

4 O jogo.

Agora eu era o herói
E o meu cavalo só falava inglês
A noiva do cowboy
Era você além das outras três
Eu enfrentava os batalhões
Os alemães e seus canhões
Guardava o meu bodoque
E ensaiava o rock para as matinês

Agora eu era o rei
Era o bedel e era também juiz
E pela minha lei
A gente era obrigado a ser feliz
E você era a princesa que eu fiz coroar
E era tão linda de se admirar
Que andava nua pelo meu país

Não, não fuja não
Finja que agora eu era o seu brinquedo
Eu era o seu pião
O seu bicho preferido
Vem, me dê a mão
A gente agora já não tinha medo
No tempo da maldade acho que a gente nem tinha nascido

Agora era fatal
Que o faz-de-conta terminasse assim
Pra lá deste quintal
Era uma noite que não tem mais fim
Pois você sumiu no mundo sem me avisar
E agora eu era um louco a perguntar
O que é que a vida vai fazer de mim?*

Vimos no primeiro capítulo desta dissertação que a noção de estética elaborada pela hermenêutica filosófica se articula no percurso de uma revisão de diferentes teorias estéticas, e sobre tudo se compreende a partir da sua definição moderna na Crítica kantiana e seus leitores. Os problemas decorrentes dessa nova concepção foram os que levaram Gadamer a propor uma alternativa. A nova concepção de arte e de estética devia ser capaz de pensar a obra de arte como conhe-

* *João e Maria*, de Francisco (Chico) Buarque de Hollanda e Severino de Oliveira (Sivuca).

cimento tanto desde o ponto de vista do produtor quanto do espectador. Cabe agora, uma vez analisada a relação entre essas diversas perspectivas, investigar em profundidade a teoria do jogo, ponto culminante desse desenvolvimento e deste trabalho. Para isso será preciso pensar em três chaves diferentes, que porém se interpenetram constantemente, a partir das quais poderemos alcançar uma imagem mais apropriada do propósito da hermenêutica. Haverá que pensar então, em primeira instância, a recuperação da tragédia, principalmente na forma que adquire no pensamento aristotélico. Depois, será preciso entender a relação desta com o jogo propriamente dito, e as particularidades que este assume na reflexão sobre a arte. Finalmente, será analisado o conceito de *Bildung*, que ajudará a entender a significação do jogo para o conhecimento.

A metáfora mais importante para compreender como o jogo pode retomar a pergunta pela arte e com isso a pergunta pelo conhecimento é a do teatro, particularmente, mas não somente, na Grécia Antiga. E isso porque o teatro na Grécia clássica nunca foi pensado como uma forma do que hoje qualificaríamos como expressão artística, tal diferenciação teria sido simplesmente impossível. Ao retomar o teatro nessa conformação, Gadamer pôde nos ajudar a desassociar a forte ligação entre a *experiência estética* e a *distinção estética* iniciada com a Crítica moderna. Este movimento também é possível por duas das características da tragédia. Por um lado, apesar de ter desenvolvido um *ethos* particular enquanto forma artística, ele nunca se desvinculou completamente das suas origens rituais¹. Por outro lado, mesmo depois da sua regulamentação e transformação em um evento oficial, o teatro grego esteve longe de adquirir uma autonomia a respeito de outras feições culturais da sociedade ateniense para se converter em um campo que reivindicasse autonomia a respeito do mundo. Paul Cartledge chama a atenção para duas características que podem dar-nos uma ideia de como a tragédia se relacionava com a sociedade a que pertencia. Uma delas é o seu espírito agonístico. As apresentações faziam parte de uma competição que durava vários dias e à qual comparecia uma boa parte dos habitantes da península Ática. Existiam dois festivais anuais principais que louvavam o deus Dionísio, dos quais o mais importante era o da cidade de Atenas. Nessa ocasião eram submetidas a julgamento dos representantes do povo três tragédias e uma sátira, que tinham sido previamente

¹ CARTLEDGE, Paul. In EASTERLING, P. E. (ed.). *The Cambridge companion to greek tragedy*. Cambridge: Cambridge university press, 1997. p. 4.

