

## **Verdade e Formação através da experiência artística: a arte enquanto experiência hermenêutica em Gadamer**

**Antonio Augusto Pegado**

*Universidade Federal do Maranhão*  
[antonio.p.estudos@gmail.com](mailto:antonio.p.estudos@gmail.com)

**Almir Ferreira da Silva Junior**

*Universidade Federal do Maranhão*  
[alferjun@uol.com.br](mailto:alferjun@uol.com.br)

**E**m *Verdade e Método*, Hans-Georg Gadamer responsabiliza a racionalidade científica e a consciência estética por terem distanciado a arte da verdade. A primeira, por sua obsessão metodológica e crença de que não há verdade fora da ciência, marginalizou certas experiências humanas fundamentais, especialmente a artística, ao caráter de ametódicas, inexatas, sem fundamento e, até mesmo, sem qualquer valor de verdade. A chamada consciência estética, por sua vez, é responsável por conceber a arte como “pura obra de arte”: uma vez que a arte pertence ao reino ilusório, idealizado e inexistente, sua função se limita a ser um objeto puramente estético, caracterizado pelo prazer e pelo gosto, mas absolutamente longe da verdade. Como consequência inevitável, a arte não só perde seu status de experiência de verdade, como também é destituída de sua natureza formativa, capacitada a ensinar, transformar e amadurecer seu espectador. É visando restituir à arte seu caráter de acontecimento ontológico da verdade que Gadamer dirige uma contundente crítica a essas visões reducionistas, defendendo que a compreensão e a verdade, bem mais que determinadas pelo método científico, ocorrem sobretudo no mundo da vida, na diversidade das experiências de mundo, inclusive na arte. O objetivo deste trabalho é, portanto, retomar a crítica gadameriana à racionalidade científica e à consciência estética, demonstrando em que sentido a arte se caracteriza como um desvelamento da verdade (*aletheia*), atualização de sentido e, mais do que isso, enquanto uma genuína experiência formativa para aqueles que se entregam à sua dinâmica hermenêutica de jogo, símbolo e festa.

**Palavras-chave:** Hans-Georg Gadamer; Arte; Verdade; Formação; Hermenêutica.

### **Introdução**

Quando se pensa em arte, é possível que venha à mente as mais diversas formas desta se manifestar: através de seus renomados artistas, como Van Gogh; de grandiosas obras, como “Sapatos dos camponeses”; até mesmo objetos – como cores, quadros, pincéis – e conceitos, como beleza, gosto, admiração, deleite. Em suma, absolutamente tudo pode ser trazido à luz, exceto uma coisa: a verdade. Pode-se passar por diversas ideias, conceitos e memórias quando se pensa em arte, mas dificilmente se lembrará da arte como uma experiência capaz de revelar verdades a quem a experiencia, e tanto menos como uma experiência formativa capaz de alterar a nossa relação imediata com o mundo. Isso, pensam muitos, faz a ciência; enquanto a arte, esse domínio estético por excelência, permanece consignada à fruição de sentimentos, à atividade de contemplação de admiráveis imagens, à diversão, à fuga da realidade, e somente.

É contrapondo a essas visões que reduzem a arte ao puramente estético, subjetivo e sem valor de verdade que esse artigo se estabelece. Almeja-se, a partir da hermenêutica filosófica gadamerina, destituir a arte dessas críticas precipitadas, recuperando-a como uma experiência (trans)formativa digna de ser vivida, uma vez que seu caráter de acontecimento nos revela verdades que não poderiam nos alcançar por outros meios, possibilitando-nos uma atualização de sentido que renova nossa existência e modo de ser.

Para tanto, primeiramente serão apresentados brevemente os responsáveis, segundo Hans-Georg Gadamer, pela destituição da arte como experiência de verdade e sua limitação ao prazer estético: a racionalidade científica e a consciência estética; posteriormente, ainda no tópico um, faz-se a descrição da crítica realizada pelo filósofo alemão, que explicita em que sentido esses conceitos cometem injustiças contra a arte, delineando, assim, em que sentido a arte poderia ser uma experiência de verdade e formação.

No tópico dois, por sua vez, a estrutura hermenêutica da experiência artística será contraposta à experiência estética da arte a partir dos conceitos de *jogo*, *símbolo* e *feira*, os quais farão uma curta referência a uma possibilidade de verdade e formação na arte, algo que somente será feito com maior profundidade no tópico três, no qual o conceito gadameriano de *formação*, bem como outros conceitos, serão apresentados, demonstrando a relação íntima entre arte e mundo, arte e verdade, arte e formação humana.

Ressalta-se que, apesar de se referir à verdade e formação, conceitos fundamentais para o fenômeno educacional, não se tratará a educação ou o ensino de maneira explícita neste artigo, embora seja algo previsto para outro momento. A formação será tratada de maneira mais abrangente, como algo que ocorre não somente na escola, um local privilegiado para o ocorrer da formação, mas principalmente nas experiências de mundo como um todo.

## **Racionalidade Científica e Consciência Estética: impedimentos para a Verdade e Formação na experiência artística**

Em *Verdade e Método: Elementos de uma hermenêutica filosófica* (Wahrheit und methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik), Hans-Georg Gadamer adverte a dois fatores que foram decisivos para que a arte se limitasse à sua função estética: a racionalidade científica e a consciência estética. Refletir sobre essas decorrências da modernidade significa retomar a seguinte pergunta: a experiência artística é somente um fator de gosto e prazer subjetivo, ou seria possível pensar em *verdade* no fenômeno estético da arte?

