”. Conforme afirma o próprio Gadamer:

A representação permanece essencialmente referida à imagem original que nela vem à representação. Mas é mais do que uma cópia. O fato da representação ser uma imagem, e não a própria imagem original, não tem significado negativo, não é uma mera inferiorização do ser, mas, antes, uma realidade autônoma. Dessa forma, a relação da imagem com o original é totalmente diferente da que vale para a cópia. Não é mais uma relação unilateral. Por outro lado, o fato da imagem possuir uma realidade própria significa para o original que ela ganha representação na representação; *aí, representa-se a si mesma*<sup>76</sup>.

Assim sendo, Gadamer entende o processo representativo como integrante do próprio modo de ser da obra. Neste sentido, passa-se a uma noção mais original de representação (*Darstellung*), a partir da qual, nas palavras de Gadamer, “*experimenta-se um “acrécimo de ser” (“Zuwachs an Sein”). O conteúdo próprio da imagem é determinado ontologicamente como emanção do original*<sup>77</sup>”. Deste modo, a relação entre original e cópia passa a ser considerada do ponto de vista da representação enquanto *presentação* (*Darstellung*), salientando seu conteúdo ontológico. Como afirma Gadamer,

---

<sup>75</sup> VM, p. 199, grifo meu.

<sup>76</sup> VM, p. 199-200, grifo meu.

<sup>77</sup> VM, p. 200, modificado.

A imagem é um processo ontológico; nele o ser torna-se visível um fenômeno visível e pleno de sentido. O caráter original da imagem, portanto, não se limita à função “copiadora” da imagem, e nem sequer ao domínio particular da pintura e da escultura “figurativas”, do qual, por exemplo, a arquitetura ficaria totalmente excluída. O caráter original da imagem é, antes, um momento essencial que encontra seu fundamento no caráter representativo da arte. A partir do fundamento de tal ontologia da imagem, torna-se duvidosa a primazia da imagem pintada sobre a madeira, que faz parte de um acervo de pinturas e que corresponde à consciência estética. Ao contrário, *a imagem guarda uma relação indissolúvel com o seu mundo*<sup>78</sup>.

Visando transcender o conceito moderno de representação (*Vorstellung*), a partir do qual o esquema original e cópia atuam no modo de apreensão da obra, Gadamer retoma o conceito ontológico de representação (*Darstellung*), porém não mais compreendido a partir de uma estrutura na qual um sujeito encontra-se diante da obra, como um objeto a ser conhecido, mas como revelação do mundo próprio da obra que, nas palavras de Gadamer, “*não é uma cópia ao lado do mundo real, mas é esse mundo mesmo na excelência de seu ser*”<sup>79</sup>.

Para John Sallis, Gadamer realiza uma “*reabilitação da mimesis que não significa simplesmente imitação no sentido de cópia, mas antes imitação como apresentação (Darstellung)*”<sup>80</sup>. Deste modo, ao identificar a noção gadameriana de representação como uma forma de resignificação da *mimesis*, Sallis assinala que a opção de Gadamer não quer ir além da representação, mas, ao permanecer nela, pretende abrir-se a novas e renovadas possibilidades no próprio evento da compreensão.

O caráter ontológico identificado por Gadamer a partir da superação do esquema original e cópia, ou seja, sua representação (*Darstellung*) na obra, proporciona uma “transformação radical”, ou seja, na representação da obra de arte acontece algo mais que a adequação ou confirmação de algo familiar, mas um *acréscimo de ser*, no sentido de que algo a mais acontece na relação com a própria obra. Neste sentido, explica Gottfried Boehm, “*o prefixo “re” em “re-*

---

<sup>78</sup> VM, p. 205.

<sup>79</sup> VM, p. 197.

<sup>80</sup> SALLIS, John. *The Hermeneutics of the Artwork*, p. 53, tradução minha.

*apresentação significa intensificação. Esta intensificação adiciona algo mais à existência do representado*”<sup>81</sup>.

Se considerarmos, por exemplo, a pintura de Van Eyck, *Casal Arnolfini*<sup>82</sup> (Figura 4), a representação (*Darstellung*) se dá à medida que, - para além dos elementos pictóricos próprio da obra, passíveis de rigorosas análises históricas e estéticas - , temos na mesma imagem, como um reflexo de um espelho, a presentificação de uma cena viva que, por conseguinte, abre-nos o mundo da própria obra. Nesta perspectiva, seguindo a argumentação de Wischke, “*A apresentação de uma obra de arte é como uma imagem que pode ser vista em um espelho. Ela é inseparável da presença que propriamente reflete*”<sup>83</sup>.

Para Gadamer, a imagem, enquanto um evento ontológico, que não poderia ser pensada apenas como um objeto a ser apreendido por uma consciência estética, mas antes compreendida em sua “fenomenalidade”, inserida no horizonte imanente da vida. Neste sentido, as obras de arte não se limitariam a representar nada além do original, se tomarmos o sentido clássico de representação (*Vorstellung*); mas ainda teria algo a dizer, o que significa afirmar o seu caráter ontológico de *representação* (*Darstellung*). Neste sentido, enfatizamos a seguinte citação de Gadamer, que consideramos fundamental para nossa argumentação:

A imagem é um *evento ontológico*; nele, o ser torna-se um *fenômeno visível e pleno de sentido*. (...) O caráter original da imagem é, antes, um elemento essencial que encontra seu fundamento na natureza representativa da arte.(...) O imagem guarda uma indissolubilidade com o seu mundo<sup>84</sup>.

Esse caráter de ‘fenomenalidade’ da obra refere-se a impossibilidade de dissociá-la do seu mundo histórico. Dito de outro modo, as obras têm em si mesmas uma temporalidade própria e resistente, ou seja, estão intimamente vinculadas ao seu mundo. Como afirma Gadamer:

<sup>81</sup> BOEHM, Gottfried. *Representation, presentation, presence: tracing the homo pictor*. In ALEXANDER, Jeffrey C.; BARTMANSKI, Dominik & GIESEN, Bernhard. (ed.) *Iconic Power: materiality and meaning in social life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 17, tradução minha.

<sup>82</sup> EYCK, Jan Van. *Portrait of Giovanni (?) Arnolfini and his wife* ou *The Arnolfini Portrait*. 1434, Óleo sobre tela, Dimensões: 82.2 x 60 cm. The National Gallery, Londres.

<sup>83</sup> WISCHKE, M. P. *Hans-Georg Gadamer*, p. 123, tradução minha.

<sup>84</sup> VM, p. 205.

Uma obra de arte está tão estreitamente ligada àquilo a que tem referência, que enriquece o ser daquele como que através de um novo processo ontológico. Ser fixado no quadro, ser interpelado no poema, ser objeto de alusão no palco não são coisas acessórias, exteriores à essência, mas *representações da própria essência*<sup>85</sup>.

Para Gadamer, a relação entre a temporalidade própria da obra de arte a temporalidade exterior indica o caráter de *ocasionalidade*. Esta noção, no enfoque da valência ontológica do quadro, trata-se da “*ocasião de seu vir à representação que faz com que sua significação experimente um aumento de determinação*”<sup>86</sup>. Ou seja, na arte, o sentido continua se determinando a partir do momento temporal em que é pensado, havendo assim uma renovada atualidade que, por conseguinte, vai além da sua condição histórica original. A natureza da obra de arte é ser tão ‘ocasional’ que o momento da execução traz à tona e deixa transparecer o que está nela; é como se a obra fosse detentora de sua própria temporalidade ocasional.

As formas de arte que tomam por alvo uma ocasião bem determinada, como, por exemplo, o retrato (*portrait*), são formulações da ocasionalidade geral que permitem à própria obra de arte ‘*presentar-se*’ de maneira nova em cada ocasião. Mesmo sendo particularmente único o momento no qual uma obra foi concebida, o modo de ser desta mesma obra participa de uma universalidade, que a torna capaz de novas realizações – de tal maneira que a singularidade de sua referência ocasional torna-se um elemento constitutivo próprio; ou seja, a referência temporal torna-se constitutiva da própria obra, permanecendo sempre presente e atuante.

Assim, Gadamer retorna a uma noção de ocasionalidade que, no sentido da estética moderna, “*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 se essa ocasião*”<sup>87</sup>. Deste modo, na perspectiva de Gadamer, a consideração do ocasional deve estar submetida a um questionamento ontológico do sentido da obra em sua performance atual, sempre referida ao seu

---

<sup>85</sup> VM, p. 209, grifo meu.

<sup>86</sup> VM, p. 209.

<sup>87</sup> VM, p. 206.



Figura 4: *Casal Arnolfini*.

Fonte: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>

momento histórico de constituição; o que de modo algum se identifica com análises temporais ou históricas da obra.

Do ponto de vista do espaço, Gadamer pensa a noção de ‘*apresentação*’ (*Darstellung*) como decorativo. A reabilitação deste aspecto, desconsiderado anteriormente pela consciência estética moderna e ainda hoje mal compreendido, constitui-se um retorno um tratamento da obra de arte a partir de seu pertencimento a um lugar. Cito Gadamer:

A presente investigação gostaria de propor uma forma de concepção que a libere [a arte] da relação com a consciência estética e do conceito de imagem, que nos é familiar na galeria moderna, rearticulando-a com o conceito de ‘decorativo’, desacreditado pela estética da vivência<sup>88</sup>.