selecionadas, e cuja preparação fora financiada por patrícios em boa posição econômica. Os participantes das obras selecionadas eram dispensados das suas obrigações militares, já que o próprio envolvimento no festival era considerado uma forma de cumprimento dos deveres comunitários. Os juízes eram representantes do povo escolhidos logo antes da representação, e seus votos eram contabilizados no mais absoluto segredo para evitar qualquer favorecimento². Cartledge aponta também nesse sentido para a aparente relação entre as apresentações teatrais e os procedimentos judiciais. Não só é notável a aparição de processos deste tipo na composição das próprias peças, e a utilização de discursos que provém das peças nos tribunais. O teatro e os processos judiciais também se assemelhavam na sua utilização de discursos retóricos, e na forma de aduzir possíveis castigos impostos pelos deuses ou pelos homens para as ações destes últimos³. O espírito agonístico ateniense também é ilustrado pela sua afeição pelos jogos mais diversos, as rixas de galos mediante as quais se resolviam diversos conflitos, sem esquecer a importância atribuída à guerra enquanto momento de provação. Essas ligações estabelecidas pelo espírito agonístico sugerem que o que estava em jogo nas competições teatrais era muito mais do que uma peça de teatro avaliável por características técnicas. A outra característica é o seu espírito de participação. Está claro que, vista a partir dos padrões de hoje (que não estaria mal discutir), a democracia ateniense não constitui exatamente um modelo igualitário. Mesmo menores do que em outros estados, privilégios de sexo, nascimento e riqueza faziam uma diferença considerável entre os habitantes. Contudo era esperado dos cidadãos atenienses, que estes fossem capazes de participar nas instâncias de decisão, na guerra e inclusive nos julgamentos, como se depreende por exemplo da definição do cidadão que Aristóteles expõe na *Política*⁴. As encenações teatrais eram consideradas parte da educação que permitia o desenvolvimento dessas habilidades, e talvez seja por isso que as mesmas obras eram novamente representadas em outros Demos, no contexto de festivais menores. Através da participação nas encenações, que no festival de Atenas podia chegar ao cinquenta por cento da cidadania, contribuía-se para gerar um sentimento de pertencimento que foi essencial para atingir a posição de supremacia política, econômica e militar exercida pela cidade

² MEIER, Christian. *The political art of greek tragedy*. Great Britain: Polity Press, 1993. p. 55.

³ CARTLEDGE, Paul. In EASTERLING, P. E. (ed.). *The Cambridge companion to greek tragedy*. Cambridge: Cambridge university press, 1997. 15.

⁴ ARISTÓTELES. *Política*. Livro III, capítulo III.

durante o século V. O estudo de Christian Meier propõe que foi através dos festivais de Dionísio, entre outros, que Atenas foi capaz de compensar socialmente a mudança radical na sua posição política⁵. O domínio político-militar ateniense, acompanhado de inúmeras inovações no campo do pensamento e da organização política, precisava de um consenso e uma coesão públicas, dificilmente atingíveis sem o apoio de uma estrutura estatal forte, que Atenas de fato não possuía. Nesse contexto, o teatro grego, e em especial a tragédia, proporcionou os espaços para construir uma coerência não só entre os cidadãos atenienses, mas também extensiva às colônias tributárias da metrópole.

Assim, ao pensar no teatro na Grécia clássica, é necessário ter em mente a seriedade com que se praticava, pois estava fundamentalmente imbricado na sociedade e a mobilizava. Pensando no nível constitutivo que o teatro teve para a sociedade grega, é compreensível que sua natureza e consequências geraram um debate teórico e político aceso, através do qual podemos hoje aprofundar um pouco mais seu significado. Os dois grandes expoentes desse debate são, aparte as alusões que se encontram plasmadas nas próprias peças, Platão e Aristóteles. Tanto um quanto o outro irão contribuir para compreender mais profundamente a significação do teatro grego e suas características, assim como sua atualidade hermenêutica.

É claro que Platão dispensa apresentações, direi só para especificar historicamente o debate, que ele nasceu de uma família aristocrática em Atenas em 427 AC, quatro anos depois da morte de Péricles, e morreu oitenta e um anos depois, em 347 AC, doze anos antes da chegada de Alexandre. Fundador da Academia, e profundamente envolvido em assuntos políticos, descreveu suas impressões sobre a representação em diferentes diálogos, protagonizados pelo seu mestre Sócrates. O mais conhecido destes no que se refere ao estudo da arte como recurso pedagógico, é a *República*, o diálogo sobre a justiça com o qual Platão ganhou sua fama de inimigo dos poetas.