A racionalidade científica, primeiramente, é caracterizada pela crença de que somente a ciência e seu método são capazes de promover verdades. A ciência, enquanto detentora da verdade, consegue alcançá-la por meio de um método que depura do pesquisador os seus preconceitos, de modo que permite que um resultado objetivo, neutro e transparente seja almejado. Sem isso – sem método e objetividade - não há verdade, tampouco conhecimento. De outra forma, a relação do sujeito e objeto deve ser tal como a assepsia realizada para prevenir o contágio de uma doença: nesse caso, porém, quem não pode ser contaminado é o objeto pelo seu sujeito, e isso é prevenido pelo método.

A consciência estética, enquanto um discurso da modernidade filosófica trazido por Immanuel Kant<sup>1</sup>, por sua vez, também é influenciada pela distinção científica entre sujeito e objeto, na qual o sujeito pode analisar o objeto de um ponto de vista privilegiado e separado da realidade, mas não permite que o objeto o afete ou seja afetado por ele. Todavia, mais do que isso, a obra de arte não é apenas metodologicamente apartada da realidade, mas desde sua origem já o é: diferentemente dos objetos da natureza, que são retirados da realidade e levados para o laboratório, a arte é uma criação *não-natural*, um produto que cria uma realidade inexistente, ideal, ilusória e bela<sup>2</sup>. Consequentemente, a consciência estética reflete a obra como “pura obra de arte”; isto é, como algo que somente deve ser fruído de modo puramente estético; afinal, não sendo a arte conectada à realidade, então nada pode dizer sobre a verdade, devendo ser limitada ao sentimental – ao belo e ao gosto subjetivo daquele que a experimenta –, ou à análise do *gênio* que a criou.<sup>3</sup>

Incompatível ao rigor metodológico de racionalidade científica moderna e condicionada à singularidade de um sentimento, na condição de um objeto da consciência estética, a arte é então distanciada da verdade. Primeiramente, porque não adota os métodos e ideais da ciência natural, constituindo-se justamente do oposto enquanto uma experiência dita subjetiva, “ametódica” e permissiva quanto a “contaminação” mútua entre sujeito e objeto. Em segundo lugar, porque à arte, enquanto uma criação imaginária e apartada da realidade, cabe unicamente corresponder a certos ideais de gosto e beleza na qualidade de uma expressão de sentimentos desinteressados do ponto de vista conceitual e prático-utilitário; daí porque não seria uma experiência possibilitadora da verdade.

---

<sup>1</sup> Segundo Gadamer, é Kant, na sua *Crítica do Juízo*, o responsável por “ (...) negar ao gosto qualquer significado cognitivo” (GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*, 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 84 [49]), reduzindo a arte ao sentimental, ao prazer estético vivenciado pelo sujeito cognoscente.

<sup>2</sup> Gadamer se refere a Schiller, com seu projeto de educação estética, como sendo responsável pela separação entre arte e realidade. (Cf. GADAMER, Hans-Georg. *A estética do gênio e o conceito de vivência* In: *Verdade e Método I*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2015).

<sup>3</sup> Na perspectiva de Gadamer, por ser um objeto separado da realidade e de qualquer valor de verdade, a obra de arte para a consciência estética tem como ponto central ou o espectador ou o artista criador, ou seja, os dois sujeitos que a permeiam, mas jamais a obra em si mesma.

Ora, se tudo indica que a arte está totalmente distante da verdade, então que importância ela teria para a educação e formação humana? Quando se ensina, evidentemente se ensinam verdades, conhecimentos capazes, de alguma forma, de serem relevantes para a vida laboral e pessoal do indivíduo; quando se instiga o estudo, instiga-se que sejam buscadas experiências que promovam a verdade e o conhecimento genuínos, como livros, palestras e pesquisas científicas. Mas, nessa perspectiva da racionalidade científica e da consciência estética, como a arte, sendo meramente uma experiência agradável e sem “rigor metodológico”, poderia ser algo digno de ser ensinado ou experienciado? O belo se aprecia, admira-se e contempla-se, mas dificilmente se utiliza o belo para agir no mundo ou desenvolver pesquisas de cunho científico.

Apesar de tudo, é contrariando essas visões prosaicas da experiência artística que Gadamer, em *Verdade e Método*, elabora uma crítica à noção metodológica de verdade típica das ciências naturais. Nesse intento, o filósofo alemão ressalta um caráter mais abrangente da compreensão: não é o método que permite a compreensão, mas é a compreensão que permite o método. Assim, a experiência científica guiada pelo método é apenas mais uma das formas da compreensão se estabelecer diante do mundo, mas de modo algum a única. Na realidade, a compreensão se dá, acima de tudo, na pluralidade de experiências de mundo, inclusive na arte.