Assim, a retomada que Gadamer realiza da dimensão decorativa indica uma reafirmação de um caráter próprio da obra de arte que, na visão de Walter Crane, não se encontra relacionada somente ao seu uso ou aos materiais que a constitui, mas à “*sua ligação com a vida comum e condições sociais*”<sup>89</sup>.

Neste sentido, Gadamer observa que notadamente na arquitetura tanto o ocasional quanto o decorativo constituem-se aspectos decisivos, pois na performance das obras arquitetônicas tais elementos sustentam um horizonte no qual a própria obra de arte não espacial tem nela um lugar. Como comenta Palmer,

A arte representa claramente algo, representa aquilo que a criou, que a fez aparecer; claramente também, ha um mundo que se abre. (...) E só quando tivermos ganhado um horizonte de interrogação que transcenda o velho modelo do esquema sujeito-objeto é que encontraremos um caminho para compreendermos a função e a finalidade, o *como* e o *que*, a temporalidade e o lugar, da obra de arte<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> VM, p. 196, modificado.

<sup>89</sup> CRANE, Walter. *The claims of decorative art*. London: Lawrence & Bullen, 1892, p. v, tradução minha.

<sup>90</sup> PALMER, R. *Hermenêutica*, p. 175.

A perspectiva hermenêutica de relação com a arte e a arquitetura tem lugar em um momento de crise do espaço na arte, crise provocada, segundo Gadamer, pelo “estado industrial e administrativo moderno e sua vida pública funcionalizada”<sup>91</sup>. Aliada a essa conjuntura histórico-política, em termos estéticos, a crise do lugar da imagem, simultaneamente provocada pela emancipação e emolduramento da imagem e seu conseqüente isolamento, são suficientes para que a importância da reabilitação dos traços ocasional e decorativo seja reafirmada.

Sendo assim, o ocasional e o decorativo contribuem de modo decisivo para a compreensão da arte enquanto experiência histórica. Se considerarmos estritamente a arquitetura, esta deverá ser pensada para além das exigências mercadológicas, na medida em que nela podemos encontrar um caráter fundante, primordial e abarcante, que oferece lugar a todas as outras artes.

Deste modo, a partir das considerações do ocasional e do decorativo, a arquitetura adquire um caráter paradigmático, pois, enquanto obra de arte, *atrai para si e, enquanto monumento, remeter para além de si mesma*, tendo em vista o todo do contexto vital. Esse duplo movimento é, na perspectiva de Gadamer, a essência do decorativo. Em outras palavras, estes aspectos não se referem apenas aos adornos de uma edificação, mas ao modo de ser da obra de arte arquitetônica, tomada por Gadamer como “monumento arquitetônico”. A essência decorativa – de atração e remetimento para além de si – acontece compreensivamente em nossa relação com a arquitetura, na perspectiva da configuração espacial ao seu redor. Diz Gadamer:

Dessa reflexão dá-se que, a posição abrangente que a arquitetura assume, face a todas as demais artes, inclui uma mediação em duas faces. Como arte configuradora de espaço por excelência, opera tanto a conformação do espaço, como a sua liberação. Não somente compreende todos os pontos de vista decorativos da conformação do espaço até a ornamentação, mas ela é, por sua essência, decorativa. *E a essência decorativa consiste em proporcionar essa dupla mediação, a de atrair sobre si a atenção do observador, satisfazer seu gosto, e ao mesmo tempo, afastá-lo de novo de si, remetendo-o ao conjunto mais amplo do contexto vital a que ela acompanha*. E isso se pode afirmar para toda a gama do decorativo, desde a construção de cidades até os ornamentos individuais<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> VM, p. 196.

<sup>92</sup> VM, p. 253.

O pertencimento do monumento arquitetônico ao tempo histórico (ocasional) e ao espaço (decorativo) indica, na perspectiva de Gadamer, que esta obra desde sempre se relacionam ontologicamente não somente *com* o mundo mas, antes, emerge *do* mundo. Neste sentido, poderíamos afirmar que tanto a noção de decorativo quanto a de ocasional tem uma mesma perspectiva de *mediação* entre o intérprete e a significação da obra em seu tempo, não mais como objeto avulso frente a um sujeito, mas inseridos numa mesma esfera de experiência compartilhada, situada historicamente.

Neste sentido, a especificidade exemplar da arquitetura está relacionada a dois aspectos fundamentais. Primeiro, a arquitetura é determinada tanto pela sua finalidade quanto pelo espaço que ocupa, isto é, pela sua função e espacialidade. Assim, desde a elaboração do projeto até a sua efetiva construção, a obra arquitetônica submete-se a um modo de vida, adaptando-se às condições prévias da natureza e sociedade.

Quando a arquitetura constitui-se uma ‘feliz solução’, significa, de acordo com a argumentação de Gadamer, que tanto realiza plenamente sua finalidade quanto insere algo novo no espaço visual onde é construída. Em função disto, diz Gadamer, “*Também a construção representa um verdadeiro acréscimo de ser, ou seja, é uma obra de arte*”<sup>93</sup>. Neste sentido, todo monumento arquitetônico realiza um movimento de ‘apresentação’ (*Darstellung*). Na perspectiva de Gadamer, a arquitetura é, do ponto de vista ontológico, obra de arte porque seu conteúdo remete para além dela mesma, para o todo de uma conjuntura determinada por ela e para ela.

Como segundo aspecto, Gadamer afirma que, por sua própria natureza, a arquitetura deve não somente representar uma solução artística para uma determinada tarefa arquitetônica, vinculada originalmente a finalidade e nexos vitais determinados, mas conservar esses nexos, de tal modo que estes permaneçam visíveis mesmo quando encontra-se distante de seu propósito original. Nas palavras de Gadamer, “*Há algo nele [no monumento arquitetônico] que alude ao original*”<sup>94</sup>. Ou seja, ‘torna-se presente’ (*Darstellung*).

Desta forma, quando esse propósito original se perde, o próprio edifício arquitetônico torna-se incompreensível. A partir deste aspecto, Gadamer afirma a

---

<sup>93</sup> VM, p. 220, modificado.

<sup>94</sup> VM, p. 220.

arquitetura como a forma artística que aponta de modo decisivo para um caráter que não se identifica com a distinção estética, pois o edifício não se constitui simplesmente uma obra de arte a ser apreendida por uma consciência, mas antes encontra seu sentido em sua própria destinação no contexto mais amplo da vida, do qual encontra-se essencialmente vinculado. Como diz Gadamer,

Um edifício jamais poderá ser reduzido a uma obra de arte. A destinação prática, pela qual se integra no contexto da vida, não pode separar-se dela, sem perder algo de sua própria realidade. Se for reduzido a objeto da consciência estética, sua realidade será pura sombra e só vive ainda sob a forma degenerada do objeto turístico ou de reprodução fotográfica<sup>95</sup>.

Há, portanto, no cerne da obra de arquitetura um caráter de mediação entre passado e presente, entre o aqui e o todo espacial, determinado historicamente, que nunca se separa de sua construção. Este aspecto apresenta-se como o motivo principal pelo qual a arquitetura, de acordo com a argumentação de Gadamer, corresponde a um exemplo único para a reflexão acerca da tarefa da hermenêutica filosófica. O caráter de mediação entre presente e passado sustenta a própria atualidade de uma obra, sua ‘*apresentação*’ (*Darstellung*), que ocorre sempre e de modo renovado. Afirma Gadamer:

O fato de cada obra de arte possuir seu mundo não significa quem uma vez mudado seu mundo original, já não possa ter realidade a não ser numa consciência estética alienada. Isso é algo sobre o que a arquitetura pode nos ensinar, já que nela *sua pertença ao mundo é marca indelével*<sup>96</sup>.

Assim, na perspectiva de Gadamer, a arquitetura essencialmente revela esta nova estrutura representativa, operante em sua própria *performance*. Ou seja, sempre atrai para si, ao mesmo tempo remete ao todo da práxis da vida, âmbito prático onde ambos, intérprete e obra, encontram-se historicamente inseridos. Deste modo, como afirma Gadamer,

---

<sup>95</sup> VM, p. 221.

<sup>96</sup> VM, p. 221, grifo meu.

a arquitetura é configuradora de espaços por excelência. Espaço é o que abarca todos os entes que estão no espaço. Por isso, a arquitetura abrange todas as demais formas de representação: todas as obras das artes plásticas, toda ornamentação; só ela proporciona o lugar para a representação da poesia, da música, da mímica, da dança. Ao abarcar o conjunto de todas as artes, instaura em toda parte o domínio de seu próprio horizonte<sup>97</sup>.

Desta forma, ao pensar a arquitetura enquanto configuradora de espaços, Gadamer estabelece o sentido hermenêutico da arquitetura como uma arte que, por sua própria constituição, está referida à práxis vital. Sua relevância, portanto, está ao mesmo tempo no aspecto catalisador de mediação entre passado e presente; e no aspecto de reunião das demais artes, constituindo-se o espaço por excelência da transformação radical.

