

# Diagnóstico do tempo

implicações éticas, políticas e sociais da

# Pandemia



**Evandro Pontel**  
**Fabio Caires Correia**  
**Jair Tauchen**  
**Olmaro Paulo Mass**  
**Oneide Perius (Orgs).**



**Editora Fundação Fênix**

A recente pandemia enfrentada globalmente se estabelece, além de sua condição de tragédia humana praticamente incomensurável, sabida e percebida em todos os recantos deste vasto mundo, como algo mais – a saber, como uma peculiar *configuração sintomática* de uma ordem muito especial, e com consequências potencialmente extraordinárias em termos civilizatórios. O bioma arde em febre, pois o vírus, invisível e mortal, está em todos os lugares; algo desabou: uma ideia de mundo, um *estilo de esperança* – e, como sabemos, “quando a construção de um mundo desaba, são soterrados também os pensamentos que a haviam arquitetado e os sonhos que a habitavam” (Rosenzweig).

O vírus está na nossa mente, como está nos pretensos fundamentos intocáveis da modernidade. Incrustou-se no *logos* acostumado a fazer da Alteridade uma função ou projeção sua. Uma era chega ao fim.

Porém, “pensar é transpor”, já disse E. Bloch. É exatamente a crise da racionalidade – uma *crise da hegemonia da racionalidade idólatrica*, na qual temos estado imersos há muito tempo, uma racionalidade que idolatra ideias suaves, pensamentos mágicos e conciliações impossíveis – que oportuniza a sua transformação em crítica da realidade.

E essa tarefa árdua é que une a multiplicidade de textos do presente livro. Desde prismas diversos ao extremo, é o mergulho na convulsão temporal que os irmana. O estilo específico de cada um converge no sentido de uma viagem de (ainda) *sobre-vivência*, um mergulho no porvir concreto, sem o qual estamos todos condenados.

O resto pode esperar. Esse tema, não. Que este livro ache muitíssimos que o mereçam, é o que posso desejar.

Ricardo Timm de Souza



Editora Fundação Fênix



**Diagnóstico do tempo:  
implicações éticas, políticas e sociais da pandemia**

**Conselho Editorial**

---

**Editor**

Agemir Bavaresco

**Conselho Científico**

Agemir Bavaresco

Evandro Pontel

Jair Inácio Tauchen

Nuno Pereira Castanheira

**Conselho Editorial**

Draiton Gonzaga de Souza

Evandro Pontel

Everton Miguel Maciel

Fabián Ludueña Romandini

Fabio Caprio Leite de Castro

Gabriela Lafetá

Ingo Wolfgang Sarlet

Isis Hochmann de Freitas

Jardel de Carvalho Costa

Jair Inácio Tauchen

Joaquim Clotet

Jozivan Guedes

Lucio Alvaro Marques

Nelson Costa Fossatti

Norman Roland Madarasz

Nythamar de Oliveira

Orci Paulino Bretanha Teixeira

Oneide Perius

Raimundo Rajobac

Ricardo Timm de Souza

Rosemary Sadami Arai Shinkai

Rosalvo Schütz

**Diagnóstico do tempo:  
implicações éticas, políticas e sociais da pandemia**

**(Organizadores)**

**Evandro Pontel**

**Fabio Caires Correia**

**Jair Tauchen**

**Olmaro Paulo Mass**

**Oneide Perius**



Editora Fundação Fênix

Porto Alegre, 2020

Direção editorial: Agemir Bavaresco  
Diagramação: Editora Fundação Fênix  
Capa: Editora Fundação Fênix

O padrão ortográfico, o sistema de citações, as referências bibliográficas, o conteúdo e a revisão de cada capítulo são de inteira responsabilidade de seu respectivo autor.

Todas as obras publicadas pela Editora Fundação Fênix estão sob os direitos da Creative Commons 4.0 –

[http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)



*Série Filosofia – 42*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

PONTEL, Evandro; CORREIA, Fábio Caires; TAUCHEN, Jair; MASS, Olmaro Paulo; PERIUS, Oneide. (Orgs).

*Diagnóstico do tempo: implicações éticas, políticas e sociais da pandemia.* PONTEL, Evandro; CORREIA, Fábio Caires; TAUCHEN, Jair; MASS, Olmaro Paulo; PERIUS, Oneide. (Orgs). Porto Alegre, RS: Editora Fundação Fênix, 2020.

656p.

ISBN – 978-65-87424-46-0

 <https://doi.org/10.36592/9786587424460>

Disponível em: <https://www.fundarfenix.com.br>

CDD-100

---

1. Pademina. 2. Diagnóstico. 3. Filosofia. 4. Ética. 5. Política.

Índice para catálogo sistemático – Filosofia e disciplinas relacionadas – 100

### 33. Travessia da crise e para além: Hegel por Gadamer - fim da arte?



<https://doi.org/10.36592/9786587424460-33>

Raimundo Rajobac<sup>1</sup>

*O botão desaparece no desabrochar da flor, e poderia dizer-se que a flor o refuta; do mesmo modo que o fruto faz a flor parecer ser um falso ser-aí da planta, pondo-se como sua verdade em lugar da flor: essas formas não só se distinguem, mas também se repelem como incompatíveis entre si. Porém, ao mesmo tempo, sua natureza fluida faz delas momentos de unidade orgânica, na qual, longe de se contradizerem, todos são igualmente necessários. É essa igual necessidade que constitui unicamente a vida do todo. (Phänomenologie des Geistes, Hegel).*

\*\*\*

O que se desvela com a grande crise planetária que se desdobra com Pandemia do novo Coronavírus (COVID-19)? O caráter amplo e geral desse questionamento inicial é proposital e assume a amplitude e alcances do acontecimento. A situação de instabilidade experimentada e vivenciada parece ter colocado em estremeamento todos os paradigmas. De ordem sanitária, política, social, econômica, acadêmica, familiar e pessoal, a grave crise parece indicar o longo desdobramento do ano de 2020 na dialética do transcórre do tempo que a tudo rege. Que tarefas se apresentam ao pensar e à filosofia a partir daí? Qual o sentido da experiência da arte nesse contexto?