Isso porque, diferentemente da relação sujeito-objeto que a ciência utiliza, a compreensão e a verdade, para Gadamer, aproximam-se da concepção dos antigos gregos, que “... viram o seu pensamento como parte do próprio ser (...). O conhecimento [para eles] não era algo que adquirissem como uma posse, mas algo em que participavam, deixando-se guiar e mesmo ser possuídos pelo seu conhecimento”<sup>4</sup>. Dito de outro modo, a verdade não consiste em uma posse ou controle do objeto, como se fosse algo distante, adquirido, usado e descartado quando se bem entende; a verdade, para o filósofo alemão, é algo que constitui e se adere à própria existência daquele que a desvela<sup>5</sup>, caracterizando-se como acontecimento ontológico, *aletheia*<sup>6</sup>. Situando na arte, vê-se que a verdade, aqui, é expressa pelo seu conteúdo significativo, que afeta e adere ao sujeito, transformando-o desde que não vise tratá-la como mero objeto de domínio ou prazer estético.

Complementarmente, trata-se de um equívoco da consciência estética acreditar que a arte não possui referência à realidade: enquanto produção humana, a obra de arte possui vínculo

---

<sup>4</sup> PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, [s.d], p. 169.

<sup>5</sup> Em uma simples analogia a partir do processo de leitura, a verdade epistemológica da ciência, por um lado, diz respeito à uma leitura de livro na qual o leitor está distante e não se permite afetar pelo texto, apenas memorizando e dominando o conteúdo, bem como fazendo uso dele sempre que se precisa; a verdade para Gadamer, por outro lado, constitui-se como algo de caráter ontológico, dizendo respeito à uma experiência de leitura na qual o livro se coloca como íntimo do leitor, afetando seu modo de ser e agir no mundo.

<sup>6</sup> Martin Heidegger é o responsável pela recuperação do sentido grego de *aletheia* enquanto desvelamento, desocultação.

necessário com a realidade e com a humanidade, constituindo-se algo que trata do humano e do mundo enquanto tais. Ademais, ressalta-se, ainda, que essa focaliza erroneamente ou no artista (o “gênio criador”) ou no espectador (o sujeito do “gosto”), esquecendo-se do principal: a obra de arte por si mesma e a experiência que ela proporciona.

De acordo com PONTES, no teatro se torna evidente quão grave é o erro de se concentrar nos sujeitos artísticos e não na obra em si: o espectador não aproveitará o essencial da peça caso se atente ao diretor que a produziu, tampouco se concentrar-se apenas na atuação dos atores. O mais importante está em experienciar o conteúdo significativo que a peça tem a nos apresentar<sup>7</sup>. Segundo Gadamer, “... a obra de arte não é um objeto que se posta frente ao sujeito que é por si. Antes, a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta. O ‘sujeito’ da experiência da arte (...) é a própria obra de arte”<sup>8</sup>. Assim sendo, para recobrar à arte o seu caráter formativo e de verdade, é necessário retomar a centralidade que a obra de arte possui na experiência artística, o que é alcançado através de uma abordagem hermenêutico-filosófica da arte.

Com isso, muito além do rigor do método científico e da relação de domínio do sujeito sobre o objeto, a compreensão, para Gadamer, é um acontecimento ontológico que se dá no próprio modo de ser do homem<sup>9</sup>, direcionando-se para todas as experiências de mundo e estabelecendo com ele um contato íntimo e transformativo. Assim, a intenção de *Verdade e Método* é advertir o ser humano quanto a outras possibilidades de experiência de verdade que não as experiências científicas, de modo a reabilitar a verdade nas ciências humanas e, em especial, a verdade na experiência artística que, do ponto de vista hermenêutico, possui o status de ser “... ao lado da filosofia, (...) a mais clara advertência para que a consciência científica reconheça seus limites”<sup>10</sup>. Desse modo, compreender a proposta de ressignificação da arte como experiência de verdade implica necessariamente em uma discussão ontológica sobre a verdade da arte que privilegie a centralidade do seu modo de ser, a radicalidade do seu acontecimento e de sua expressão de mundo. Para isso, torna-se imprescindível a consideração do fenômeno da arte enquanto experiência de *jogo, símbolo e festa*, sobre os quais se explicita em seguida.

---

<sup>7</sup> Cf. PONTES, Clara Machado. *Da estética à hermenêutica: modelos da compreensão em Gadamer*. Florianópolis, 2016, p. 87.

<sup>8</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 155 [108].

<sup>9</sup> “A analítica temporal da existência (Dasein) humana desenvolvida por Heidegger, penso eu, mostrou de maneira convincente que a compreensão não é um dentre outros modos de comportamento do sujeito, mas o modo de ser da própria pré-sença (Dasein). (...) Ele designa a mobilidade fundamental da pré-sença, a qual perfaz sua finitude e historicidade, abrangendo assim o todo de sua experiência de mundo” (*grifos nossos*). (GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 16).

<sup>10</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 31 [2].

## A estrutura hermenêutica da arte: jogo, símbolo e festa

Tendo em vista que a consciência estética não é suficiente para lidar com o fenômeno da obra de arte, Gadamer substituirá os conceitos estéticos de gosto, gênio, belo e prazer pelos conceitos ontológicos que representam a estrutura hermenêutica da experiência artística, termos esses que não tratam só do observador nem tampouco só do autor, mas da obra de arte enquanto tal. Assim, longe de ser apartada da realidade, fruto de mero prazer estético ou privada da verdade por não se submeter ao método, a experiência artística, pensada a partir dos conceitos de *jogo*, *símbolo* e *festa*, demonstrar-se-á como um acontecimento ontológico da verdade, o que será aprofundado no próximo tópico, o qual tratará, também, da possibilidade de uma experiência formativa na arte.