Desta maneira, a partir do que Gadamer expõe em *Verdade e Método*, podemos afirmar que a *hermenêutica filosófica traz em sua constituição, do ponto de vista hermenêutico, uma nova estrutura representacional, que pode ser visualizada na sua própria experiência da arquitetura que, por conseguinte, remete à imanência da vida prática*. Esse é o cerne de discussão que encontra desdobramentos bastante significativos nas reflexões posteriores de Gadamer.

---

<sup>97</sup> VM, p. 221-222, modificado.

## 3.2 – A Arquitetura nos escritos posteriores

Em quatro textos posteriores a *Verdade e Método*, Gadamer retoma o tema da arquitetura, fazendo referência principalmente à arquitetura moderna. A partir dos textos, considerados por sua ordem de publicação, *A Imagem Emudecida* (1965), *A atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa* (1974), *Sobre a leitura de construções e quadros* (1979) e *Palavra e Imagem* (1992), retomamos os aspectos hermenêuticos próprios da reflexão de Gadamer sobre a arquitetura. Mesmo sustentando o vínculo hermenêutico entre arquitetura e vida, tal como foi explicitado na sua principal obra, Gadamer aponta para posteriores desenvolvimentos nos quais a experiência da arquitetura tem um papel importante para a reflexão filosófica.

### 3.2.1 – A Imagem emudecida

Esta conferência, proferida por Gadamer em Heidelberg em 1965, por ocasião de uma exposição na *Rhein-Neckar Art Association*, discute especificamente o aspecto de *emudecimento*, característica contemporânea da imagem, especialmente da pintura. Este texto, surgido num momento bastante próximo à publicação de *Verdade e Método*, encontramos uma pequena referência à arquitetura, na qual Gadamer discute as tentativas de sua justificativa contemporânea.

Partindo da constatação da crise da *mimesis*, elemento tomado como unidade básica de relação entre arte e natureza, pensar a “*linguagem emudecida*

*da imagem pictórica*”<sup>98</sup> significa lidar com o progressivo emudecimento das artes, como um sintoma próprio das expressões artísticas de nosso tempo.

Deste modo, lidar com o “emudecimento pictórico” significa, de acordo com a abordagem de Gadamer, ter diante dos olhos, por um lado, o que nos fala a arte clássica e sua história e, por outro, o esvaziamento típico deste modelo. Neste sentido, o discurso da arte contemporânea, na visão de Gadamer, não buscaria preservar elementos historicamente herdados mas, ao contrário, promoveria uma radical ruptura, mesmo porque, encontra-se ainda no registro da distinção estética, por ele diversas vezes criticada.

Assim, na tentativa de pensar a possibilidade da experiência da arte diante do seu emudecimento, Gadamer recorre novamente, como fez em *Verdade e Método*, à discussão sobre a arquitetura. À medida que a arte pictórica emudecida não dá mais conta da questão da inteligibilidade de sentido, abre-se um horizonte de reflexão que urgentemente solicita a arquitetura e sua relevância. Diz Gadamer:

Assim, não há dúvida que a arquitetura moderna goza de uma posição proeminente entre as artes de hoje *porque ela coloca tarefas dessa ordem e atrai as outras artes plásticas e visuais para si através da organização do espaço e da proporção*. A arte contemporânea não pode mais rejeitar essa reivindicação de que o trabalho não deve referir-se só a si mesmo quando nos convida a habitá-lo, mas deve, simultaneamente, referir-se ao contexto-vida ao qual pertence e ao qual ajuda a dar forma<sup>99</sup>.

Para que a experiência da arte seja possível atualmente, Gadamer recorre à arquitetura, notadamente ao seu caráter ocasional e decorativo que, ao reunir as artes, remete-as a esfera básica do contexto da vida. Deste modo, um traço próprio da hermenêutica filosófica, ou seja, a preservação de uma esfera comum da vida repercute também na experiência da arte. Assim, através da experiência da arquitetura, podemos visualizar uma nova relação com a pintura, pois a unidade da imagem somente teria sentido em referência ao contexto vital como um todo.

Contudo, a reivindicação gadameriana de uma experiência mais genuína da arte depara-se com um momento histórico fundamentalmente técnico e industrial,

<sup>98</sup> GADAMER, H.G. - *A Imagem Emudecida*. In *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n.6,1988, p. 123, Dorante referido como IE.

<sup>99</sup> IE, p. 129, grifo meu.

no qual a própria arquitetura encontra-se marcada pelos desenvolvimentos técnico-científicos. Sendo assim, de acordo com as reflexões de Gadamer sobre a arquitetura, ainda haveria nesta arte a salvaguarda do lugar e da unidade da imagem, frente a um mundo cada vez mais técnico, industrial e fugaz?

De acordo com a argumentação de Gadamer, não haveria outra forma de arte – a não ser a arquitetura – que garantisse a estabilidade – e por que não a perenidade – da imagem, em suas mais diversas formas. Somente a partir da consideração da arte a partir de sua experiência que a mesma estaria livre do domínio científico, que hoje também atua na própria atividade artística. Diz Gadamer:

*A construção racional que domina nossas vidas tenta também criar um lugar para si no interior do trabalho construtivo do artista. Isto porque sua atividade criativa tem algo de experimento: ela se assemelha às séries de experimentos através dos quais adquirimos novos dados por meio de uma questão artificialmente colocada, e procuramos uma resposta<sup>100</sup>.*

Assim, para Gadamer, os desafios atuais da arte moderna, também devem ser considerados do ponto de vista da hermenêutica filosófica, pois a experiência ontológica da arte, que a remete a um todo conjuntural, não poderia ser ignorada mas sim assumida. Neste sentido, a arquitetura, inclusive a arquitetura moderna, tem um papel proeminente, ao passo que oferece novamente a arte um lugar, o que, por conseguinte, resignifica o próprio sentido da imagem.

---

<sup>100</sup> IE, p. 132, grifo meu.

### 3.2.2 - A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa.

Em *Atualidade do Belo*, Gadamer também dedica sua reflexão ao problema da justificativa contemporânea da arte e novamente faz referência à arquitetura e seu papel filosófico. Neste texto, Gadamer expõe detalhadamente três aspectos da própria experiência hermenêutica da arte, evidenciando-os como constitutivos da própria natureza da arte.

Para Gadamer, a investigação sobre o sentido da arte não está desvinculada da tradição filosófica da qual participamos. Neste sentido, o questionamento coloca-se com referência à grande arte do passado e da tradição e, ao mesmo tempo, a partir da cisão entre a concepção artística antiga e moderna, vista em diversos momentos da história da arte. Deste modo, Gadamer parte de um aspecto fundamental para a pergunta contemporânea sobre a arte: *o lugar e a significância própria da arte no mundo*. Ou seja, sua relação com a rede de referências a partir das quais a obra se coloca, sua unidade e sua ligação com a comunidade na qual teria algum lugar. Como diz Gadamer:

O caráter passado da arte apresenta uma tese que inclui o fato de com o fim da Antigüidade a arte precisar aparecer como carente de justificação. Já indiquei que a realização desta justificação por meio da arte cristã e a fusão humanista com a tradição antiga foi apresentada no correr dos séculos da maneira grandiosa que denominamos a arte cristã do ocidente. É convincente dizer que *a arte outrora, quando ela se encontrava em uma grande conexão de justificação com o mundo à sua volta, levava a termo uma integração evidente entre a comunidade, a sociedade e a igreja e a autocompreensão do artista criador*<sup>101</sup>.

Diante da consciência da crise da arte no seu sentido tradicional, Gadamer retoma um aspecto fundamental que, mesmo diante das atuais transformações, ainda solicita uma razão: *o caráter situado da arte e sua referência à comunidade na qual surgiu e representa*. Hegel aparece nesta discussão como aquele que relembra-nos, na trilha do fim da arte, a falta de lugar e referência para os artistas. Diz Gadamer:

---

<sup>101</sup> AB, p. 146.

Já nesta época [século XIX], os grandes artistas começaram a se ver mais ou menos sem lugar em uma sociedade em processo de industrialização e comercialização, de modo que o artista viu confirmada no próprio destino da boemia a antiga má fama dos errantes. As coisas já se encontravam no século XIX de um modo tal, que todo artista estava plenamente consciente de que não existia mais a obviedade da comunicação entre ele e os homens com os quais vivia e para os quais criava. O artista do século XIX não se acha em uma comunidade, mas ele cria para si uma comunidade, com toda a pluralidade que é apropriada a esta situação e com toda a expectativa excessiva que está necessariamente relacionada com isto, quando uma pluralidade reconhecida precisa se articular com a exigência de que somente a própria forma do criar e a mensagem da criação sejam verdadeiras<sup>102</sup>.

Esse momento de crise do século XIX que, na perspectiva de Gadamer, abre novas possibilidades para a arte atual e sua reflexão, indica um momento no qual se deve reconsiderar não somente os conceitos, mas também as perspectivas pretendidas pelas novas expressões artísticas, em sua relação com as convencionais.

Ao abordar a noção hegeliana de “*caráter divino da arte*”, Gadamer percebe que tal aspecto, fundamental ao pensamento de Hegel sobre a arte – pois afirmava a sacralidade e justificativa artísticas – perdeu-se, não havendo mais lugar para tais questões na arte atual. Hoje, o caráter de obra de arte foi remetido ao âmbito no qual se constitui, ou seja, os artistas, público, comunidade, críticos, museus, etc. Segundo Gadamer, “*o conceito de obra remete, portanto, para uma esfera de uso coletivo e com isso para uma compreensão conjunta, uma comunicação na compreensão*”<sup>103</sup>.