---

<sup>1</sup> Professor no Departamento de Música e diretor do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS. Doutor em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS. Desenvolve suas atividades docentes e de pesquisa nas áreas da Prática Musical Coletiva, Estética e Filosofia da Música, Filosofia da Educação Musical, Hermenêutica, Música e Formação (*Bildung*). Principais publicações: *Bildung enquanto formação estética no jovem Nietzsche* (2015); *Compreensão e diálogo: contribuições da hermenêutica gadameriana à educação* (2010); *Racionalidade musical e experiência natural formativa em Rousseau* (2014); *Docência como vivência a partir de Wilhelm Dilthey* (2015); *Música como fisiologia aplicada: considerações a partir do Nietzsche tardio* (2016), *Experiência formativa e reflexão* (2016) (com L.C. Bombassaro e P. Goergen), *Música, filosofia e formação cultural* (2017) (com L. C. Bombassaro), *A questão do estético: ensaios* (2019) (com N. Hermann).

De que maneira o problema hegeliano do passado da arte (*Vergangenheitscharakter der Kunst*) atualiza-se, e em que medida a leitura gadameriana de tal questão expõe a atualidade da obra de arte? A realidade da crise parece nos exigir “[...] vincular unitariamente a ciência e o saber [humano], em relação a si mesmo, a fim de conseguir uma nova autocompreensão da humanidade” (GADAMER, 1983, p. 86). Há que se considerar a crescente autoalienação que transparece no acontecimento da globalização que permeia a ordem econômica capitalista atual e, da mesma forma, no que diz respeito às nossas dependências, do que a humanidade constrói para si nesse contexto. Estamos diante do desafio em possibilitar à humanidade, a autocompreensão de si e, “[...] para isto serve, desde a Antiguidade, a filosofia, também sob a forma do que [denominamos hermenêutica] como teoria e também, como práxis da arte de compreender e fazer falar o estranho e o que se fez estranho” (GADAMER, 1983, p. 87). Essa perspectiva nos ajuda a pensar a crise como o transcendental da filosofia, ou a filosofia enquanto crise, ruptura. Em meio aos impactos de uma grande crise sanitária, podemos também considerar que a palavra crise (κρίσις), em seu sentido mais remoto, origina-se no campo da medicina, e indica decisivas transformações no curso da doença.

\*\*\*

Crise designa também, o ponto decisivo no curso das transformações sociais, da cultura como um todo, do conhecimento<sup>2</sup>. Essa intuição justifica a opção por apresentar esse ensaio a partir da noção de travessia. Em sentido filosófico nos movimentaremos no campo da Filosofia Hermenêutica de Hans-Georg Gadamer<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Husserl tornou clássica essa perspectiva em *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, 1956.

<sup>3</sup> De modo específico assumimos de Stein (2017) a noção de hermenêutica como um paradigma Pós-metafísico. Principalmente em sua defesa de que a hermenêutica, como Filosofia hermenêutica, começou a mostrar um movimento de longa duração, que assumiu a forma de um paradigma. Para compreender este evento histórico temos de prestar atenção ao que significa a Metafísica na cultura ocidental e qual a postura que nós passamos a ter diante dela. A Metafísica não é um bloco errático com o qual todos os filósofos tiveram de se encontrar e contra o qual bateram no caminho. Teriam então sido levados a ter que arrancar um pedaço da Metafísica e com ele como tema central, organizarem seu pensamento em profundidade. Fariam assim sua Filosofia deixando o todo da Metafísica pelo caminho, para pensadores mais arrojados se ocuparem com ela como um todo. Nesse sentido, entra em foco aqui o que se passou a chamar, na metade do século 20, de pensamento pós-metafísico e como a hermenêutica tem a ver com este modo de denominar a Filosofia de um certo contexto. Com essa ideia se atinge a proposta em considerar a tradição hermenêutica como um paradigma filosófico na Filosofia ocidental, o que em Stein, se realiza no perfil da Metafísica como ciência procurada (a *Epistême*

Com isso, assumimos uma discussão que considera as preocupações científico-político-sociais de nossa época, as quais nos exigem uma postura aberta e dialógica no confronto com problemas que, principalmente no contexto da crise, nos envolvem com a nossa época e suas discussões. Em larga medida, nos referimos à ideia de que “[...] por princípio, [...] a teoria hermenêutica só deve surgir da prática hermenêutica” (GADAMER, 2009, p. 146); designando uma posição que se expõe na multiplicidade de confrontos que determinam as questões que se apresentam no âmbito do conhecimento. Notemos, pois, que encontramos aqui, a vocação hermenêutica para a crítica do idealismo, que em Gadamer, encontra-se desde muito cedo, principalmente em suas leituras e apropriações de Kierkegaard e Hegel e no acolhimento dos impulsos filosóficos de Heidegger; nesse sentido, compreende-se a apropriação hermenêutica da formulação heideggeriana da linguagem como a casa do ser (*das Haus des Seins*), e a ampliação gadameriana de que é “[...] também a casa do homem, na qual ele vive, se instala, e encontra a si, encontra a si no Outro, e que um dos espaços mais acolhedores desta casa é o espaço da poesia, da arte” (GADAMER, 2009, p. 147).

\*\*\*

Discutir a verdade da arte a partir do seu caráter de atualização no curso da história nos põe em confronto com a crise atual e o que nela vela-se e desvela-se. O conjunto de transformações que se apresentaram com o início da Pandemia, e a posição que as artes e os fazeres artísticos ocupam nesse contexto, apresentam os mais complexos desafios à Estética e Filosofia da Arte. Basta olharmos com atenção aos, talvez paradigmas, que se sucedem rapidamente: anúncio e realidade da pandemia; confinamento; distanciamento social; dizeres entre o “antigo e novo normal”; segunda onda; pós-pandemia; vacina; pós-vacina. Da realidade complexa que se apresenta, as mudanças, que já se caracterizavam como rápidas em nossa era globalizada ganham ainda mais evidência. Cumpre-se como exigência crítica a nós, no decorrer deste ensaio, considerar hermeneuticamente, que, “[...] em nosso mundo inundado de rápidas transformações [...] aquilo que se transforma chama muito mais atenção do que aquilo que continua como sempre foi. Essa é uma lei geral da nossa vida espiritual”

---

*Zetouméne*), que se afirmou progressivamente do âmbito da Escola Histórica, até se tornar explícito na fenomenologia hermenêutica de Heidegger até Gadamer.