Nos livros II e III da República, Platão faz Sócrates discutir o caráter positivo ou negativo da poesia para a educação de um reto guardião da Cidade. A conclusão que tira da discussão é taxativa: as narrativas dos poetas, tendo por exemplo concreto a Homero, devem ser banidas da educação dos futuros cidadãos, em

⁵MEIER, Christian. *The political art of greek tragedy*. Great Britain: Polity Press, 1993. p. 9-61, passim.

virtude das suas falsidades e suas terríveis consequências para o caráter. Os argumentos principais contra a poesia são três, o primeiro se refere ao conteúdo, o segundo à forma, e o terceiro ao seu resultado. No primeiro, Sócrates critica a falsa imagem dos deuses que é projetada pelos mitos, em que estes aparecem como os responsáveis tanto pelo bem quanto pelo mal que aflige os homens. Sendo o supremo bem, um deus, argumenta Sócrates, não pode ser causa do mal, e por isso todas as passagens que falam da duplicidade de caráter dos deuses, devem ser censuradas, pois são evidentemente falsas. A antropomorfização dos deuses, a atribuição a eles de sentimentos e atitudes humanas e pouco louváveis como a inveja, ou a pena, ou a transmutação e o engano, só produz um modelo pouco digno para os jovens, que se tornam indulgentes para consigo mesmos. O segundo argumento contra a poesia tem a ver com a sua dissimulação. Ao contar sua história o poeta fala ora como narrador ora como personagem, e em ambas as situações pretende convencer-nos da veracidade do que diz. Acontece que ao colocar-se no lugar da personagem, o poeta está imitando, e não simplesmente narrando, como deveria ser. Criticando a honestidade do uso do discurso direto, Sócrates se refere diretamente à tragédia e à comédia, que iriam ensinar os jovens a transformar-se em imitadores, e por isso em piores guardiões da cidade. O raciocínio é logicamente simples e coerente: se cada homem só pode ser o melhor em uma arte, e a imitação se considera algo diferente daquilo que é imitado, então aquele que é um bom imitador, não poderá ser um bom guardião. Finalmente, um espírito excessivamente exposto à música e à poesia, artes miméticas por excelência, acaba se abrandando em excesso, assim como aquele demasiado preocupado com o corpo acabará sendo mais selvagem do que deveria. Este resultado é o oposto ao desejado em aqueles que deveriam proteger a cidade, e que para isso devem ser corajosos e prudentes. O terceiro argumento é, pois, a impropriedade da poesia como instrumento de educação, se o objetivo for o de formar espíritos concentrados na sua função de defesa. Somados os dois primeiros argumentos, o terceiro pode dizer que aquilo que a poesia pode ensinar, é só a imitar, e pior ainda, aquilo que os jovens aprenderão a imitar serão exatamente os maus exemplos⁶.

Ao comparar o que dizia alguns parágrafos acima sobre a expectativa de participação dos cidadãos com o raciocínio mediante o qual Platão desprestigia os

⁶PLATÃO. República, in: *Complete works*. Indianapolis: Hacket Publishing Company, 1997. 395b.

modos e os resultados da poesia, aparece uma primeira contradição. Esta lógica, em que cada cidadão deve se ocupar com aquilo que melhor sabe fazer, não parece estar em acordo com a exigência que dele faz Aristóteles, o de ser um homem capaz de atuar politicamente. Como poderia ser um homem o melhor em uma arte só, a arte que lhe compete, e além disso ser também capaz de deliberar e de participar nas discussões públicas? Aristóteles de fato tem uma compreensão completamente diferente sobre o teatro e sobre a educação que convém ao cidadão ateniense, que não se reduz a esse aspecto. Ele nasceu em Estagira, em 384 AC, foi aluno de Platão na Academia, e fundou o Liceu dez anos depois da morte do seu mestre. Sua obra, assim como a de Platão, é um dos pilares da filosofia ocidental. A pluralidade de interpretações do seu pensamento é tão vasta quanto a da obra Platônica, o que pode levar a equívocos. Nos séculos XVII e XVIII foi interpretado pela Segunda Escola Tomista, e seu pensamento tornou-se um dos fundamentos da filosofia cristã e europeia, mas também o principal alvo da filosofia moderna que defendia os critérios da razão contra o império da tradição⁷. No século XIX Aristóteles foi recuperado principalmente pelo Idealismo alemão, a partir da relativização da qualificação da sua obra como sistema fechado⁸, embora veremos porque não se pode dizer que esta interpretação seja definitiva. A minha tentativa é antes recuperar o Aristóteles que Gadamer encontra e que quer resgatar, e não proclamar uma interpretação correta da sua obra. Os tratados mais relevantes nesse sentido, são os que se referem à poesia e, de uma forma geral, à filosofia prática.