Schleiermacher e a tradição hermenêutica consideraram a compreensão como a reprodução das intenções originárias do *gênio* que a criou, de modo que, para poder adentrar no “espírito” do autor, o intérprete deveria se suprimir, neutralizar seus “pré-conceitos” – nos casos em que não se almeje a intenção do autor, poder-se-ia apenas fruir a obra<sup>11</sup>. Segundo Gadamer, entretanto, “... frente à real experiência hermenêutica que compreende o sentido do texto, a reconstrução do que o autor realmente pensava é uma tarefa de **somenos importância**”<sup>12</sup>. Para o filósofo alemão, o primordial na compreensão de um texto é a compreensão do sentido que ele nos revela, aquilo que está sendo dito. Para Gadamer, portanto, a supressão do espectador para compreender o autor ou a supressão do autor para poder fruir a obra são, ambas, maneiras de se precarizar a experiência do texto, bem como a experiência estética: *compreender* seria, sobretudo, realizar o diálogo entre aquele que “lê” e aquele que criou – mas não enquanto *autor*, e sim na figura de sua obra –, pois é a obra que tem algo a nos dizer<sup>13</sup>. É justamente a centralização do fenômeno da arte na interação entre espectador e obra que Gadamer almeja com o conceito de *jogo*.

Diferentemente do jogo enquanto brincadeira de um sujeito sedento por prazer e fuga da realidade, aqui o sujeito abdica de sua “autonomia” para se submeter ao jogo – que possui regras, características e condições próprias – e à sua dinâmica. Nela, “O que é demandado do jogador é que ele responda à situação de jogo em que ele não está no comando e na qual ele deve respeitar o essencial dado [a regra]”<sup>14</sup>. Ou seja, inserido no jogo, o jogador, para que consiga jogar, deve-se entregar ao jogo e ao seu movimento, dispondo-se a ser apenas uma pequena parte de um todo maior e a estabelecer um diálogo em  *fusão de horizontes* com o jogo e os demais participantes, atendendo,

---

<sup>11</sup> Como quando, em descanso, lemos uma obra apenas pelo entretenimento, não nos demorando ao sentido das palavras.

<sup>12</sup> VM p. 486

<sup>13</sup> “O trabalho de arte é a expressão da verdade que não pode ser reduzida ao que seu criador (...) pensou sobre ela”. (GADAMER, Hans-Georg, *Aesthetics and Hermeneutics*. In: *Philosophical Hermeneutics*. United States of America: The Regents of the University of California, 1976, p. 95-96, tradução nossa).

<sup>14</sup> GRONDIN, Jean. *The philosophy of Gadamer*. United Kingdom: Biddles Ltd., Guilford and King’s Lynn, 2003, p. 40.

sobretudo, ao que o jogo impele. Assim, da mesma forma que a compreensão do texto perpassa necessariamente pelo diálogo entre o leitor e a obra, sendo o mais importante a interação entre ambos, aqui o mais importante é o *jogo* em interação e diálogo com o jogador.

Logo, a obra de arte tem a estrutura de jogo porque ela atrai o espectador e o submete à sua realidade, obrigando-o a participar de sua própria dinâmica, subvertendo a relação entre sujeito e objeto: se no modo de ser metodológico das ciências naturais e da consciência estética é o sujeito quem inquire e aplica métodos ao seu objeto, na perspectiva gadameriana a obra de arte troca de lugar com o espectador, tornando-o objeto e questionando-o. Como afirma 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 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 tecnológico<sup>15</sup>.

Em outros termos, opostamente à perspectiva de verdade e compreensão da ciência, que vê o conhecimento como sendo o controle metodológico do seu objeto de pesquisa, na experiência hermenêutica da arte o que ocorre é a *subjugação* do sujeito pela obra de arte, que o submete à sua realidade e à determinadas perguntas. Dessa forma, o jogador é impelido a ir e vir, a pensar e repensar, a estruturar e desestruturar aquilo que acreditava saber, mas somente se aceitar participar da dinâmica própria do jogo. Caso contrário, não haverá como a verdade aparecer, pois é a dependência mútua e o diálogo entre o sujeito e a obra, e não a alienação e distanciamento entre ambos<sup>16</sup>, que permitirá a verdade e compreensão enquanto desvelamento, *aletheia*, tal qual concebiam os gregos.

O conceito de *símbolo*, por sua vez, tem origem helênica, representando completude, amizade, união entre duas peças que se encaixam. Como afirma Gadamer:

Um anfitrião entrega ao seu hóspede a assim chamada ‘*tessera hospitalis*’, isto é, ele parte um vaso, fica com uma metade e entrega a outra metade ao hóspede para que, se em trinta ou quarenta anos um descendente deste hóspede voltar uma vez mais a sua casa, as pessoas se reconheçam na junção dos fragmentos em um todo. O 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>17</sup>

---

<sup>15</sup> PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 1969, p. 170.

<sup>16</sup> Cf. BILEN, Osman. *The Historicity of Understanding and The Problem of Relativism in Gadamer’s Philosophical Hermeneutics*. Washington D.C: Cultural Heritage and contemporary change. Series IIA, Islam, vol. 11, 2000, p. 68

<sup>17</sup> GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: arte como jogo, símbolo e festa*. In: *Hermenêutica da obra de arte*. Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2010, p. 173.