(GW1, 1/2015, 32)<sup>4</sup>. Também a ocultação do que permanece encontra-se aí. Nossas expectativas a respeito da experiência da mudança histórica desafiam-nos, principalmente quando nos propomos pensar o momento atual, ainda, como superexcitação; do qual pode, como consequência, nos levar a noções como de neutralidade da ciência e ordenação da natureza. Aqui a experiência da arte, legitima-se, no âmbito do fenômeno da compreensão, ao apresentar a importância filosófica da arte “[...] que se afirma contra todo e qualquer raciocínio. Assim, ao lado da experiência da filosofia, a experiência da arte é a mais clara advertência para que a consciência científica reconheça seus limites” (GW1, 1/2015, 31).

\*\*\*

Do dito até aqui, parece-nos ainda importante chamar a atenção para a compreensão da história para além do conceito de verdade como adequação, no sentido de que, sua verdade liga-se diretamente à totalidade de nossas experiências de mundo. Com Gadamer, desde Hegel, dediquemo-nos, então, a interpretar a potência da experiência da arte para nosso momento: no sentido do quanto compõe nosso modo de ser no mundo, e como crítica, da história, da arte, da estética, da filosofia e da epistemologia<sup>5</sup>. Propormos, portanto, uma delimitação a fim de conduzirmos a argumentação. Nosso objetivo será o de, a partir da tradição hermenêutica, refletir no contexto da travessia da crise, o problema da experiência da arte e do modo de ser do estético. Nos concentraremos na reconstrução interpretativa do texto *Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute [1985]*<sup>6</sup>, de Gadamer, e orientaremos à potência da experiência da arte, no contexto da crise, como problema do conhecimento. O conhecido tema hegeliano do “Fim da Arte” é tratado pelo hermeneuta a partir da noção de ruptura e suspeita. Essa

---

<sup>4</sup> Todas as citações do texto de H.-G. Gadamer consultados nas Obras Completas (*Gesammelte Werke*) indicarão a sigla GW, seguida no número do volume e página. Após a barra (/) será indicado ano e página da tradução para o português que consta nas referências finais.

<sup>5</sup> Para Flickinger (2019), Com G.W.F. Hegel – o partidário da primazia da razão iluminista que desprivilegia a sensibilidade artística como órgão da verdade — e H.-G. Gadamer – o defensor da experiência da arte como matriz da via hermenêutica –, temos dois protagonistas da Estética preocupados com a tensão entre filosofia e arte. Trata-se de um confronto com êxito aberto, que pode levar tanto à necessidade de reinterpretar a Estética de Hegel, quanto a legitimar a experiência da arte pela hermenêutica filosófica. Além disso, será necessário reconsiderar, também, a função da Estética no todo do sistema do saber.

<sup>6</sup> *O fim da arte? Da teoria de Hegel sobre o caráter passado da arte à anti-arte atual (1985)*.

perspectiva se torna necessária ao considerarmos o declínio da sociedade cultural [*Bildungsgesellschaft*] e da cultura estética que a caracterizou: “[...] tal ruptura não é apenas uma derrocada mas, como todas as rupturas, pode transformar-se em germe de um novo crescimento” (GW8, 206/2009, 53). A problemática é desenvolvida com o recurso a Hegel, tanto por sua formulação do tema do fim da arte, como de forma mais profunda, pela ideia “[...] de que a história, em certo sentido, tocava o seu fim, pois deixara de ser possível qualquer dúvida ou discussão sobre o princípio sob o qual decorre a trajetória da história mundial, a saber, o caminho para a liberdade de todos, segundo o qual a razão se implanta na história” (GW8, 206/2009, 54)<sup>7</sup>. A essa perspectiva se junta também, o fim da metafísica, que já em Comte pode ser encontrado sob o lema da filosofia positivista, e que foi, por Heidegger levado até o fim, passando pela visão nietzschiana do último homem, e o problema do ser na instalação técnica do mundo.

\*\*\*

Entram em relevo os vaticínios do fim: em Hegel o da história; em Comte o da metafísica; em Nietzsche e Heidegger, o da filosofia. Esse diagnóstico geral é apresentado como introito para a intuição intelectual hegeliana acerca do caráter passado da arte. De modo profundo, o hermenauta quer alertar para a atualidade da questão, a qual também assumimos como central para se pensar a experiência da arte no contexto da travessia da crise. Cabe-nos compreender que “[...] a teoria de Hegel sobre o caráter passado da arte não implica, em primeiro lugar, que a arte já não tenha futuro, mas que sua essência pertence sempre ao passado, embora possa continuar a florescer, até qualquer futuro” (GW8, 207/2009, 55). Essa concepção segue a noção de ciência e filosofia como síntese compreensiva do saber, que representa a forma mais elevada da consciência intelectual. Daí a ideia hegeliana que remete à escultura clássica grega como exposição do divino a si na manifestação da arte; ao cristianismo com a rememoração do divino por meio da música, pintura e poesia. Entenda-se o porquê,

---

<sup>7</sup> Para Gadamer (2009), tal é conhecida a doutrina de Hegel, a cujo respeito podemos dizer ela tornou consciente, com juízo certo, um princípio que alcançou a sua vitória final com a Revolução Francesa, mas que, no fundo, surgira com o cristianismo. É já indiscutível que todo ser humano deve ser livre e que não deve haver escravos nem escravização de nenhum tipo. A história consiste na tentativa de realizar esse ideal; assim o ensinou Hegel e, por isso, na época das revoluções que lutam por esta realização, a história universal segue em frente: como a luta de domínio contra domínio e pela libertação da dominação – uma luta, cujo fim ainda não se pode prever.

de as *Lições sobre Estética* de Hegel serem elevadas, por Gadamer, à representatividade de uma época filosófica, desde Kant, na qual, a arte assume relevante posição nas discussões em torno da verdade e passa a determinar os séculos posteriores: “as lições [...] sobre estética representam, no seu conjunto, uma resposta que também soube dar determinação ao tema do caráter pretérito da arte. Hegel vê na arte a presença do passado” (GW8, 208/2009, p. 56); significou colocá-la em evidência e distinção no todo da nossa consciência histórica. Isso se explicitou no século XIX pelo próprio uso da palavra “Arte” que historicamente exigia a distinção da expressão “belas artes”. Que se desdobra então na ideia da arte como presença do passado?