Nesta direção, a consideração da arquitetura, especificamente a moderna, coloca-se nos seguintes termos:

E lembro-me da arquitetura moderna: que ato de libertação – ou de tentação? – não se tornou a possibilidade de, com o auxílio dos novos materiais, opor às leis da estática algo que não possui mais nenhuma similitude com o construir, com o empilhamento de pedra sobre pedra, mas que representa muito mais uma criação completamente nova! Estas edificações que se acham por assim dizer no topo ou sobre colunas estreitas e frágeis, e nas quais os muros, as paredes, a caixa protetora são substituídos pela abertura para telhados e coberturas similares a uma barraca. Esta rápida visão de conjunto deveria nos conscientizar apenas daquilo que propriamente aconteceu e da razão pela qual a arte hoje levanta uma nova questão

---

<sup>102</sup> AB, p. 147.

<sup>103</sup> AB, p. 25.

– ou seja: *a razão pela qual a compreensão do que é a arte hoje constitui uma tarefa para o pensamento*<sup>104</sup>.

Enquanto tarefa para o pensamento, arte e arquitetura modernas colocam como questão tanto a tentativa insistente de falar ainda em arte que significa tratar da relação com o mundo técnico-científico, que oferece materiais preciosos para novas possibilidades artísticas e arquitetônicas. O estranhamento causado pela arquitetura moderna e sua renovada tentativa de ruptura com as formas mais tradicionais transforma-se, de acordo com o argumento de Gadamer, numa nova possibilidade de questionamento da própria filosofia. O que significa dizer que o pensamento não pode ignorar o caráter próprio de seu tempo e situação mas, ao contrário, deve clarificar as referências com o passado e sua tradição.

Deste modo, o traço hermenêutico próprio da arte e também da arquitetura deve ser investigado, tendo como pano de fundo a consideração histórica da arte passada e moderna, compreendida de modo copertinentes. Diz Gadamer:

Um primeiro pressuposto é o de que as duas precisam ser compreendidas como arte e de que as duas são copertinentes. E isso não significa apenas que nenhum artista de hoje teria realmente podido desenvolver as suas próprias atividades ousadas sem familiaridade com a linguagem da tradição, nem tampouco somente que aquele que apreende a arte também está constantemente envolvido pela simultaneidade de passado e presente<sup>105</sup>.

Gadamer enfatiza o aspecto de copertencimento entre a arte antiga e a arte moderna como uma forma de reafirmar o caráter situado da arte que, do ponto de vista do seu acontecimento, está sempre vinculada a alguma época e lugar. Na perspectiva de Gadamer, a possibilidade do novo se dá neste acontecer. Deste modo, a análise da obra de arte deve considerar tanto a continuidade presente na história da arte, como também nas rupturas. Como afirma Schleiber,

Para Gadamer, o encontro com a obra de arte é também a fonte de algo novo. Mas ele enfatiza que aquilo que encontramos na obra, sua verdade, não é algo retirado

---

<sup>104</sup> AB, p. 149.

<sup>105</sup> AB, p. 149-150.

da realidade cotidiana; não é a transposição simples de outro mundo. No entanto, Gadamer, ao contrário de Heidegger, afirma que o fundamento das obras de arte estão na esfera da comunidade social e histórica<sup>106</sup>.

Nesta perspectiva, munidos da possibilidade de reflexão sobre a historicidade própria da arte, podemos considerá-la a partir das relações de continuidade e ruptura, que, em última instância, constitui a própria relação dialógica com a tradição. No processar da vida histórica atual, marcada pelo fundamentalmente pelo domínio da tecnociência, também a arte estabelece uma relação com os novos modos de vida proporcionadas pelos desenvolvimentos da ciência e tecnologia. Como diz Gadamer,

*não há dúvida alguma de que a reflexão construtiva que encontramos nas artes plásticas de hoje e na arquitetura também continua efetiva até o fundo dos aparelhos, com os quais lidamos cotidianamente na cozinha, em casa, no tráfego e na vida pública. Não é absolutamente por acaso que o artista supera naquilo que cria uma tensão entre as expectativas nutridas pela tradição e os novos hábitos, que ele introduz de maneira codeterminante<sup>107</sup>.*

Conforme exposto na passagem acima, Gadamer percebe a relação entre passado e presente na arte como uma nova perspectiva de questionamento, diante de desafios contemporâneos, que também emerge do compartilhamento da vida. Essas novas possibilidades transformam de modo essencial todas as formas de vida, tanto pela presença da arte e da arquitetura na vida particular através, por exemplo, do design de móveis de apartamentos funcionais, quanto até mesmo o design de assentos de cabine de aviões.

Esse caráter de reflexividade em relação passado, considerado por Gadamer como consciência dos efeitos da história (*wirkungsgeschichtliches Bewusstsein*) tem um papel determinante no desenvolvimento da reflexão artística atual. Segundo Gadamer:

<sup>106</sup> SCHEIBLER, Ingrid. *Art as Festival in Heidegger and Gadamer*. In *International Journal of Philosophical Studies*, Vol. 9, n. 2, p. 168, tradução minha.

<sup>107</sup> AB, p. 150-151, grifo meu.

Duas coisas parecem vir aqui ao encontro uma da outra: *nossa consciência histórica e a reflexividade do homem e do artista modernos*. A consciência histórica não é nada com o que se deva articular representações por demais eruditas ou estabelecidas em termos de visões de mundo. (...) A consciência histórica não é uma atitude erudita particular ou uma atitude metodológica condicionada em termos de visões de mundo. Ao contrário, *ela é uma espécie de instrumentalização da espiritualidade de nossos sentidos, que já determina de antemão o nosso ver e a nossa experiência da arte*<sup>108</sup>.

Gadamer identifica o modo reflexivo como nos relacionamos com a arte como sendo uma forma de atuação de nossa consciência histórica que, por conseguinte, permite a sobrevivência da produção artística hoje. Neste cenário, impõe-se uma tarefa filosófica fundamental, ou seja, colocar de modo apropriado a questão fundamental do próprio acontecimento da verdade que primordialmente sustenta a própria arte e a arquitetura em toda a sua novidade.

Neste sentido, ao diferenciar sua reflexão dos desenvolvimentos da estética filosófica, Gadamer insiste na elucidação das noções que destacam os atributos próprios da experiência da arte, deslocadas da consideração da arte a partir dela mesma. Assim sendo, as noções de *jogo, símbolo e festa* ilustram esta nova experiência da arte que, sendo hermenêutica, está relacionada ao mundo compartilhado da vida.

### 3.2.2.1 – Jogo<sup>109</sup>

A *dimensão lúdica* ou de *manifestação do jogo (Spiel)* é algo próprio da vida humana. Na perspectiva de Gadamer, não seria possível pensar o desenvolvimento da cultura sem levar em conta o caráter próprio do jogo. Contudo, esse aspecto se manifesta sem nenhuma finalidade, ou seja, é um movimento vital que não se encontra ligado a nenhum propósito, mesmo que suas regras sejam estabelecidas racionalmente. Como afirma Gadamer,

<sup>108</sup> AB, p. 151 – 152.

<sup>109</sup> De acordo com a estrutura desta tese, optamos por tratar do conceito de jogo tal como Gadamer discute em *Atualidade do Belo*, já que a abordagem realizada em *Verdade e Método* não oferece diferenças significativas.

O jogo se mostra, então, como um automovimento que não aspira por meio de sua dinâmica a metas e finalidades, mas que tem vista *o movimento enquanto movimento*, algo que é por assim dizer um fenômeno do excesso, da autoapresentação do ser-vivente. (...) Aquilo que é particular ao jogo humano é, então, o fato de o jogo também poder abarcar em si a razão, este traço distintivo mais próprio do homem que consiste em poder estabelecer metas para si e aspirar a elas conscientemente, em poder encerrá-las em si e dissimular a distinção da razão que estabelece as metas<sup>110</sup>.

O momento do jogo, enquanto produto racional e livre de metas, indica uma forma de racionalidade livre que se faz presente como um fenômeno que conduz para além de sua própria manifestação. Gadamer usa como exemplo uma criança jogando uma bola: “*a criança fica triste quando a bola escapa de suas mãos já na décima vez e fica orgulhosa como um rei quando consegue quicar a bola trinta vezes*”<sup>111</sup>. Neste exemplo vemos uma atividade totalmente desprovida de metas, pois o que está em jogo é a própria relação com a bola, sem espaço para nada mais.

Neste sentido, de modo análogo, Gadamer percebe o fenômeno do jogo como uma característica do movimento inerente ao nível mais básico de relação com as coisas. Nas palavras de Gadamer:

uma tal determinação do movimento do jogo significa ao mesmo tempo que jogar exige um *jogar-com*. Mesmo o espectador que fica olhando, por exemplo, para uma criança que brinca para cá e para lá com uma bola não pode fazer outra coisa. Se ele realmente “acompanha”, o que tem lugar não é outra coisa senão “participatio”, *a participação interior neste movimento que se repete*<sup>112</sup>.