Pensar a arte enquanto símbolo, então, é entender que há na arte algo que nos completa, uma peça faltante em nossa existência. Assim sendo, quando observamos uma obra de arte e nela identificamos algo que se pareça ou tenha a ver conosco, demoramo-nos nela, reconhecendo-nos e reconhecendo a obra, de modo que, na própria dinâmica de questionar a obra e permitir que ela nos questione, atualizemos o sentido do que compreendemos como nós mesmos, como arte e como mundo.

De outra forma, quando vemos o símbolo que a arte traz consigo, relembramos de algo antes não lembrado, desvelamos algo que estava oculto, invisível e, pela identificação e reconhecimento que a obra traz consigo, podemos esclarecer e compreender algo que antes não conseguíamos perceber em nós mesmos ou no mundo. Afinal, meio às imposições do dia-dia, “O mundo é mais frequentemente vivido no modo de esquecimento, esquecimento de si mesmo e do mundo”<sup>18</sup>, de modo que é necessário a presença da arte, enquanto possuidora de um símbolo que também possuímos e com o qual nos identificamos, para servir de espelho a fim de que olhemos em nós o que antes estava invisível, tal como na citação de Gadamer, na qual a presença do símbolo, mesmo após trinta ou quarenta anos, faz lembrar de um objeto possuído, mas até então esquecido.

É sobre essa ruptura com a rotina – possibilitadora da supracitada lembrança – que se trata o conceito de *fiesta*: assim como uma festa é um evento que ocorre e nos tira da quotidianidade, levando-nos para um momento único, a arte “... é festiva no sentido de que ela também interrompe e desloca nossas experiências diárias do tempo; ela nos eleva acima de nossas rotinas diárias e oferece a oportunidade de imaginar nós mesmos e nossos engajamentos com o mundo de maneira diferente”<sup>19</sup>. A partir disso, a obra de arte nos submete a um modo distinto de experienciar e despender o tempo: em vez de ocupar o tempo com aquilo que é de nosso interesse, de acordo com nossas obrigações e gostos, a obra de arte enquanto *fiesta* nos faz entrar em comunhão em prol de algo diferente; nosso tempo é tomado e passa a ser um tempo investido na festa e na sua dinâmica. O tempo da festa é o tempo celebrado na interação com o outro, constituindo-se uma experiência eu-tu, na qual o sujeito se dispõe a compreender e a interagir esse o outro, bem como a permitir que ele o afete e até mesmo diga algo contra mim, numa relação de reciprocidade.

Dessa forma, é notável que a estrutura da experiência artística, segundo a hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, apresenta uma nova forma de se experienciar a arte que não pelas vias da racionalidade científica ou da consciência estética. Percebe-se, pela própria relação entre participante e obra, que o foco não é o artista, que apenas criou a obra, e tampouco o expectador, que inclusive se torna objeto, mas a própria obra de arte. Tal como na leitura de um livro, o que

---

<sup>18</sup> GRONDIN, Jean. *The philosophy of Gadamer*. United Kingdom: Biddles Ltd., Guilford and King's Lynn, 2003, p. 44

<sup>19</sup> LAWN, Chris. *Compreender Gadamer*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 127.

importa não é a intenção do autor, ou o público-leitor – isso é secundário; o que importa é a interação recíproca entre o “leitor” e o “livro” a ser lido, que, nesse caso, é a própria obra de arte. Se o “livro” é belo ou feio, agradável ou desgostoso, pouco importa – o que é relevante é o conteúdo significativo, o sentido, que a obra nos abre e impõe a pensar, estabelecendo-se como verdade e, conseqüentemente, permitindo a experiência formativa, como será visto a seguir.

## **Reabilitação da Arte: experiência artística enquanto experiência hermenêutica de Verdade e Formação**

Neste tópico, será discutida a relação entre a estrutura hermenêutica fundamental da experiência artística – de *jogo, símbolo e festa* – e a verdade, bem como a formação que dela decorre. Em outros termos, as perguntas que nos guiarão serão as seguintes: de que modo a experiência artística pode ser compreendida como uma experiência de verdade que possibilite a formação daquele que a vivencia? Como a arte poderia contribuir para a formação humana, isto é, para o desenvolvimento da compreensão que o homem possui de si e do mundo? Antes de tudo, cabe falar sobre em que consiste *formação*.

Formação, para Hans-Georg Gadamer, longe de ser a posse de um punhado de afirmações teórico-científicas – as consideradas “válidas” pela racionalidade metodológica –, é um movimento que ocorre na própria experiência e compreensão de mundo. Nesse sentido, a formação é desenvolvida a partir do conceito de verdade enquanto *aletheia*, pois, ao passo que a verdade se apresenta, ela se adere, afeta e, até mesmo, possui o sujeito que a desvela. Por essa perspectiva, o sujeito não se forma somente quando está na escola aprendendo o que a ciência tem a dizer, mas também quando vivencia o cotidiano, quando lê uma obra literária ou até mesmo quando trabalha, como afirma Gadamer falando sobre Hegel:

O trabalho é a cobiça inibida. Ao formar o objeto, portanto, enquanto age ignorando a si e dando lugar a um sentido universal, a consciência que trabalha eleva-se acima do imediatismo de sua existência rumo à universalidade – ou, como diz Hegel: ao formar a coisa, forma-se a si mesmo. (...) O sentimento próprio (Selbstgefühl) da consciência laboriosa contém todos os momentos daquilo que constitui uma formação prática: distanciamento da imediatez da cobiça, das necessidades pessoais e do interesse privado e a exigência de um sentido universal.<sup>20</sup>

Em outras palavras, o movimento formativo diz respeito ao próprio movimento fundamental da alma humana de ser capaz de alhear-se em direção ao outro que, por sua vez, oportuniza que verdades antes invisíveis sejam desveladas. É por isso que é necessário o *distanciamento da cobiça* e das

---

<sup>20</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 48 [18].