\*\*\*

Não se trata em apenas resgatar o problema da consciência histórica com o caráter passado da arte; esse caminho foi cunhado na concepção hegeliana da concepção cristã da história da salvação, e na história secular da salvação iluminista. Em seguimento, o que ainda inclui a concepção da história universal, a novidade filosófica recai sobre a arte a partir do sentido ontológico da contemporaneidade de toda arte; que podemos compreender a partir da “[...] nova consciência da alteridade de todos os passados [...]” (GW8, 209/2009, 57); algo que se anunciou com a crítica romântica do Iluminismo. Soma-se como novidade também, e que veio a contribuir para o desenvolvimento da arte, o fim do grande paradigma da tradição humanista cristã: o mito comum<sup>8</sup>. Para corroborar sua tese, o hermenauta faz um recurso ao fim do barroco e do rococó enquanto estilo arquitetônico comum à civilização ocidental, e às variedades de formas e estilos que passaram a se apresentar; também à forma de que veio a distinguir os edifícios públicos já no contexto do classicismo. A arquitetura é tomada como exemplo ao apresentar uma validade universal: no sentido de que uma consciência pública encontra sua expressão nos edifícios públicos, como obras de arte nas quais a consciência de época se reconhecia. Por isso, o conceito de mito, como o que une a todos, e que em Gadamer, corresponde a sua crítica a distinção estética<sup>9</sup>: e

---

<sup>8</sup> Afirma Gadamer (2009), por mito não entendo o elemento solene e festivo que o leigo costuma associar a esta palavra, e também não o conceito religioso contrário ao verdadeiro Deus do cristianismo. Mito significa aqui apenas o seguinte: o que se narra, e de tal modo se narra que ninguém pode duvidar, tal é a força com que ele nos diz algo. Mito é o que se pode relatar sem que alguém ocorra perguntar se é verdadeiro. É a verdade que a todos congrega, em que todos se compreendem. E foi precisamente isto que então chegou ao fim: a evidência da tradição humanístico-cristã.

<sup>9</sup> Ver Rajobac, *Experiência da arte e formação estética*, 2019.

permite nos perguntarmos “[...] o que é o novo, quando a arte se reconhece como arte” (GW8, 209/2009, 58). Essa acepção possui um longo alcance, e desdobra a discussão sobre a arte poder deixar ou não de sê-la; a qual ganhou atenção de Gadamer na primeira parte de *Wahrheit und Methode* (1960).

\*\*\*

Encontramo-nos, portanto, com a investigação e a pergunta sobre a verdade da arte e os novos sentidos que esta pode ganhar, ao passo que está consciente de si e nós da mesma como arte<sup>10</sup>. Aqui estamos diante da tensa questão sobre o passado e o presente da arte, principalmente no que se refere à nossa educação histórico-estética. Lê-se: “na era da consciência história, ela deve, por assim dizer, olhar para ambos os lados: primeiro, para a presença do passado, que deixa toda arte ser contemporânea; em seguida para a própria época, que é a única nossa contemporânea” (GW8, 209/2009, 59). Toda a criação contemporânea ergue-se à sobra do passado da arte, que se presentifica. Como sintoma é apresentada a posição de centro que a música contemporânea assume nos programas de concerto, na busca por equilibrar a tensão entre as chegadas e saídas dos ouvintes. É sintoma, por apresentar as condições emaranhadas da consciência artística que caracteriza o século XX; o que pode ser compreendido também, “[...] na explosão da pintura no princípio do [século XX], no surgimento da pintura abstrata ou no lema da anti-arte, que [...] expressa a resistência tanto contra a nossa sociedade industrial e a reprodutibilidade universal como contra a sociedade cultural do passado” (GW8, 211/2009, 59)<sup>11</sup>. Nesse contexto, encontra limites o conceito kantiano de belo natural, ao passo que em Hegel põem-se como paradigma, a noção de belo na arte como aparência sensível da ideia. É essa perspectiva hegeliana que, para além da definição de critérios estilísticos, se configura

---

<sup>10</sup> Gadamer (2009) junta a essa questão como devemos também entender, o empreendimento de Heidegger, que no decurso da destruição da tradição metafísica do Ocidente, renova a pergunta sobre a verdade da arte e fala do pôr-em-obra da verdade. Ver Heidegger, *A origem da obra de arte*.

<sup>11</sup> Gadamer (2009) comenta ainda, que isso salta à vista no tratamento que o conceito de belo natural recebe. Do ponto de vista da arte, ele já não possui nenhum caráter autônomo. Vemos sempre a natureza com os olhos do artista plástico. Trata-se de uma profunda mudança. O pano de fundo teológico ou cosmológico da experiência da natureza diluiu-se totalmente, porque já não é a criação cuja grandeza e sublimidade emociona os seres humanos, mas sim a resposta anímica que a natureza pode dar, e decerto na sua inacessibilidade ao querer humano. Que o belo natural e as especificações que Kant nele leu prestem os seus serviços de forma espontânea e involuntária à teoria estética do presente, como mostra o exemplo de Adorno, deve-se apenas à confusão entre gosto e arte.

como construção filosófica sobre o que é a arte enquanto arte - aqui se encontra o ponto no qual Hegel ganha sua atualização.