Nos primeiros cinco capítulos da Poética, Aristóteles define a poesia como imitação (*mimesis*, a não ser confundida com a *imitatio* latina) em termos gerais, que varia em cada gênero segundo o meio com que se imita (ritmo, palavra e música), segundo o objeto que imita (as ações, nobres ou vis, dos homens), e o modo como imita (narrativo ou dramático). Nessa classificação, a forma mais perfeita da poesia é a tragédia, pois, como aparece descrito no capítulo VI, ela incorpora todos os elementos poéticos e, ao contrário da comédia, imita as ações de homens de caráter elevado:

É pois a tragédia imitação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em

⁷Cf. REDONDI, Pietro. *Galileu Herético*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

⁸Cf. SANTORO, F. Aristotelismo no S. XX. in: OUSIA revista eletrônica. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/artigos.htm>

linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade tem por efeito a purificação dessas emoções.⁹

Provavelmente o destaque do caráter elevado dos homens representados na tragédia seja uma resposta ao argumento platônico das consequências negativas da poesia, e poderia também ser uma explicação quanto ao desaparecimento da sátira no conjunto das apresentações em festivais¹⁰. Também aparece no trecho citado, e isso é o que interessa agora, a questão da imitação à qual se referia Platão, mas nesse último caso da tragédia, ela não se realiza mediante narrativa, e sim através da enunciação dos atores. Nesse ponto, Aristóteles também contradiz a opinião do seu mestre, e introduz um conceito de mimesis muito diferente, que é o que aqui contrasta com a visão platônica. Lembremos que um dos argumentos contra a poesia empregados por Sócrates na República era o de que o uso do discurso direto constituía imitação, a qual levaria os jovens à confusão. O estagirita, ou “o leitor”, como era chamado por Platão, argumentou a favor da poesia baseado no resgate positivo da função mimética como elemento da essência do homem. Para Aristóteles, “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções) e os homens se comprazem no imitado”¹¹. Isto é, a característica que diferencia ao homem do resto dos animais – isso é o que Aristóteles significa quando fala em essência – é justamente a capacidade e o desfrute, tanto noético quanto estético, da mimesis. É através da imitação, como pode ser apreciado no comportamento das crianças, que o homem se faz homem, aprende a conviver na comunidade, a falar a língua e a entender a cultura. Para Platão, ao contrário, a imitação era a forma mais afastada da verdade, pois a considerava uma imagem da aparência daquilo que realmente é¹²; e com isso no máximo a arte mimética se aproximava de um fantasma de uma ideia, e não da verdadeira essência das coisas. Em Aristóteles a mimesis adquire um sentido muito diferente, pois ele compreende a função mimética não com referência às ideias e sim como experiência transforma-

⁹ARISTÓTELES, *Poética*. São Paulo: Nova cultural. Coleção “Os pensadores”, 1987. Trad. Gerd Bornheim. 1449b24-27.

¹⁰EASTERLING, P. E. A show for Dyonisius. In: EASTERLING, P. E. (ed.). *The Cambridge companion to greek tragedy*. Cambridge: Cambridge university press, 1997. p. 40.

¹¹ARISTÓTELES. Op. Cit. 1448b, 4. (parêntesis do autor).