*necessidades pessoais*, pois, para aceitar o outro, é preciso suprimir sua particularidade, colocando-se e mantendo-se “... aberto para o diferente, para outros pontos de vista mais universais”<sup>21</sup>.

Vale ressaltar, contudo, que não há formação se o sujeito rompe consigo de modo permanente, esquecendo-se no outro; para que seja formado, construído, moldado a partir do que aprendeu com o outro, é necessário o retorno a si, que, segundo Gadamer, constitui a essência da formação<sup>22</sup>. Dessa forma, se o sujeito é incapaz de abstrair-se de si mesmo e livrar-se de seus interesses pessoais -- num fechamento de si egocêntrico e indisposto a reconhecer o outro como digno de ser experienciado --, então não há formação, pois não há movimento, novidade, mas apenas estagnação e comodidade na mesmice; porém tampouco pode haver formação se o sujeito esquece de retornar a si, de trazer as novas experiências, as verdades desveladas, para o *eu*. Somente quando há a movimentação entre o *eu* e o *outro*, o particular e o universal, a mesmice e o novo, é que o sujeito poderá se formar, revendo o “velho” e ajustando o “novo”, em contínuo ajuste e reajuste, construir, destruir e reconstruir, formar e reformar.

Apesar dos conceitos de *formação*, *jogo*, *símbolo* e *festa* serem desenvolvidos na primeira parte de *Verdade e Método*, alguns conceitos que somente foram desenvolvidos na segunda e terceira parte são essenciais para compreendê-los, fazendo-se fundamentais não só para a hermenêutica gadameriana como um todo, mas também para a compreensão da experiência de verdade e formação que há na arte. Dentre esses conceitos estão o de *círculo hermenêutico*, *linguagem*, *experiência negativa* e *lógica da pergunta e resposta*.

Na experiência artística, é possível notar a circularidade que permeia a compreensão da obra de arte. Tal como para interpretar um livro é necessário ir e vir entre a parte e o todo do texto, de modo que o todo ilumina as partes e vice-versa, na arte também há essa movimentação: a dinâmica que se estabelece no *jogo* entre a arte e o espectador faz com que o apreciador da obra se encaminhe da parte para o todo e do todo para a parte, de si para a obra e da obra para si, em um movimento que o permite não só conhecer a obra mas também autoconhecer-se.

Essa movimentação também fica evidente na arte enquanto *símbolo*. Quando observamos na obra algo que remeta a nós, estamos ao mesmo tempo nos abrindo para o que o outro tem a nos dizer e retornando a nós mesmos para poder reavaliar aquilo que está consolidado, abrindo-se, assim, uma possibilidade de reformar a nossa morada. Concomitantemente, com a sedução em que o mistério da obra nos permeia, tem-se a *festa*: um acontecimento que, por ser diferente do que é cotidiano, habitual, retira-nos da mesmice do velho e nos coloca em uma dinâmica frente ao novo, oferecendo, como

---

<sup>21</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 53 [23].

<sup>22</sup> Cf. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 50 [20].

afirma Chris Lawn, "... a oportunidade da pessoa fazer um inventário de sua vida, para pensar reflexivamente e deliberadamente sobre sua vida de maneira diferente"<sup>23</sup>.

Assim, se o círculo hermenêutico é tradicionalmente um movimento necessário para se compreender textos, indo e vindo do começo ao fim, da parte ao todo, na hermenêutica filosófica gadameriana o círculo hermenêutico representa o movimento de ir ao outro (o universal, o todo) e retornar a si (o *eu*), sendo a arte um desses *outros* que se apresentam a nós e nos permitem, pelo *reconhecimento* do símbolo e *elevação* da festa, atualizar nossa auto-compreensão e compreensão do mundo. Por essa perspectiva, não há como negar à arte seu caráter de experiência formativa.

Por ser um processo que acontece necessariamente no médium da *linguagem*, essa circularidade nos remete à própria linguagem enquanto modo de ser do homem para Gadamer. A linguagem, para o pensador alemão, não tem a característica de ser mero instrumento<sup>24</sup> com o qual nomeamos as coisas, ou que nos possibilita falar e escrever, mas sim aquilo que nos permite pensar a nós mesmos e compreendermos o mundo. A linguagem, como expressa no ensaio *Homem e Linguagem*<sup>25</sup>, não se caracteriza como sendo uma indumentária de um *eu*, e sim como aquilo que diz respeito ao *nós*, à comunicação em sociedade, o entender-se, informar-se. Nesse sentido, a linguagem tem uma função existencial e comunitária, enquanto mediação necessária entre o *eu* e o mundo.