\*\*\*

Em que sentido se desdobra tal atualização? Na perspectiva de que “importa a esse propósito perguntar de que modo se deve entender esta definição na época pós-hegeliana e no nosso tempo” (GW8, 211/2009, 60). De fato, será preciso a compreensão de que o conceito de belo guarda em si, a extrema contraposição entre o sensível e a Ideia. Remonta ao platonismo e a distinção entre o sensível e o inteligível, a qual conhecemos, e que permeia a linguagem hegeliana; de todo modo, é justamente a reconciliação destes dois mundos que reside no belo – ele guarda em si o modo como aparece a figura ideal. Temos o belo como a aparência do bem, o brilho sensível; em certo sentido é o que costumamos identificar e admirar na estilística das obras do passado, principalmente na indistinguível relação entre forma e conteúdo. Ora, se, esse acontecimento aponta para o ideal estilístico da arte clássica, no deus que se manifesta, hoje o entendemos a partir da ideia de que, o que compreendemos é comum a todos na aparência da arte: “a única coisa que torna isso possível, é a não-distinção estética, a participação em algo comum”. (GW8, 212/2009, 61). A unidade entre Ideia e manifestação se apresenta como atual para a definição do belo artístico; de outro modo, a mesma já não encontra validade principalmente nos séculos XIX e XX, por não alcançar evidência e consenso geral. A esse acontecimento, Gadamer denomina perda, que por sua vez também induz à procura; a arte dos modernos caracteriza-se também por essa perda ao demandar o comum e o evidente. Por arte moderna Gadamer não se refere ao que se entende por os modernos do início do século XX, refere-se, “[...] a todos eles. Incluem-se, decerto, os modernos e os mais modernos. Tudo quanto se criou a partir do pseudo-historicismo do século XIX são novos caminhos do risco, novos caminhos da criação” (GW8, 212/2009, 61).

\*\*\*

A sociedade da *Bildung*, enquanto manifestação burguesa dos séculos XIX e XX, pode ser tomada como exemplo da perda de evidências relativas à criação artística

contemporânea; principalmente em relação à consciência de declaração de um novo grupo ao redor do que une a todos. A esse aspecto, Gadamer apresenta o fenômeno do *kitsch* como sintoma do que antes foi denominado como perda; nesse contexto ele designa algo que surge justamente do sentimento de perda de algo comum, quando, o pressuposto evidente, comum a todos, já não se encontra ao alcance<sup>12</sup>. Assim, o *kitsch* surge como fenômeno a partir do esvaecimento das evidências comuns, que dentre outras questões, impulsiona o primado da busca pelo efeito. Entende-se, por exemplo, a ideia de que não se justificam juízos de pior ou melhor em relação ao *kitsch* produzido com objetivos elaborados e o apenas comercial, o que retira deste a noção negativa de qualidade. O movimento desse argumento busca apresentar o entendimento de que “uma obra de arte conseguida é sempre uma tentativa conseguida de unificação do que se desintegra”<sup>13</sup> (GW8, 213/2009, 62). Ruptura e desintegração compõem uma dialética na qual, o estilo não se apresenta como dado, mas como resultado da procura; e se constitui numa tarefa que recai aos artistas atuais por meio de um longo processo de busca. Dessa maneira, pertencente a uma tradição com validade evidencial, o artista, a caminho, e em busca, alcança, como resultado do processo, o seu estilo; soma-se ainda o fato de, tanto o artista como o espectador, estarem desafiados; o primeiro a comunicar a partir do estilo, o segundo, a familiarizar-se com o que é comunicado.

\*\*\*

Consideremos que, se, será o propósito da leitura gadameriana de Hegel, apresentar a ideia de que, “todo suposto fim da arte será o começo de uma nova arte” (GW8, 220/2009, 72); precisaremos levar em conta, nesse ponto da argumentação,

---

<sup>12</sup> Sobre esse acontecimento Gadamer (2009), nos convida a pensar, na evidência com que, na grande história da pintura, a imagem representativa do imperador com todos os seus atributos, para nós tão distantes, do cavalo, da armadura e do bastão de marechal, é, no entanto, tão ajustada à figura imperial. Ou nas imagens dos santos, que, apesar de todas as mudanças de concepção, nunca causam a impressão de um disfarce ou de máscara porque, como expressão evidente da veneração piedosa, incluem a evidência da manifestação sensível.

<sup>13</sup> Aqui há um recurso a Paul Celan. Gadamer (2009) o usa como ilustração ao mostrar que a força criadora se consumiu formalmente na sua tarefa. A qual consistiu em, a partir de fragmentos sensoriais, fragmentos de sons, disseminados como escombros, deixar, apesar de tudo, algo como música, um novo entrosamento do incompatível. Nos raros momentos em que um leitor compreende verdadeiramente a poesia na sua unidade interna, surge imediatamente ali um universal, algo que agora se impõe como evidente. Leio nela o que mudou e o que permaneceu. Não é nenhuma unidade estilística comum, como até o leigo culto sente diante dos grandes períodos artísticos do passado e que torna impossível localizar o estio pessoal do pintor em questão.

que “a não-evidência é que deve aqui conquistar uma nova força de convicção através da forma artística da obra”<sup>14</sup> (GW8, 213/2009, 63). Daí a centralidade das declarações hegelianas sobre a arte, que para Gadamer, já dão conta desse acontecimento. A pintura, por exemplo, pode ser tomada como o lugar, no qual, esse acontecimento se expõe com maior clareza; principalmente no que diz respeito à sua opção pela arte experimental já como princípio para a escolha do motivo; num processo que, mesmo quando lança mão de antigos conteúdos e formas universais, assumem os novos riscos da busca no caminho. Temos aí, o caráter de superação da estranheza que a não-evidência desvela, superação que dialeticamente sobrepujam tanto o criador como o receptor. Criam-se, portanto, as condições para compreensão da história da pintura moderna na perspectiva das longas séries de tentativas que passam a caracterizá-la, e também da necessidade de familiaridade que se apresenta ao espectador com a estilística do artista. Gadamer quer ir além, e, para ele, embora Hegel estivesse convencido de que a evolução histórica da pintura estivesse ligada a simples variações, o fenômeno que agora nos deparamos aponta, na verdade, para profundas revoluções. Em processo, cada nova mudança passou a apresentar exigências do espectador, a ponto de, a própria identidade da obra, parecer perder-se em face das intervenções surgidas com as artes de reprodução. Aqui, Hegel, é fundamental para a interpretação gadameriana, posto que, toda a lógica interna dessas revoluções já se encontra no mesmo, como ponto de partida.