Assim como toma parte do jogo a partir de uma efetiva participação, Gadamer também comenta um *aspecto lingüístico e comunitário presente no jogo*, pois, se considerarmos um jogo de tênis, tanto os jogadores quanto os espectadores encontram-se inseridos e integrados. Ou seja, quem participa do jogo também se insere no próprio processo lúdico. Diz Gadamer:

---

<sup>110</sup> AB, p. 163-164

<sup>111</sup> AB, p. 164.

<sup>112</sup> AB, p. 164, grifo meu.

Assim parece-me um outro momento importante o fato de o jogo também ser uma ação comunicativa no sentido de que ele não conhece propriamente a distância entre aquele que joga e aquele que se vê diante do jogo. O espectador é evidentemente mais do que apenas um mero observador que vê o que se passa à sua frente. *Ele é muito mais alguém que “toma parte” no jogo, ele é uma parte do jogo*<sup>113</sup>.

Gadamer não diferencia o movimento lúdico próprio da vida ou dos desportos e o do âmbito das artes. Para tratar devidamente do caráter hermenêutico de *obra* das artes, não podemos ignorar o caráter lúdico aí envolvido. Nesta visão, a aproximação proporcionada pelo jogo encontra-se em consonância com a tentativa da arte moderna de romper a distância entre espectadores e obras. Como diz Gadamer, *“poder-se-ia reconhecer, contudo, em todas as formas da moderna experimentação com a arte o motivo de transformação da distância do espectador no ser comovido como copartícipe do jogo”*<sup>114</sup>.

A nova relação interpretativa com a arte, na qual a arte tem algo a nos dizer, pode ser melhor compreendida através desta noção de jogo. Diante dos desafios colocados pelas novas expressões artísticas, tais como arte abstrata, instalações, performances em museus, etc, o jogo ainda sustenta um caráter de unidade da obra, desacreditado tanto pelos artistas quanto estetas. Gadamer defende a idéia de uma *“identidade hermenêutica do jogo”*<sup>115</sup>, que a seu ver continua intocada. Diz Gadamer:

É um erro achar que a unidade da obra significa o isolamento ante aquele que se volta para ela e é alcançado por ela. A identidade hermenêutica da obra acha-se fundada de maneira muito mais profunda. Mesmo o mais fugidivo e único, ao aparecer ou ser avaliado enquanto experiência estética, é visado em uma mesmidade. Tomemos o caso de uma improvisação no órgão. Nunca mais se ouvirá esta improvisação. Depois de tocar, o próprio organista quase não sabe mais como tocou e ninguém a gravou. Apesar disto, todos dizem: “Esta foi uma improvisação ou uma interpretação genial”; ou em outro caso: “Hoje as coisas foram um tanto vazias”. O que temos em vista com isto? Manifestamente remontamos a esta improvisação. *Algo “se encontra presente” para nós*. Ela é como uma obra, ela é como um mero exercício para os dedos do organista. De

---

<sup>113</sup> AB, p. 165, grifo meu.

<sup>114</sup> AB, p. 165.

<sup>115</sup> AB, p. 166.

outra forma, não se julgaria a qualidade ou a falta de qualidade. Assim, é a unidade hermenêutica que instaura a unidade da obra<sup>116</sup>.

Esta noção de unidade da obra também acontece na arquitetura, pois a relação entre os intérpretes e os monumentos arquitetônicos sempre se encontra marcada por uma identificação lingüística de pertencimento a uma comunidade. Pensar a unidade ou identidade da obra não tem uma relação direta com a noção de harmonia, mas sim com o lugar da obra, à medida que a partir de sua situação são suscitadas questões que, por conseguinte, abrem a possibilidade de ser tocado por ela. Diz Gadamer:

Se esta é a identidade da obra, então ela nunca tem um real acolhimento, dada uma real experiência de uma obra de arte, senão para aquele que “participa do jogo”, isto é, para aquele que apresenta um desempenho próprio, na medida em que é ativo. (...) O que transforma a sua identidade, tal como também podemos dizer, em uma identidade hermenêutica? Esta outra formulação tem em vista claramente que sua identidade consiste justamente no fato de *haver algo aí “a compreender”, de ele querer ser compreendido como aquilo que ele “acha” ou “diz”*. Esta é uma exigência colocada pela “obra” que espera por sua resolução. Ela exige uma resposta que só pode ser dada por aquele que assumiu a exigência. E esta resposta precisa ser a sua própria resposta, uma resposta que ele traz ativamente. O copartícipe do jogo pertence ao jogo<sup>117</sup>.

Para a investigação da experiência genuinamente interpretativa da arquitetura, não podemos pensar o intérprete de modo distinto, ou numa posição de “estar diante da” obra. É, portanto, necessário elucidar que a interação com a obra efetivamente acontece, pois a obra tem algo a dizer ao próprio intérprete, como é próprio no jogo. Diz Gadamer: *“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”*<sup>118</sup>.

Na perspectiva da arquitetura, o acontecer da compreensão pode ser descrito a partir da participação lúdica, onde a interação entre intérprete e obra

---

<sup>116</sup> AB, p. 166, grifo meu.

<sup>117</sup> AB, p. 167.

<sup>118</sup> AB, p. 167.

efetivamente acontece, a partir de um diálogo estabelecido. Na relação com a obra, o jogo acontece como um caminho de relação renovada com a arte, tendo em vista a transformação do próprio intérprete.

Deste modo, o jogo coloca-se como um conceito hermenêutico fundamental. Na relação entre obra e intérprete o processo lúdico efetivamente acontece. No caso da arquitetura, o jogo proporciona uma relação renovada com os monumentos arquitetônicos, na expectativa de sentido inserida no todo da conjuntura, para onde a obra remete o próprio intérprete.

### 3.2.2.2 – Símbolo

A noção de símbolo indica outro traço fundamental à reflexão hermenêutica da obra de arte. A origem grega da palavra, na qual se pensa a natureza do símbolo, remete a um fragmento de algum objeto dado ao hóspede por um anfitrião. Por ocasião de sua partida, ficando o anfitrião com uma parte do fragmento, é oferecida ao hóspede a outra parte, pois caso depois de alguns anos um descendente do hóspede retornar, ele possa ser reconhecido através da junção das partes. Segundo Gadamer, *“um antigo passaporte – este é o sentido técnico originário de símbolo. Ele é algo a partir do qual se reconhece alguém como um antigo conhecido”*<sup>119</sup>.

Esse caráter simbólico, entendido com referência a um sentido mais geral, impõe-se na experiência hermenêutica da arte como um dado fundamental: *toda a experiência da obra de arte sempre tem um caráter de remetimento enquanto significação a ser compreendida*. Conforme afirma Gadamer:

O símbolo, a experiência do simbólico, tem em vista o fato deste singular, deste particular se apresentar como um fragmento de ser, um fragmento que algo que lhe corresponde promete completar, curando-o e formando uma totalidade; ou mesmo

---

<sup>119</sup> AB, p. 173.

*o fato de o outro fragmento, que sempre buscamos e que é completado para formar uma totalidade, pertencer ao nosso fragmento de vida*<sup>120</sup>.

É a noção de símbolo que irá suscitar o questionamento sobre a significação da arte, que não se limita à relação com uma edificação específica mas, através dela, orienta-nos para uma totalidade de sentido, que, ao mesmo tempo, é proporcionada pela própria experiência da obra de arte. Diz Gadamer:

O que constitui a significância do belo e da arte? Ela diz que não se experimenta o particular no particular do encontro, mas *a totalidade do mundo experimentável e da posição ontológica do homem no mundo, assim como a sua finitude ante a transcendência*<sup>121</sup>.

Isto significa, no que diz respeito à arquitetura, que a edificação nos transmite algo enquanto obra, não havendo nenhuma mensagem a ser decifrada para além dela mesma; em virtude desta transmissão, a mesma obra, por sua própria presença, remete-nos para além dela mesma. Conforme nos diz Gadamer, *“a obra de arte [e em nossa abordagem, a arquitetura], em seu caráter insubstituível, não é uma mera portadora de sentido – de modo que o sentido também poderia ser colocado sobre outros portadores. O sentido de uma obra de arte repousa muito mais no fato de ela estar presente”*<sup>122</sup>.

Assim, o traço simbólico, afirmado por Gadamer como característica básica do questionamento ontológico do sentido da obra, permite que a própria obra seja pensada de forma perene e renovada. O símbolo, enquanto “re-presentação” (*Darstellung*), não se encontra vinculado ao seu entorno ou a algo previamente dado. É o próprio símbolo que é primeiramente reconhecido nesta relação. Assim, devemos ser mobilizados pelo conteúdo que é “*presentado*” nele, para que, nas palavras de Gadamer, *“permaneçamos junto à obra e para a concordância, tal como em um reconhecimento”*<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> AB, p. 173.

<sup>121</sup> AB, p. 174, grifo meu.

<sup>122</sup> AB, p. 174.

<sup>123</sup> AB, p. 177.

Deste modo, a arquitetura não poderia ser tomada como uma obra de arte que realiza uma simples mediação ou transferência de sentido. Antes, a experiência da obra de arte arquitetônica promove algo que vai além de um ‘sentido a ser transmitido’, pois a relação com a obra é, por definição, uma experiência *essencialmente transformadora*.