Dessa forma, a linguagem se manifesta como *diálogo* e, uma vez que se coloca como mediadora na relação do *eu* com o mundo, é pela dinâmica do diálogo que o espectador experiencia a obra de arte. A obra de arte, enquanto possuidora de um sentido, tem algo a dizer e a revelar àquele que se submete ao seu *jogo*. Do contrário, se o observador se limita a pensá-la apenas com base em critérios estéticos de beleza -- como experiência subjetiva de gosto --, ou mesmo enquanto a intenção do artista, ele se fecha para o diálogo com a amplitude do mundo da obra em sua radicalidade ontológica, não sendo possível que experiencie a verdade que decorre da arte. É necessário que o sujeito se permita seduzir pelo *jogo* que a arte impõe, libertar-se de si mesmo e de suas *cobiças*, possibilitando que seus *preconceitos* sejam revistos e, se necessário, substituídos ou reelaborados; o ambiente da arte, afinal, é *festa*, sendo direcionado não para o eu e os seus interesses, mas para o outro, o mundo, o coletivo e o comunitário. Além disso, é o caráter de *símbolo* presente na arte que convida, durante a experiência artística, que se reconheça na arte o mundo e o seu *eu* esquecidos, fazendo de aspectos -- antes ocultos -- agora visíveis, de modo que exigem ser refletidos e resolvidos. "Assim, o diálogo 'nos põe à prova',

---

<sup>23</sup> LAWN, Chris. *Compreender Gadamer*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 127.

<sup>24</sup> Como afirma GADAMER em "A incapacidade para o diálogo", "Mesmo que a linguagem possa ser codificada e encontrar uma relativa fixação no dicionário, na gramática (...), sua vitalidade própria, seu amadurecimento e renovação, sua deterioração e depuramento (...), tudo isso vive no intercâmbio vivo entre os interlocutores. A linguagem apenas se dá no diálogo (GADAMER, Hans-Georg. *A incapacidade para o diálogo*. In: Verdade e Método II. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 243)

<sup>25</sup> Cf. GADAMER, Hans-Georg. *Homem e Linguagem*. In: Verdade e Método II. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 176.

provoca a exposição de nossas dúvidas diante daquilo que o outro contrapõe. O outro ajuda, sobretudo, a *des*-cobrir nossos preconceitos e a romper nossos enclausuramentos”<sup>26</sup>, atualizando nosso conhecimento de mundo e autoconhecimento.

Consequentemente, surgem na experiência artística dois elementos constituintes do diálogo: a *experiência negativa* e a *lógica de pergunta e resposta*. Apresentando-se como um diferente do *eu*, com características e regras próprias e estranhas, a obra de arte se revela como sendo uma experiência negativa para o seu expectador, isto é, como algo que frustra, desloca e por vezes incomoda, pondo à prova o que o sujeito sabe ou acredita saber. Experienciando uma obra literária, por exemplo, o sujeito se deparará com inúmeros acontecimentos e afirmações dos quais discorda, o que o possibilitará rever suas ideias e posturas de mundo. A experiência negativa, segundo SILVA JUNIOR:

Não se trata da experiência que o cientista prepara em laboratório, sujeita a repetições e verificações e para a qual ele converte-se em seu senhor, na medida em que submete à prova e à contrastes suas hipóteses, deduzindo daí seus resultados. Bem pelo contrário, a reconsideração do conceito de experiência desenvolvido pela hermenêutica apresenta-se como revolucionária, pois questiona a própria segurança e controle da consciência. Privando-a de suas certezas, a consciência agora é confrontada com a própria finitude de suas experiências.<sup>27</sup>

Nesse sentido, devido nossa própria condição de finitude, a maioria das experiências não são confirmativas, mas negativas: a *experiência negativa*, em vez de nos proporcionar a confirmação daquilo que já sabíamos, frustra-nos, apresentando-nos algo novo que não só denuncia nosso caráter de finitude, como também nos abre para novas experiências a fim de que completemos nossa insuficiência e ignorância. O “novo”, afinal, não tem a função de ser apenas uma pedra no sapato, um incômodo desnecessário, mas é, sobretudo, “... termos encontrado no outro algo que ainda não havíamos encontrado em nossa própria experiência de mundo”<sup>28</sup>. Isso remete à própria característica da linguagem de poder tornar visível<sup>29</sup>, pela fala, algo que estava oculto, referindo-se, assim, ao próprio caráter ontológico da verdade enquanto *aletheia*, também já evidenciado na arte como *símbolo*.

Logo, a obra de arte, apesar de não trazer a experiência positiva e de confirmação que exige a ciência, revela-nos o novo e o diferente ao mesmo tempo em que pontua os nossos erros, insuficiências e ignorâncias, de modo que, sendo uma experiência negativa, impele-nos a viver novas

---

<sup>26</sup> HERMANN, Nadja. A questão do outro e o diálogo. *Revista Brasileira de Educação*. vol. 19. n. 57, 2014. ISSN: 1413-2478, p. 490.

<sup>27</sup> SILVA JUNIOR, Almir Ferreira. **Estética e Hermenêutica: a arte como declaração de verdade em Gadamer**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2005, p. 72.

<sup>28</sup> GADAMER, Hans-Georg. *A incapacidade para o diálogo*. In: Verdade e Método II. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 247 [211].