\*\*\*

A passagem que se segue merece nossa atenção, posto que a mesma revela, desde Gadamer, a potência hegeliana em relação ao debate contemporâneo sobre a arte:

A experimentação dissolveu todas as fronteiras. A expectativa figurativa do leigo extremamente violentada. Encontramo-nos no final de um longo desafio que, através da destruição cubista das formas, da deformação expressionista das

---

<sup>14</sup> Conforme Gadamer (2009), o exemplo ostenta a ruptura e a desintegração que temos diante dos olhos. Propõe à arte sua tarefa. Ilustremo-lo com alguns grandes artistas do século XIX: até mesmo temas clássicos podem aí receber um novo tratamento e realização, como nos é possível admirar hoje, não tanto nos Nazarenos quanto em Feuerbach ou Marées. Ao invés, o motivo das estações ferroviárias poderia ganhar um novo encantamento cromático. Assim ingressaria numa nova unidade o distante e o clássico ou o estranho moderno – e isso será uma tarefa não só para o criador, mas também para o receptor.

figuras, do enigmatismo surrealista e do crescente esvaziamento figurativo em direção ao inobjectual, nos conduziu a uma desconfiança definitiva e resoluta perante as imagens e a arte em geral. A obra de arte já não tem de se propor ao consumidor em vista de um prazer gratuito. O artista quer provocar, irritar, e alguns gostariam de ver na sua obra apenas uma espécie de proposta, ao passo que outros convidam a uma atividade incessante e produtiva. Assim por exemplo, na música serial, deixa-se ao interprete a sequência da performance. O espectador de um quadro deve, pois, deixar-se convencer e confundir pelas leituras cambiantes da mesma pintura: recordemos as catedrais de Monet, ou as 40 variantes de Picasso sobre *Las Meninas* de Velázquez. A excitante vitalidade de novos ritmos, a intensificação do cartaz, o caricatural, o sinalético, querem deixar totalmente para trás a identidade da obra assente em si mesma (GW8, 214/2009, 64).

A passagem acima declara a profundidade da questão que guarda o primado do caráter passado da arte de Hegel e sua potência para a compreensão da experiência da arte moderna e contemporânea. Destaca-se aí a noção de fronteiras dissolvidas pela experimentação, cuja violência declara-se com a quebra de expectativas. Experimentação, processos e buscas coadunam-se num movimento que questionam a aceção conceitual de identidade da obra.

\*\*\*

É posto em xeque aqui, o ideal de identidade inanimada da obra de arte. Em processo e experimentação a obra alcança sua consistência: “[...] existiu uma vez entre os homens [...]”, diz o hermeneuta ao se referir a Rilke (GW8, 215/2009, 65). O processo de experimentação e tentativas do artista cria as condições para sua *oeuvre*, que inclui necessariamente o espectador. Daí o recurso gadameriano às improvisações ao órgão de Günther Ramin a partir dos motetos da igreja de São Tomás em Leipzig; as quais, ao se mostrarem efêmeras, únicas e irrepetíveis, conduzem o juízo à consistência. “Julgar” ganha, portanto, um novo sentido: “selecionar (ou rejeitar), fazer sair para a luz do válido” (GW8, 215/2009, 65). Como realização, a obra nos obriga a entrar no novo da validade, a qual, ao mesmo tempo se mostra permanente e em mutação; o argumento pretende nos levar à ideia de que, tudo que alcança consistência enquanto obra de arte nos retém, convida à habitação do acontecimento efervescente. Em sentido estrito a pergunta filosófica posta, e à qual, com Hegel, é

investigada é: “[...] que faz com que a arte seja arte, tanto ontem como hoje e amanhã?” (GW8, 215/2009, 65). Segue-se daí, numa perspectiva fenomenológica, a partir de extremos, a consideração sobre a poesia e a arquitetura – ou seja, sobre a arte da palavra e das decomposições e ruínas que sobrevivem em todos os tempos e espaços. Tal esforço consiste, dentre outras coisas, questionar as bases da relação entre produção e recepção, que caracterizam os paradigmas da estética da produção e estética da recepção.

\*\*\*

Na arquitetura estas questões apresentam-se na dialética relação entre o plano do arquiteto e a ideia arquitetônica que o espectador vem a reconhecer; na poesia, o que o poeta quis dizer e o que nela causa impressão. Entra em jogo, na verdade, o problema da compreensão, ou em sentido gadameriano, o quanto de acontecimento há quando se compreende algo, uma vez que, “a compreensão não quer reconhecer o que alguém quis dizer” (GW8, 216/2009, 66); a referência é ao que não é nem arbitrário nem subjetivo, e que designa, por exemplo, na poesia, algo que nem o próprio poeta sabe, e nem o leitor pode dizer. Na arquitetura essa problemática se expressa na finalidade e existência de um lugar específico já escolhido; no qual se desdobra uma nova ordenação espacial. A função diretiva característica das criações, marca profundamente a arquitetura a partir das noções de necessidade e fim apresentado; ainda assim, a arquitetura não pode ser considerada como imune às transformações que possibilitaram o ideal de autonomia da arte, e que se devem ao processo da autoconcepção moderna do arquiteto; um exemplo disso é a influência que o domínio da fotografia livre exerceu sobre o arquiteto e da experiência da arte arquitetônica sobre o espectador. Por outro lado, ver edifícios como fotografia pode conduzir à experiência do esquecimento de que estes, se erguem no espaço e os cria, marcando lugar na nossa vida; o edifício é construído no mundo da vida, e como resultado do que pode se denominar desabituação do olhar, temos a cegueira do espectador. Tal postura encontra sua força no fluxo do paradigma da abstração técnica moderna, que como consequência, possibilitou pensar o edifício como obra de arte isolada.