Assim, para Gadamer, a noção de símbolo indica que o modo de relação com a obra de arte se dá através da compreensão do sentido particular presente na obra. Em uma palavra, a verdade a ser experimentada aparece na própria obra. Como diz Gadamer,

a arte só vem ao nosso encontro nesta forma que resiste ao puro conceber – ela é um empurrão violento que nos comunica a grandeza na arte – porque sempre somos expostos de modo indefeso à supremacia de uma obra de arte convincente. Por isto, a essência do simbólico ou daquilo que possui um caráter de símbolo consiste *precisamente em não estar relacionado com uma finalidade significativa que precisa ser resgatada intelectualmente, mas reter a sua significação em si*<sup>124</sup>.

O símbolo, assim como o jogo, reivindica um nível de experiência que permite o *acréscimo de ser* como algo mais básico que a apreensão de sentido da arte por parte de um sujeito conhecedor. Neste sentido, a noção de símbolo não se identifica com a noção de alegoria, pois a noção gadameriana de representação permite que a obra se apresente conforme o seu conteúdo de verdade. Conforme afirma Gadamer,

na representação que uma obra de arte é, não está em questão a representação por parte da obra de arte de algo que ela não é, ou seja, o fato de ela não ser em sentido algum alegoria, isto é, de ela não dizer algo para que se pense aí em algo diverso, *mas de só se poder encontrar precisamente nela mesma aquilo que ela tem a dizer*<sup>125</sup>.

Deste modo, as questões que se colocam, quando interagimos com um monumento arquitetônico, não estão primeiramente vinculadas a modos de

---

<sup>124</sup> AB, p. 178, grifo meu.

<sup>125</sup> AB, p. 179, grifo meu.

apreensão daquilo que temos diante de nossos olhos. Tais questões remetem ao caráter essencial das obras, pois as obras de arte, e especialmente a arquitetura, não estão disponíveis à decifração, mas antes inseridas, em sua verdade, no contexto vital do qual também participamos e tem o seu lugar.

Na perspectiva de Gadamer, antes de nos atentarmos ao entendimento das obras em questão, algo mais essencial se coloca: *a conexão vital das obras, enquanto símbolos, com a imanência da vida, através de sua constituição e relação com os intérpretes*. Coloca-se, assim, uma orientação básica de sentido, próprio das obras, que vem a nós enquanto experiência: *o traço lingüístico comum, próprio da verdade da arte, simbolizado na obra arquitetônica*. Diz Gadamer:

todos deveriam se abrir para a linguagem que ganha voz na obra de arte e se apropria desta linguagem como sua. Quer um âmbito comum preparatório e auto-evidente de nossa visão de mundo suporte a formação e a configuração da obra de arte, quer precisemos nos inserir à princípio por assim dizer “soletrando” no construto com o qual somos confrontados, quer precisemos ainda aprender o alfabeto e a linguagem daquilo que nos diz algo aqui – permanece vigente aí o fato de se tratar em todos os casos de uma realização comum, a realização de um elemento comum potencial<sup>126</sup>.

O *elemento simbólico*, por ser *lingüístico e comum*, está presente também no modo de ser ontológico da arquitetura, pois esta sempre nos remete ao mundo da vida social, permitindo-nos um reconhecimento de nós mesmos.

### 3.2.2.3 – Festa

Como terceiro momento não menos importante, Gadamer introduz a noção de *festa*. Segundo Gadamer, “*a festa é comunhão e apresentação do próprio âmbito comum em sua forma plena. A festa é sempre para todos*”<sup>127</sup>. Esta noção

---

<sup>126</sup> AB, p. 180.

<sup>127</sup> AB, p. 182.

esclarece o caráter fundamentalmente lingüístico da arte, sublinhando a perspectiva comunitária presente na compreensão das obras de arte enquanto entes inseridos em um todo lingüístico.

Acerca da noção de festa ou festividade, Gadamer afirma o caráter de *reunião*, pois esta efetivamente acontece quando nos reunimos em vista de algo que unifica a todos em seus discursos e intenções. Gadamer percebe que a estrutura temporal da festa se aproxima do caráter festivo da arte naquilo que ela tem de mais próprio: *“Nós festejamos – e isto fica particularmente claro onde se trata da experiência da arte – na medida em que nos reunimos em vista de algo”*<sup>128</sup>. Também na arquitetura, enquanto arte com características ontológicas específicas, a festa acontece, pois, na perspectiva de Gadamer, ela reúne em seu interior pessoas e obras. Em outras palavras, ao realizar sua função de abrigar, a arquitetura reúne.

A questão da estrutura temporal da festa, identificada com o caráter festivo da arte e da temporalidade da obra de arte, também se coloca no horizonte de questionamento ontológico da obra enquanto tal, entendido a partir de seu caráter celebrativo. Quando se celebra uma festa, seja religiosa ou profana, faz-se presente um caráter temporal estabelecido por algo que une a todos que compartilham da mesma celebração. Como diz Gadamer, *“No que celebramos uma festa, a festa está sempre o tempo inteiro presente. Este é o caráter temporal da festa, o fato de ela ser “celebrada” e não se decompor na duração de momentos que se dissolvem uns nos outros”*<sup>129</sup>.

Ao reter em si mesma o momento da celebração, a festa constitui-se da rememoração de um mesmo momento, entendida como sua atualização e por isso realizado repetidamente. Segundo Gadamer,

é constitutivo da festa – não quero dizer incondicionadamente (ou será que talvez o queria em um sentido mais profundo?) – uma espécie de retorno. Em verdade, nós falamos de festas que sempre se repetem em contraposição a festas que só acontecem uma vez. A questão é saber se a festa que só acontece uma vez não reclama sempre a sua repetição<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> AB, p. 182.

<sup>129</sup> AB, p. 182.

<sup>130</sup> AB, p. 182-183.

Na repetição, a ordem temporal cronológica (*chronos*) se submete ao momento celebrativo, de caráter especial e renovado (*íon*), sempre novo. Nas festas ou celebrações religiosas, os rituais sempre atualizam o fato celebrado, que domina o próprio tempo cronológico. Nas palavras de Gadamer, “o tempo tornou-se festivo quando o tempo da festa chegou, e disto depende imediatamente o caráter de celebração da festa”<sup>131</sup>.

Para Gadamer, também na obra de arte, assim como no monumento arquitetônico, podemos identificar uma temporalidade especial, não submetida ao tempo cronológico. Não poderíamos pensar a arte enquanto fenômeno essencialmente desprendido do seu tempo, conforme pretendia os desenvolvimentos estéticos, mas como uma experiência que possui uma unidade temporal orgânica. O que significa dizer que a obra de arte tem uma temporalidade própria, contudo, não desprendida da historicidade constitutiva do mundo a que a obra pertence. Este aspecto pode ser claramente reconhecido na arquitetura. Gadamer explica da seguinte forma:

toda a obra de arte tem algo assim como um tempo próprio, que ela por assim dizer nos impõe. Isto não vale apenas para as artes transitórias: para a música, a dança e a língua. Se lançarmos o olhar pra as artes estatuárias, lembramo-nos de que *também construímos e lemos quadros ou que “passeamos” e “andamos” para conhecer uma arquitetura*<sup>132</sup>.

O caráter festivo da arquitetura, transmitido pela temporalidade própria da edificação, pode ser entendido enquanto uma transformação radical proporcionada por reunião de intérpretes, na ordem de uma temporalidade própria. Quando nos deslocamos até ela, somos acolhidos, entramos no seu mundo e, ao sairmos dele, transformamo-nos. Conforme diz Gadamer,

O que está em questão na experiência da arte é aprender um tipo específico de permanência junto à obra de arte. (...) *Quanto mais nos inserimos e permanecemos aí, tanto mais eloqüente, tanto mais multifacetada, tanto mais rica se mostra a*

---

<sup>131</sup> AB, p. 184.

<sup>132</sup> AB, p. 187, grifo meu.

*permanência. A essência da experiência de tempo da arte é que aprendemos a nos demorar. Talvez esta seja a correspondência apropriada entre a nossa finitude e aquilo que denominamos eternidade*<sup>133</sup>.

Do ponto de vista hermenêutico, a partir da noção de festa, a experiência da verdade da obra coloca em questão a nossa própria finitude. Esse caráter pode ser reconhecido na própria obra arquitetônica, pois a interação com a edificação proporciona-nos um exercício de simultaneidade entre passado e presente; e que, em última instância, caracteriza uma superação do tempo cronológico, como parte da estruturante da própria obra, e um remetimento a uma temporalidade que não se deixa dominar pelo tempo cronológico.

---

<sup>133</sup> AB, p. 187, grifo meu.