<sup>29</sup> Cf. GADAMER, Hans-Georg. *Homem e Linguagem*. In: Verdade e Método II. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 173 [146].

experiências. Contrariamente à perspectiva de arte típica da consciência estética, abordada no tópico um, vê-se que a arte não apenas é intimamente ligada ao mundo, como também “abre mundos”. É nessa abertura de mundo e expansão de horizontes que nos será permitido conhecer, nessas novas experiências às quais agora nos disporemos, novas verdades que servirão de base para nossa contínua formação e amadurecimento. Nas palavras de PALMER,

A experiência do encontro com uma obra de arte abre-nos um mundo; não nos limitamos a ficar boquiabertos, gozando sensualmente os contornos das formas. Logo que deixamos de considerar uma obra como um objeto e a vemos como um mundo, quando vemos o mundo através dela, então percebemos que a arte não é percepção sensível mas conhecimento. Quando deparamos com a arte, alargam-se os horizontes do nosso próprio mundo e da nossa autocompreensão, de modo a vermos o mundo << a uma nova luz >> -- como se fosse a primeira vez. Mesmo os objetos comuns e habituais, surgem a uma nova luz quando iluminados pela arte. Assim, uma obra de arte não é um mundo divorciado de nós. Se o fosse não poderia iluminar a nossa própria autocompreensão como o faz.<sup>30</sup>

A *lógica de pergunta e resposta*, por fim, é uma característica fundamental que apresenta o próprio caráter de subjugação do sujeito espectador à condição de objeto na presença da arte. Numa conversação genuína, como a que pode ocorrer diante da obra de arte, há um jogo de perguntas e respostas a partir do qual novos horizontes se abrem àqueles que estão participando. Quando uma pergunta se ergue e o interlocutor não é capaz de respondê-la, coloca-se aí um incômodo, um abalo nas crenças e *preconceitos* de quem foi perguntado, o que o empurrará para a busca de novos conhecimentos e a revisão daquilo que se acreditava saber. Na experiência artística, a obra está o tempo todo nos perguntando, incomodando-nos com o horizonte novo que ela nos traz na realidade paralela de suas regras. Assim, por meio do *jogo* entre pergunta e resposta, a arte também nos forma ao nos colocar em aberto para nos projetar em direção aos espaços e às novas possibilidades que foram deixadas pelas suas perguntas.

Por conseguinte, seja como *círculo hermenêutico*, *linguagem*, *experiência negativa* ou *pergunta e resposta*, bem como os demais conceitos que não puderam ser abordados, a experiência artística se demonstra uma experiência de sentido na qual o sujeito que dela participa é colocado em um jogo no qual ele não é o anfitrião, mas é levado de um lado para o outro, de si para a arte e vice-versa, a reconhecer e a atualizar suas crenças, preconceitos e posturas no mundo.

## Considerações Finais

Percebe-se, assim, que a arte está longe de ser meramente “pura obra de arte”, ou seja, algo que somente deve ser fruído e admirado porque não possui qualquer valor de verdade ou conexão

---

<sup>30</sup> PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, [s.d.], p. 170.

com a realidade. A experiência artística, sobretudo, é uma experiência que possibilita o desvelamento de verdades a partir de sua estrutura hermenêutica de jogo, símbolo e festa, constituindo-se como uma experiência fundamental para formação humana. A compreensão se dá não apenas mediante um método imposto pela racionalidade científica, mas, sobretudo, nas experiências de mundo, como a experiência artística.

Apesar de não ser uma experiência científica, a experiência artística é, ainda assim, uma experiência de compreensão de si e do mundo que desvela uma série de verdades que não poderiam ser reveladas de outra forma. Além de nos formar pela revelação e indagação de sentidos que nos impõe, a arte ainda possibilita a expansão de nosso diálogo com o mundo, constituindo-se como uma experiência de abertura.

Uma reflexão hermenêutico-filosófica da arte tem, por conseguinte, o mérito de nos permitir repensar como subjetividade autônoma apartada das condições fácticas do mundo. Os conceitos hermenêuticos de jogo, símbolo e festa demonstram a relevância da alteridade para o processo de compreensão de mundo e, especialmente no fenômeno da arte essa experiência garante, de modo exemplar, uma abertura de sentido que ultrapassa a temporalidade histórica. Compreendemos a arte porque o seu jogo ganha outras possibilidades enquanto experiência de finitude e sua celebração enquanto festa traz sempre o registro de que a verdade da arte é uma declaração atualizada mediante interrogações e buscas de sentido.

## Referências

- BILEN, Osman. **The Historicity of Understanding and The Problem of Relativism in Gadamer's Philosophical Hermeneutics**. Washington D.C: Cultural Heritage and contemporary change. Series IIA, Islam, vol. 11, 2000.
- GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo: arte como jogo, símbolo e festa**. In: *Hermenêutica da obra de arte*. Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Aesthetics and Hermeneutics**. In: *Philosophical Hermeneutics*. United States of America: The Regents of the University of California, 1976.
- \_\_\_\_\_. **A incapacidade para o diálogo**. In: *Verdade e Método II*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Homem e Linguagem**. In: *Verdade e Método II*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Verdade e Método I**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Verdade e Método II**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- GRONDIN, Jean. **The philosophy of Gadamer**. United Kingdom: Biddles Ltd., Guilford and King's Lynn, 2003.
- HERMANN, Nadja. A questão do outro e o diálogo. **Revista Brasileira de Educação**. vol. 19. n. 57, 2014. ISSN: 1413-2478.
- LAWN, Chris. **Compreender Gadamer**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Lisboa: Edições 70, [s.d].
- PONTES, Clara Machado. **Da estética à hermenêutica: modelos da compreensão em Gadamer**. Florianópolis, 2016.
- SILVA JUNIOR, Almir Ferreira. **Estética e Hermenêutica: a arte como declaração de verdade em Gadamer**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2005.