¹²PLATÃO, República. In: *Complete works*. Indianapolis: Hacket Publishing Company, 1997. 597 e subsequentes.

dora. E a palavra experiência deve ser aqui entendida no duplo sentido da aquisição de conhecimento de maneira espontânea através do contato com o mundo da vida diária desde a infância, e de reconhecimento daquilo do que já se têm notícia. A noção de mimesis em Aristóteles pode também expressar uma relação de referencialidade com um outro objeto particular, mas não é isso que constitui seu caráter mimético. Esse caráter está em um certo movimento da alma que se encontra tanto na obra quanto no espectador¹³. Em algumas oportunidades, como por exemplo na contemplação de uma representação da morte, ou de um animal feroz, a imitação é de fato mais prazerosa que a realidade, pois permite experimentar sem perigo, ou sem dor, aquilo que na vida quotidiana teria consequências terríveis. Aristóteles acredita que as respostas que uma representação mimética provoca nos seus espectadores, são similares àquelas que se experimentam enfrentados à experiência “verdadeira”¹⁴. Pensando nesses exemplos, a experiência da imitação, não perde o seu caráter de ensinamento, pois o que se vivencia na imitação não é uma experiência falsa, mas antes um (re)conhecimento da realidade. Ela ensina não somente constatando o que há na natureza, mas também a forma como iremos reagir aos estímulos com que ela nos desafia.

Hans Blumenberg pode ajudar a compreender porque essa ideia é diferente da noção de imitação antes sustentada por Platão. Segundo Blumenberg, quando Aristóteles define *tekhné* (termo que engloba tanto o artificial quanto o artístico) ele se refere a um duplo movimento de completar e imitar a natureza. Quando o homem cria alguma coisa, ele o faz em acordo com a ordem do cosmos. Essa ordem é constituída pelo conjunto de *natura naturans* e *natura naturata*, nomes que designam o ser e o vir a ser, a atualidade e a potência. Da mesma forma, quando Aristóteles se pergunta pelo Ser, entende que ele pode ser em atualidade ou em potência, duplicidade de sentido que expressamos permanentemente na linguagem¹⁵. Embora se trate de dois movimentos que podem ser analiticamente dissociados, tanto na natureza quanto na criação eles ocorrem de forma simultânea, e não diacronicamente disposta. Por isso cita Blumenberg a passagem da Física, na qual Aristóteles afirma que quem constrói uma casa faz apenas o que

¹³HALLIWELL, Stephen. Aristotelian mimesis reevaluated. In: *Journal of the history of philosophy* 28: 4. October 1990. p.494-495.

¹⁴Ibidem. p. 497.

¹⁵AUBENQUE, Pierre. *El problema del ser en Aristóteles*. Madri: Taurus, 1987. p. 149.

a natureza exatamente faria se, por assim dizer, as casas pudessem “crescer”¹⁶. A ideia de mimesis responde também a esta unidade do criado com a natureza, e portanto ela nunca poderia ser considerada uma cópia nem das ideias, nem da sua forma intramundana. Essa noção concorda plenamente com sua rejeição da teoria platônica das ideias e do conhecimento como reminiscência. A estrutura da mimesis recria a estrutura do cosmos, não por possuir uma estrutura referencial, mas ao assumir que nada pode sair do nada.

Gostaria de deixar claro, antes de continuar, que acredito que apesar da completude deste cosmos dentro da qual a mimesis assume um sentido particular, seria ousado afirmar que isto significa a ausência de criação. Acontece porém, que a própria criação faz parte da estrutura do cosmos. Parece por isso, que o argumento da ausência de criação é de fato uma objeção mal colocada, pois assume de antemão a oposição entre aquilo que é natural e aquilo que é criado, distinção que só irá aparecer nesses termos muito tempo depois. Como bem aponta o já citado texto de Blumenberg, a noção do homem como criador original supõe uma oposição à natureza que levou séculos para ser desenvolvida, e que não faz sentido no cosmos circular grego. Nele, criação e natureza não são termos excludentes. Essa oposição é a regra no conceito moderno de Estética, e dela decorrem, como foi exposto no primeiro capítulo, seus principais problemas. Nesse sentido parece evidente que tal partição não está presente no argumento aristotélico, e por isso a criação pode assumir os atributos de “imitar” e “completar” sem provocar uma cisão entre eles. Em outras palavras, embora o motor imóvel aristotélico seja pura *energeia*, plena presença em oposição à *dynamis*, há que se lembrar que *energeia* é originalmente um conceito de movimento, pois designa a realização atual de alguma coisa como oposto à mera possibilidade, e com isso algo do seu sentido de movimento permanece na sua definição do ser¹⁷. Nessa leitura o estar-em-obra (*energeia*) equivale a estar completamente aí, possuir seu próprio movimento e seu *thélos* em si mesmo, como se sempre houvesse estado¹⁸. O mundo em que Aristóteles parece situar-se, é o da continuidade do mundo, que torna impossível criar alguma coisa a partir do nada, algo que não esteja em acordo com a natureza.