\*\*\*

O recurso à arquitetura, e a perspectiva do edifício como obra de arte, justifica-se com a ideia de que o mesmo se encontra na dinâmica da vida, e, sua inserção na cidade, na paisagem, garante, na dialética do tempo, que o velho se transforme em novo: “também o arquiteto atual, que dispõe de meios novos [...], está com sua arte a serviço desta continuidade entre o hoje e o amanhã, que integra a sua criação e a transmite” (GW8, 217/2009, 68). Na poesia, portanto, essa questão se apresenta, principalmente, na exigência ao receptor; e se completa pelo esforço e espontaneidade que é exigido pela mesma; assim, considerando-se épocas e culturas literárias, a primeira impressão é que a poesia independa das condições de espaço e tempo; o limite dessa impressão primária encontra-se no fato de a poesia apresentar uma dependência ainda mais profunda da dialética do tempo e do espaço. Um olhar, sobre as condições de tempo e espaço livres que a vida laboral moderna nos oferece, pode ser tomado para o questionamento sobre se ainda é possível um convite à leitura da poesia. Há que se perguntar também, se as condições técnicas de nossa civilização não poderão gerar uma reação, no contexto da qual se promova uma abertura à poesia, posto que a leitura se caracteriza como forma autêntica e representativa da integração do espectador na arte. Dito por Gadamer: “na realidade, acontece o mesmo em todas as artes, que só no ‘reconhecimento’ encontram a sua realização plena, mas isto manifesta-se na poesia com uma diferenciação particular” (GW8, 218/2009, 69).

\*\*\*

O conceito de reconhecimento (*Wiedererkennung*) perpassa de forma profunda toda a reflexão gadameriana sobre a experiência da arte e o modo de ser do estético, principalmente em *Wahrheit und Methode* (1960). No desenvolvimento do argumento ao qual nos atemos agora, a respeito do caráter passado da arte desde Hegel, a temática ganha sua relevância. Gadamer se propõe a distinguir três tipos de reconhecimento que em relação, podem ser pensados como protótipo de todas as artes. Para nós, torna-se fundamental retermos que, o que se desdobra, busca justificar a ideia de que já “era o que Hegel tinha diante dos olhos, ao colocar a arte como ‘intuição’ ao lado do recolhimento e do pensamento filosófico” (GW8, 219/2009, 71). O primeiro tipo de

reconhecimento apresenta como requisito o saber ler, pois tem como objeto o texto, e junta-se a isso a capacidade de escrever, de decifrar o texto. A qualidade autêntica da obra de arte exige tais capacidade para o acontecimento da compreensão; a posição gadameriana da impossibilidade de tradução da poesia lírica de línguas estrangeiras ganha espaço aqui. O motivo encontra-se nas exigências apresentadas pelo texto poético original, cuja natureza íntima de significados, sonoridades e execução caracterizam a primeira realização de reconhecimento. Temos aí o reconhecimento que se define com a natureza da língua materna na qual já nos encontramos e nos relacionamos em plenitude; a força da palavra na linguagem poética que proporciona o reconhecimento de nós mesmo; a experiência em viver por longo tempo em outros mundos linguísticos possibilita-nos no regresso, no contato com os primeiros sons de nossa língua materna, a emoção que possui como princípio o reconhecimento autêntico.

\*\*\*

O que define o segundo tipo de reconhecimento toma também o texto poético como modelo; Gadamer mostra que há algo aí que está para além da realização do elemento significativo que se revela no discurso: “são os espaços intuitivos livres que a linguagem poética abre e que o leitor preenche com sua participação” (GW8, 218/GADAMER, 2009, 69). Mesmo com variações em relação a casos diversos, a identidade da poesia se mantém; há aqui um recurso ao poema *À Lua* de Goethe: expressões que se referem às nuvens cerradas e ao esplendor da neblina, poderão apresentar-se de forma diferente aos diferentes olhos, bem como aos mesmos olhos em diferentes ocasiões; decorre daí, o caráter único da poesia, independente do efeito que venha a causar. O conceito de “esquema” desenvolvido pelo fenomenólogo polonês Roman Ingarden, ganha destaque, ao passo que designa e solicita a realização livre a partir do reconhecimento de si que perpassa cada pessoa. A terceira forma de reconhecimento é colocada de maneira a superar o ideal de cumprimento que perpassa a realização, em relação a significados e preenchimento. Gadamer ergue a noção de reconhecimento enquanto complemento (*Auffüllen*); na condição de juízo essencial a toda experiência artística: “complemento significa [...] que o leitor (ou ouvinte) capta o que vai além da forma verbal e que se manifesta, por assim dizer, na direção do que

ela quer dizer. Deste complemento todos nós somos capazes, quando nos impressionou uma forma verbal de natureza poética” (GW8, 219/2009, 70); e temos o momento no qual, a totalidade da subjetividade de nossa experiência desponta em sua inteireza; somos postos para além até mesmo da fluidez da forma: nós a completamos, de modo que, é apenas nesse completar, que a obra de arte encontra a autenticidade de sua realidade.

\*\*\*

Reconhecimento como *Auffüllen* dissolve o primado da distinção estética; o que se estabelece é um todo de relações no qual, desaparece o contraste entre artista e receptor. Todos os aspectos da privacidade apresentam-se eliminados, permitindo a transmutação, por exemplo, dos aspectos biográficos da poesia, em universal: “é por isso que as obras de arte proporcionam um autêntico auto-encontro aos que entram na sua órbita” (GW8, 219/2009, 70). O hermenauta reconhece, inclusive a potencialidade dos estudos sobre intertextualidade do pós-estruturalismo francês nesse contexto, ao considerar que a obra de arte linguística se apresenta para nós, e todo o previamente formado pode ter se manifestado no todo da obra. Encontramos, pois, a mais autêntica noção do que pode significar uma produção poética, a qual contém em si, um movimento dialético, no qual, o previamente formado incorpora-se na novidade da forma: “[...] é como algo que o poema nos propõe como se antes nunca tivesse sido dito e como se, pela primeira vez, acabasse de nos ser dito. Aqui reside o significado prototípico do conceito de ‘complemento’ (*Auffüllen*)” (GW8, 219/2009, 71). Esse acontecimento caracteriza também as experiências de todas as demais artes, as quais se dão a partir da realização total da obra de arte; o que em larga medida significa não se justificar mais a ideia de uma distância estética do juízo, mas, sobretudo, nosso erguimento no interior da obra.