### 3.2.3 – Sobre a leitura de construções e quadros

Neste texto de 1979, Gadamer retoma o tema da arte, focalizando a estrutura básica do evento da compreensão, entendida como uma dialética entre pergunta e resposta. A partir da relação básica entre pergunta e resposta, que pode ser pensada a partir da estrutura representativa própria da hermenêutica, – segundo a qual o objeto teria algo a dizer ao sujeito – , Gadamer sustenta que a mesma estrutura oferece um horizonte de interpretação da própria arquitetura. Como afirma Gadamer,

O jogo alternante característico do desafio que é apresentado pelo outro, pelo incompreensível, e ao qual aquele que quer compreender responde, na medida em que o interroga e em que procura compreendê-lo como resposta, não transcorre apenas entre mim e ti e aquilo que nos queremos dizer um ao outro, mas *precisamente também entre mim e a 'obra'*, se é que me mostro como aquele para quem ela diz algo e que sempre gostaria de saber uma vez mais o que ela lhe diz<sup>134</sup>.

Na perspectiva de Gadamer, a questão da compreensão, que significou em um certo sentido *a reconquista da pergunta*, não poderia abdicar deste mesma interrogação no horizonte de tratamento da arte. Assim, pensar a experiência da obra de arte, e especialmente da arquitetura, significa estar atento ao que a obra nos diz, enquanto horizonte de transformação do intérprete.

Desta forma, a estrutura dialética própria de nossa relação com a obra de arte, aparece como uma reflexão a ser colocada novamente, à medida que a própria arte solicita de modo renovado sua própria compreensão. Neste sentido, segundo Gadamer, devemos ater-nos às perguntas suscitadas pela própria obra, o que significa resituar a pergunta acerca do acontecimento da compreensão em nossa interação com as obras de arte.

---

<sup>134</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Sobre a leitura de construções e quadros (1979)*. In GADAMER, H. G. – *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 133, doravante referido como LCQ.

Sobre essa questão, Gadamer diz o seguinte: “*que perguntas são afinal levantadas em uma obra de arte – e, com isto, que respostas da compreensão são disparadas em nós, e, em verdade, de um modo tal que, por fim, compreendemos a própria obra de arte como a resposta a tais perguntas?*”<sup>135</sup>.

Neste texto, Gadamer analisa dois exemplos concretos nos quais o questionamento da compreensão pode ser esclarecido: um monumento arquitetônico, a *Catedral de St. Gallen* e o quadro *A Tempestade* de Giorgione. Em consonância com o objetivo da presente tese, trataremos do exemplo arquitetônico, tendo em vista reafirmar a relevância do mesmo em nossa abordagem.

Para Gadamer, a catedral barroca da Abadia de St. Gallen, datada de 747, é um exemplo típico da concretização da *idéia da construção*. Gadamer parte de algumas observações acerca da impressão espacial peculiar a este edifício que, em suas palavras,

surge do fato de uma longa nave, ampliada de maneira extremamente acentuada por quatro extensões laterais e dotada de um coro, estar unificada de uma forma estranhamente tensa e grandiosa. A nave e as quatro extensões laterais são manifestamente a grande questão da engenharia, uma questão a que a construção ocidental de igrejas procurou responder através dos séculos. Toda solução para essa unificação da idéia da construção central e da idéia da nave no curso da história de nossa arquitetura ocidental é, como me parece, aquilo que os historiadores da arte denominam a seu modo “a idéia de construção”<sup>136</sup>.

A questão colocada, a partir de suas considerações acerca da idéia eminentemente de construção, indica um posicionamento no qual o intérprete coloca-se em uma atitude de interlocução, ou seja, dá voz ao edifício com o qual se encontra e interage. Para Gadamer, a compreensão não poderia prescindir desta atitude hermenêutica, que visa colocar-se em uma posição de atenção e disposição ao diálogo. Tal disposição ao diálogo é um pressuposto fundamental para a experiência hermenêutica da arquitetura, pois, à medida que o intérprete abriga-se

---

<sup>135</sup> LCQ, p. 133.

<sup>136</sup> LCQ, p. 134.



Figura 5 - Catedral de St. Gallen – Suíça.

Fonte: <http://wikimapia.org/4706336/Cathedral-of-St-Gallen>



Figura 6 – Catedral St. Gallen – Suíça.

Fonte: <http://wikimapia.org/4706336/Cathedral-of-St-Gallen>

na própria edificação, participando da idéia de construção que Gadamer verifica na própria obra.

Segundo Gadamer, a catedral de St. Gallen, em sua resposta ao intérprete que a ocupa,

reúne e unifica por assim dizer uma vez mais, como um derradeiro resumo, a tensão entre a nave e a parte central da construção, mas o faz de um tal modo que o espaço para aqueles que a atravessam muda formalmente, como se pudesse ser lido de duas maneiras. *Quando entramos no espaço da igreja, experimentamos esta tensão como uma resposta.* A experiência que fazemos aí me parece uma boa exemplificação daquilo que significa a interpretação. A contribuição feita pelo historiador da arte a partir de um conhecimento da história da arquitetura e do estilo não conduz, por fim, senão a interpretação de algo que todos nos sentimos e compreendemos de maneira francamente corporal, quando atravessamos esta abóbada<sup>137</sup>.

Desta forma, quando Gadamer afirmar a tensão provocada pela interação com espaço construído da igreja como resposta, ele sublinha que a pergunta feita pelo intérprete não pode ser limitada aos questionamentos dos estudiosos, mas um questionamento que toca de modo existencial a todos que interagem com o mesmo edifício. Em uma palavra, esta edificação coloca-se em diálogo com aqueles que se dispõe a encontrá-la.

Tomando a leitura de textos, como modelo por excelência da relação hermenêutica com as coisas em geral, Gadamer também assinala o mesmo exemplo na relação com a arquitetura. Por esse motivo, faz-se necessário aprender a lê-las, o que significa *compreendê-las*. Segundo Gadamer, “*pode-se dizer em relação à obra arquitetônica que nos precisamos ‘lê-la’; e isto significa que não a contemplamos apenas – como uma reprodução fotográfica -, mas que vamos até ela, giramos em torno dela e entramos nela, construindo-a por assim dizer progressivamente entre nós*”<sup>138</sup>.

A relação com as obras arquitetônicas, que depende necessariamente de uma interação com a mesma, traz uma dupla questão fundamental: por um lado, a leitura interpretativa depende de uma proximidade física com a obra, o que, por outro lado suscita novas formas de compreender. De qualquer forma, a

<sup>137</sup> LCQ, p. 134.

<sup>138</sup> LCQ, p. 136.

experiência hermenêutica é possível quando nos dispusermos a encontrar a obra. Deste modo, a pergunta fundamental relaciona-se com um engajamento dialógico entre obra e intérprete. Essa interação lingüística e dialógica, próprio do caráter representativo próprio da experiência da arte, reafirma o caráter de remetimento à vida mesma que, segundo Gadamer, é constitutiva do modo de ser da arquitetura. Assim, uma outra relação interpretativa com a arte surge, superando o apelo à decifração da obra. Antes, este apelo é contornado pela atitude hermenêutica de relação com os textos. Diz Gadamer:

Como aprendemos a ler? Como aprendemos a compreender? Na leitura paramos, abandonamos a obviedade da continuação da leitura, precisamos retroceder porque um horizonte de expectativa manifestamente não se preencheu. Isso acontece como um choque. Nós retornamos. Nós lemos uma vez mais, corrigimos, alteramos o acento e modificamos tudo aquilo em relação ao que todos sabemos que ele é capaz de levar novamente a fala algo escrito ou impresso. Reconhecidamente, porém, *uma obra de arte distingue-se pelo fato de, por meio do modo como é formada linguisticamente, ela mesma prescrever e comunicar ao ouvido como temos de ler*<sup>139</sup>.

Ao equiparar a leitura de textos à relação com as obras de arquitetura, Gadamer verifica que o caráter lingüístico é comum e atuante. Deste modo, na leitura de textos, assim como na leitura de monumentos arquitetônicos, temos acesso a uma experiência ontológica do mundo vital ao qual pertencemos. Diz Gadamer:

Aquilo que procurei mostrar por meio da analogia da leitura do texto e da penetração nas construções artísticas de um outro tipo é o fato de as coisas não se darem de um tal modo, que um contemplador ou um observador apreendem aí, como uma espécie de juiz neutro um objeto. (...) Todavia, o caráter propriamente dito é evidentemente algo diverso, a saber, o fato de tomarmos parte na figura de sentido que vem ao nosso encontro<sup>140</sup>.

A estrutura dialógica de relação com a arquitetura é como um convite feito pela obra para que possamos participar de um encontro transformador,

<sup>139</sup> LCQ, p. 138, grifo meu.

<sup>140</sup> LCQ, p. 140.

possibilitada pela interação com as próprias obras. Como afirma Gadamer, “*nós somos como que inseridos pela obra em um diálogo. (...) Manifestamente, aquilo que denominamos uma obra não é separável desta corrente de participação comum, por meio da qual a obra fala para o seu tempo ou para o mundo posterior*”<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> LCQ, p. 141.