¹⁶ARISTÓTELES, Física, II, 2, 194 a 21s; Metereologia IV, 3, 381 b 3-7. Apud BLUMENBERG, “Imitação da natureza”. Contribuição à pré-história da idéia do homem criador”. p. 1 Tradução de Luiz Costa Lima. Texto inédito.

¹⁷GADAMER, Hans-Georg. *La dialéctica de Hegel: cinco ensayos hermenéuticos*. Madri: Cátedra - Teorema, 1980 p. 23.

¹⁸Idem. *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2002. p. 364-365.

Com isto quero dizer que mimesis, para Aristóteles, longe de introduzir algo diferente ou oposto ao mundo, designa o vir a ser das coisas, a transformação da potência em atualidade, da mesma forma como a cor se atualiza mediante a intervenção da luz¹⁹.

Por isso em outra ordem de coisas, a afirmação aristotélica de que a poesia é mais filosófica do que a história, deve ser compreendida pensando sempre que a *poiesis* exhibe o caráter permanentemente criador da natureza da qual o homem faz parte. A história (ou a crônica, se atendemos à tradução da *Poética* que Luíz Costa Lima prefere²⁰, e que faz bastante mais sentido nesse contexto), ao contrário, ao falar somente do que aconteceu, não possui o caráter de continuação da criação que a mimesis comporta, e pelo qual esta última é capaz de falar sobre o que pode acontecer. Em *Le problème de l'être chez Aristote*, Pierre Aubenque contribui nessa mesma linha para explicar como a visão aristotélica da história se distancia de Platão, e aponta com isso para uma maior complexidade no significado de tal afastamento, pois ela carrega uma concepção do conhecimento. Para Aristóteles o conhecimento não pode ser reminiscência porque isso significaria uma verdade absoluta fora do horizonte da história, no qual habita o homem. O tempo, que para o homem se apresenta como história, é a parte irreduzível de contingência que separa os possíveis da sua realização. Por ser o espaço do vir a ser, o tempo é também o horizonte da busca e do trabalho humanos, e não aquilo que separa o homem das essências²¹. A noção de mimesis em Aristóteles responde dessa forma a uma concepção particular do cosmos e do lugar que o homem assume nessa configuração. A história como o espaço do vir a ser, de possibilidades, permite conceber a mimesis humana como parte da natureza, na medida em que ela realiza uma essência, completando a ordem natural, e não em oposição a ela. A mimesis é natural no homem porque essa é a forma em que ele, entanto parte da natureza, aprende a ser, mas também porque essa é a única forma em que ele poderia ser. Isso pode parecer uma tautologia, mas é outra forma de dizer o que Aristóteles expressa quando diz que de de uma semente de carvalho, só poderia nascer um carvalho²². Como qualquer outra parte da natureza, o homem também se compre-

¹⁹ ARISTÓTELES, *De Anima*. São Paulo: Ed. 34, 2006.430a10 – 430a26.

²⁰ Refiro-me a ARISTÓTELES, *Poética*, texto bilingue, trad. e notas de R. Dupont-Roc e J Lallot, em *La poétique*, Seuil, Paris, 1980.

²¹ AUBENQUE, Pierre. *El problema del ser en Aristóteles*. Madri: Taurus, 1987. p. 90.

²² Apud. BLUMENBERG, “Imitação da natureza”. Contribuição à pré-história da idéia do homem

ende nesse caso sob o eixo de *natura naturans* e *natura naturata*. As argumentações aristotélicas parecem portanto sempre remeter àquilo que hoje chamamos ontologia²³, ou, para não ser acusados de anacronismo, pelo menos à procura de uma investigação sobre o ser, na qual interessa particularmente a relação da comunicação humana com o ser. A essência do homem é o imitar, como já foi apontado acima. O caso da tragédia, que é a mais perfeita das formas da mimesis poética, não é diferente, já que sua essência é o vir a ser de alguma coisa, ela faz com que alguma coisa apareça. Mas de que coisa se trata?