\*\*\*

Para Gadamer, a tarefa de realização da arte encontra-se desafiada, por estar na corrente de uma época cujas técnicas de informação e reprodução se erguem de modo a provocar uma enormidade de estímulos sobre todos nós; nesse sentido, “o artista

atual, qualquer que seja sua arte, tem de lutar contra uma maré que embota toda a sensibilidade. Precisamente por isto, ele tem de suscitar estranheza [...]” (GW8, 220/2009, 71). A força persuasiva da arte, a partir do experimentalismo que caracteriza nossa época, movimenta-se entre a estranheza e a familiaridade; o estranhamento conduz aos limites do incompreensível, e declara-se como a força da plasticidade da arte: “a unidade ideal de congruência entre conteúdos familiares da arte representativa ou poética e a sua forma figurativa já não pode ser, na nossa época, como nos tempos imersos na tradição” (GW8, 220/2009, 71). Consiste, portanto, em significativa tarefa, a incorporação da arte na existência, esta que se mostra em fragmentos no mundo atual. A força particularmente estranha da realização artística vê-se exigida a dar respostas às formas de vida que passam por mudança no mesmo ritmo do momento presente; assim, deve-se considerar hermeneuticamente o seguinte: enquanto reflexão do presente sobre sua atualidade imediata, talvez as diferenças entre a arte atual e a mais antiga não se mostre na grandeza que costumamos atribuir; posto também, que “o fim da arte, o fim da incansável vontade criadora dos sonhos e desejos humanos não acontecerá enquanto [a humanidade] configurarem sua própria vida” (GW8, 220/2009, 72).

\*\*\*

Talvez seja importante considerarmos que não nos interessa com esse ensaio, uma problematização a respeito do conceito de obra. Nos parece importante apontar para um debate que se constitui aberto: a tensa e mútua dependência entre arte e filosofia, que nos acompanha desde os gregos, e que, na travessia da crise, destacamos como determinante para discutirmos as tarefas do pensar e do viver, as quais perpassam arte e filosofia. O caráter passado da arte e sua atualidade, põe-nos de frente com a dinâmica da vida, da história, da crise. Um rápido olhar para o momento atual nos possibilita observar o potente desenvolvimento da experiência da arte na sociedade atual, e o quanto há de filosófico aí. A leitura que Gadamer apresentada sobre o tema da arte em Hegel, exige-nos compreender que os debates filosóficos dos últimos séculos movimentam-se entre “[...] a tese da primazia do conceito na fundamentação da verdade e, [...] a distinção da sensibilidade da arte como expressão de uma verdade inalcançável pela conceituação científica” (FLICKINGER, 2019, p. 35). Essa questão

fundamental foi também a responsável por criar as condições de nascimento da estética como disciplina filosófica, cujo desenvolvimento assumiu como tarefa investigar nosso acesso teórico à experiência da arte (FLICKINGER, 2019)<sup>15</sup>. Parecemo-nos desafiados, no contexto da travessia da crise, a considerar, em sentido hermenêutico, o que a obra de arte e os fazeres artísticos têm a nos comunicar. Com essa tarefa, pomo-nos no diálogo vivo e constante com o tempo presente, com o passado, e futuro a se apresentar. Da experiência social fragmentada, da experimentação e desestabilização propostas pelos fazeres artísticos atuais, consideramos ser fundamental, estar atentos, ao que podem aprender a filosofia, a própria arte, a história, a ciência e a epistemologia, posto que “as linguagens da arte irritam; elas roubam supostas certezas - uma experiência que nos obriga a entrar no diálogo com a obra, fazendo com que saíamos aprendendo e com nossas convicções reavaliadas” (FLICKINGER, 2019, 44).

## Referências

FLICKINGER, H.-G., Hegel e Gadamer – a estética à prova. In: HERMANN, N.; RAJOBAC, R. Org. *A questão do estético: ensaios*. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2019.

GADAMER, H.-G. Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute [1985]. In: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1993, G. W. Bd. VIII, p. 25-36.

GADAMER, H.-G Hermeneutik I - Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: *Gesammelte Werke*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1990. v. 1.

GADAMER, H.-G *Verdade e método I: Traços de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 15. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes/São Francisco, 2015.

GADAMER, H.-G O fim da arte? Da teoria de Hegel sobre o caráter passado da arte à anti-arte atual. In: *Herança e Futuro da Europa*. Trad: António Hall. Lisboa: Edições 70, 2009.

GADAMER, H.-G *A Razão na Época da Ciência*. Trad: Ângela Dias. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

GADAMER, H.-G A tarefa da filosofia. In: *Herança e Futuro da Europa*. Trad: António Hall. Lisboa: Edições 70, 2009.

---

<sup>15</sup> Ver Flickinger, *Hegel e Gadamer – a estética à prova*, 2019.

HEIDEGGER, M. A origem da obra de arte. Trad: Idalina Azevedo e Manuel António de Casto. Lisboa: Edições 70, 2010.

HUSSERL, E. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Husserliana, vol. VI, Haag, M. Nijhoff, 1956.

RAJOBAC, R. Experiência da arte e formação estética: a perspectiva gadameriana. In: HERMANN, N.; RAJOBAC, R. Org. *A questão do estético: ensaios*. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2019.

STEIN, E. *A caminho do paradigma hermenêutico: ensaios e conferências*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2017.