### 3.2.4 – Palavra e Imagem

Neste texto publicado em 1992, Gadamer faz um balanço de suas discussões anteriores sobre a arte, efetuando algumas referências explícitas à arquitetura. Em atenção aos seus críticos, em uma atitude de diálogo, Gadamer retoma novamente uma questão básica: *a razão da tematização da arte e não das humanidades como a esfera privilegiada do acontecimento compreensivo*, conforme foi desenvolvido em *Verdade e Método*. Diz Gadamer:

Ao considerar a arte meu ponto de partida, eu estava, na verdade, respondendo à experiência que tive em minhas aulas. Ou seja, o meu real interesse nas humanidades enquanto ciências humanas [*Geisteswissenschaften*] não estava em seu caráter de ciência [*Wissenschaften*], *mas antes no modo como lidavam com a arte – e a arte em todas os seus domínios: a literatura, as artes visuais, a arquitetura e a música*. Acredito que as artes, tomadas como um todo, governam silenciosamente a herança metafísica da nossa tradição ocidental. Há uma estreita interação entre as humanidades [*Geisteswissenschaften*] e a receptividade e sensibilidade artísticas, razão pela qual aquelas podem reivindicar uma autenticidade filosófica própria<sup>142</sup>.

Deste modo, Gadamer retoma novamente o questionamento da arte e de sua experiência, partindo agora da relação com a palavra e a imagem. Assim, o caráter hermenêutico próprio das obras, para além da sua materialidade e função, é novamente declarado, principalmente em relação aos modos de representação artística. Como afirma Gadamer,

o que vai ocupar-me aqui é a questão de como compartilham de uma tarefa em comum a palavra e a imagem, a arte da palavra e o conjunto das artes plásticas, e como se definem, dentro desta comunidade, os papéis que devem cumprir na configuração de nossa cultura<sup>143</sup>.

<sup>142</sup> GADAMER, H. G. *Palavra e Imagem*. In GADAMER, H. G. *Estética y hermenêutica*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 279, tradução minha, grifo meu, doravante referido como PI.

<sup>143</sup> PI, p. 279.

Em consonância com suas reflexões anteriores, Gadamer parte de um elemento básico: *o caráter comunitário*, sempre pensado em sua filosofia como um item indispensável para o questionamento da arte enquanto imagem e palavra. Tal questão é colocada por Gadamer da seguinte forma: “*Mas em que consiste essa genuína solidariedade entre imagem e poesia?*”<sup>144</sup> Para ele, o que há em comum é a experiência ontológica possível na arte como um todo. Diz Gadamer:

Há também outras [artes] que não se podem falar de modo igual a uma auto-apresentação de uma obra, e que seus produtos se subordinam a outros fins da vida prática ou da investigação científica, e reivindicam, no máximo, uma espécie de co-presença que cai para segundo plano. Isso é certo, sobretudo, para a arte da oratória, a arquitetura, e todas as artes decorativas<sup>145</sup>.

Ao lembrar um dito de Schleiermacher que diz “*odeio toda teoria que não se desenvolve de uma prática*”<sup>146</sup>, Gadamer sugere que pensar uma hermenêutica referida à prática não pode ignorar a fundação da arte no mesmo âmbito prático. Como já vimos, esse traço eminentemente prático do pensamento de Gadamer acaba estendendo a experiência da arte para além da representação do quadro, abarcando uma totalidade de expressões, desde os tempos mais primitivos.

Assim, Gadamer estende a experiência hermenêutica das obras de arte para além da arte européia, pois a experiência hermenêutica da arte não poderia ser limitada às formas artísticas historicamente consagradas. Neste sentido, no seguimento de Gadamer, podemos afirmar que a mesma estrutura de dialógica de questionamento hermenêutico que nos atinge quando estamos diante de uma pintura de Van Gogh no Museu do Louvre também nos afeta quando temos diante de nós uma pintura rupestre do sertão do Piauí (*Figura 7*). Isso porque o sentido presente na obra nos interpela de modo semelhante.

Assim, mesmo tendo um caráter secundário neste texto, a arquitetura ainda é analisada a partir da relação entre obra e lugar. Entretanto, Gadamer apresenta um aspecto novo: *a arquitetura tem como característica abarcar toda a*

---

<sup>144</sup> PI, p. 279

<sup>145</sup> PI, p. 279.

<sup>146</sup> PI, p. 281.

*multiplicidade das artes, no sentido de garantir um lugar para a sua execução.*

Conforme afirma Gadamer,

a arquitetura, como destaquei em *Verdade e Método*, tem uma função sustentadora, criadora de espaço para toda execução artística. No entanto, a arquitetura não é a mera fabricação de um produto para um fim, no qual pode ter lugar o jogo da atividade artística, como pode ser um teatro, uma galeria ou um auditório. Em vez disso, a arquitetura é fiel à sua determinação neste duplo sentido<sup>147</sup>.

O caráter agregador da arquitetura, tal como apontado por Gadamer, indica que através desta arte espacial temos resguardado um elemento genuinamente hermenêutico: o lidar com as coisas a partir daquilo que existe em comum. Neste sentido, a arquitetura garante e sustenta em si um lugar para as artes em geral, acolhendo-as e dando-lhes um espaço livre de interação. Afirma Gadamer:

Um edifício nunca poderia ser apenas um produto das artes chamadas ‘livres’. Ele serve a um fim, e tem seu lugar na vida prática. Chamamos de monumentos arquitetônicos edifícios como igrejas, palácios, câmaras municipais, ou até mesmo um centro comercial ou de temporada. O que significa que despertam a memória e o pensamento. É verdade que os monumentos não estão aí para que para ser meramente contemplado, *mas para servir a um propósito, e ainda assim, são obra de arte*<sup>148</sup>.

Desta forma, Gadamer sustenta que a funcionalidade prática dos monumentos arquitetônicos evidencia seus vínculos com a vida social no qual estão situados. Neste sentido, não se prestam basicamente à contemplação ou às análises estéticas, mas à interação. Por essa razão, também podem abrigar as demais artes. Como diz Gadamer,

Algo semelhante acontece com a finalidade do edifício. Tanto quanto uma obra de arte, seu fim surge somente quando por meio de sua utilização, resplandece, por assim dizer, com toda a sua beleza. É como quando alguém se move com um propósito determinado, por exemplo, dentro de uma igreja ou em uma casa de pisos

<sup>147</sup> PI, 303-304, tradução minha.

<sup>148</sup> PI, p. 304, tradução minha, grifo meu.



Figura 7 - Pintura Rupestre – Serra da Capivara – São Raimundo Nonato – PI.  
Fonte: acervo pessoal.

ou apartamento e, de repente, fica de pé, como por uma mágica. O que não quer dizer que este se esqueceu de sua atividade em favor de fins próprios. Assim como acontece com a finalidade do serviço do templo, também, em qualquer outro lugar, um passo importante pode ser inserido na execução da sua existência<sup>149</sup>.

Retornando à noção de decorativo, inerente ao modo de ser da obra de arquitetura, Gadamer reafirma seu papel, ao considerar o edifício, na realização de suas funcionalidades e propósitos, uma obra de arte. Portanto, a arquitetura tem sua relevância para a reflexão de Gadamer quando, enquanto obra de arte a ser compreendida, mantém suas raízes na vida em comum. Dito de outra forma, a arquitetura não se limita a uma função meramente estética, mas encontra-se fundada no processar cotidiano da vida, relacionando-se com suas demandas e perspectivas.

Quando Gadamer afirma que os monumentos arquitetônicos também acolhem outras expressões artísticas, ele também se refere ao papel da arquitetura na modernidade, configurando espaços adequados às demandas das novas possibilidades de vida. Esse aspecto pode ser visualizado, por exemplo, no Palácio Gustavo Capanema (*Figuras 8, 9, 10 e 11*), situado no centro da cidade do Rio de Janeiro, obra considerada um marco da arquitetura moderna brasileira. Neste edifício vemos abrigadas várias outras formas de arte, como esculturas, pinturas, entre outras, que, ao mesmo tempo, compõem harmonicamente esta mesma construção. Nesta perspectiva, diz Gadamer:

É importante ainda considerar a arquitetura e o seu papel decorativo visto que a arte moderna e o seu lugar na vida tornaram-se questionáveis. A arquitetura representa a tarefa permanente de realizar o que as artes "livres", em sua própria execução, se constituem. Ou seja, como obra de imagem, poesia, ou som, podem executar em virtude de seu próprio poder transformador, atraindo e atuando na configuração de toda a execução vital. Esse tipo de ação e influência exercida chamamos de "estilo". Trata-se de algo global, que se estabelece e se coordena em esferas diferentes.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> PI p. 304, tradução minha.

<sup>150</sup> PI, 305-306, minha tradução.

Em última instância, a arquitetura adquire para Gadamer um papel de configurar os espaços vitais, constituindo-os e dando-lhes forma e finalidade. É ela que, nas palavras de Gadamer, dá às artes “*um lugar na vida*”<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> PI, p. 306.



Figura 8 – Palácio Gustavo Capanema – Rio de Janeiro – RJ  
Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.086/1917>



Figura 9 – Palácio Gustavo Capanema - Rio de Janeiro – RJ  
Detalhes do jardim e escultura.  
Fonte: <http://www.todorio.com/rio/cinelandia/gustavocapanema>



Figura 10 – Palácio Gustavo Capanema – Rio de Janeiro – RJ  
Fonte: <http://www.todorio.com/rio/cinelandia/gustavocapanema>



Figura 11 – Palácio Gustavo Capanema – Rio de Janeiro  
Detalhes dos azulejos de Candido Portinari  
Fonte: <http://oglobo.globo.com/rio/os-tesouros-do-palacio-gustavo-capanema-predio-do-mec-5462176>