Aristóteles deixa bem claro que o objeto da imitação não são os homens em sua individualidade, mas suas ações. Isto porque, “nas ações tem origem a boa ou a má fortuna dos homens”²⁴. A tragédia pretende representar não só uma ação em sua particularidade, mas junto com ela também a noção de que o caráter, como o conhecimento, não se adquirem de uma vez e para sempre. Cada ação implica um aprendizado, implica a ponderação de uma situação e uma decisão baseada ao mesmo tempo na experiência prévia, constitutiva do caráter, e na especificidade da situação, na mesma medida formadora do caráter. Isto significa que o caráter dos homens não acaba nunca de ser constituído. Muito pelo contrário, a solidificação de uma atitude, a hipertrofia de um atributo, só podem transformar-se em um vício que tem sempre consequências nefastas, como a temeridade ou a covardia. É também esse o ensinamento de Sólon no parágrafo XXXII do livro 1 dos *Nove livros da História* de Heródoto de Halicarnaso. Quando Cresos o increpa sobre quem ele considera um homem realmente feliz, esperando ouvir o seu próprio nome em virtude das inúmeras riquezas que tem para exibir, Sólon lhe responde que não pode saber se ele é realmente feliz ou não. Tais avaliações só são possíveis, argumenta Sólon, uma vez que tem passado todos os dias de um homem, pois cada dia lhe depara uma surpresa, perante a qual haverá que saber atuar, e que pode mudar radicalmente sua sorte. Para saber se um homem é feliz ou se, pelo contrário, ele é apenas afortunado, há de esperar-se sempre o fim²⁵. Nesse mesmo sentido, o privilégio do mito em detrimento da conformação dos personagens na tragédia, aponta para uma justa representação da complexidade humana,

criador. Tradução de Luiz Costa Lima. Texto inédito. p.3.

²³AUBENQUE, Pierre. *El problema del ser en Aristóteles*. Madri: Taurus, 1987. p. 129.

²⁴ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova cultural. Coleção “Os pensadores”, 1987. Trad. Gerd Bornheim. 1450a35.

²⁵HERÓDOTO, *Los nueve libros de la historia*. Tradução Bartolomé Pou. Licença GNU. Disponível em: www.ebooksbrasil.org. Livro I, parágrafo XXXII.

que não se define objetivamente de antemão, mas que se efetiva, se transforma e renova a cada ação, a cada decisão. Poderíamos dizer que o mito se conforma através dessa historicidade fundamental do homem, e que o objetivo específico da tragédia, diferente da comédia ou da poesia épica é o de mostrar essa característica. A comodidade de definir um ideal de bem ou mal (um *a priori*) para o caráter dos homens está aqui descartado de antemão, por melhor que conheçamos o homem em questão. A universalidade e a perfeição permanecem sempre atributos dos deuses, enquanto que os homens só podem almejar a prudência como ideal atingível. Quem sabe seja este o elemento mais trágico da tragédia, e também da vida.

A representação mimética é um mostrar alguma coisa, o levar algo à sua representação, é o vir a ser, três formas de expressar diferentes tons da mesma ideia. Como explica Pierre Aubenque²⁶, Aristóteles separa a linguagem do Ser só para poder fundar sobre essa separação uma identidade, baseada no princípio de não contradição ontológico. Se as palavras não possuem um significado unívoco, pois são limitadas em número, enquanto que as coisas a que se referem são múltiplas, ele se pergunta como será possível então a comunicação entre os homens. Perante essa inadequação, o princípio de não contradição ontológico, e não simplesmente lógico, estabelece uma correspondência entre o que se quer dizer, e a essência daquilo a que se refere a palavra empregada. Em outras palavras, cada vez que a mesma palavra é empregada, ela assume um sentido particular. Se não houvesse uma tal identidade entre uma essência particular e um sentido particular no qual se emprega a palavra, não haveria possibilidade de comunicação entre os homens, pois as combinações lógicas abstratas entre as palavras podem trazer muitos significados diferentes. O princípio de não contradição ontológica faz parte da concepção grega do *logos*, do qual será necessário tratar em detalhe mais à frente. Se a comunicação é possibilitada pela correspondência entre o sentido da palavra e a essência daquilo que se expressa, e tal correspondência é diferente cada vez que nos referimos a diferentes essências, é compreensível a afirmação de que a representação, que é cada vez um evento particular, seja um mostrar essa essência. Isto quer dizer mostrar a coisa particular de que se fala, e não utilizar as palavras como se elas tivessem sentido por si mesmas. Assim, como na comunica-

²⁶AUBENQUE, Pierre. *El problema del ser en Aristóteles*. Madri: Taurus, 1987. pp. 113-129, passim.

ção do dia a dia, também na tragédia para mostrar alguma coisa é necessário conhecer sua essência: uma boa representação implica um conhecimento profundo daquilo que se representa, a ponto de ser capaz de mostrá-lo. Uma boa representação irá mostrar aquilo que se propõe desvelar com toda claridade. Neste ponto reside precisamente a verdade da representação, pois o que se persegue é a verdade da essência, que possa ser reconhecida pelo espectador, e não uma verdade lógica, como acontece nos argumentos sofisticos. Disso se segue também que a realidade ou ficção (em termos modernos) do mito ou da ação dos personagens se torna secundária, pois a verdade que a poética procura mostrar é universal ao gênero humano, igualmente submetido à sua finitude, e não particular a um homem concreto. Entenda-se bem: ela não pretende provar a veracidade de um evento em particular. Antes bem, sua verdade se refere às virtudes e misérias da finitude humana, tomando a humanidade como universal, mostrando através de um exemplo, a necessidade de uma nova ponderação das nossas convicções e apreciações a cada nova situação concreta. No desenrolar do próprio mito se desenvolve a mutabilidade do caráter do homem que, tal como a verdade, não é determinável *a priori*. O conhecimento que a poesia oferece é portanto estritamente prudencial, o que se mostra não são verdades universais, ou construções que respondam a um ideal, mas a fragilidade e a tensão constante que correspondem à essência do homem. Dito de outra maneira, a verdade que corresponde ao homem como gênero, só pode aparecer em situações particulares. A tragédia como gênero, em sua diversidade, e não uma tragédia em particular, pretende mostrar a verdade universal da condição humana, que é precisamente a imperfeição e a finitude. Cada tragédia ensina, mediante diferentes situações, a necessidade de contar com a imprevisibilidade para atuar em acordo com a ordem natural, pois sua regra é a mudança e não a fixidez.

Haverá que lembrar nesse ponto o fato de que a definição aristotélica da tragédia não se cumpre sem a consideração do espectador²⁷. Nos primeiros parágrafos desse capítulo falava-se da concepção participativa da cultura grega, e aqui gostaria de ampliar esse conceito para compreender melhor a intervenção do espectador. Na tragédia, a participação não é só uma característica digamos externa, ou sociológica, no sentido de que ela cumpre uma função social de criação de um

²⁷GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 134.

sentimento de pertencimento à comunidade, embora seja isso também. Antes bem, a participação do espectador é essencial à tragédia, pois sem ela a mimesis nem sequer chegaria a cumprir-se. A própria definição da tragédia se articula a partir dos sentimentos que ela é capaz de produzir no espectador. Não se pensa a representação da peça como uma unidade acabada que será posteriormente apresentada aos espectadores. Isto não significa tampouco que o que acontece no palco se considere intercambiável com o que acontece fora dele. O reconhecimento da peça como uma criação mimética, não fere seu caráter de acontecimento nem de verdade, pois sua atualidade se cumpre no momento da apresentação em que tanto atores como espectadores participam da representação mimética. O já citado Stephen Halliwell expressa essa duplicidade²⁸ unificada da concepção aristotélica da mimesis ao salientar que ao falar de uma peça mimética, podemos nos referir perfeitamente a seus critérios formais, e avaliar se o seu enredo é simples ou complexo, ou falar da sua proporção ou unidade, por exemplo. Mas também podemos comentar o mesmo enredo falando somente das ações dos seus agentes, e das impressões que nos deixaram. Nesse caso iremos utilizar a mesma terminologia de que nos servimos perante um evento na vida fora da obra de arte, discutindo os propósitos, as eleições, o sucesso ou o fracasso das ações dos personagens. Com isso Halliwell quer sublinhar que uma obra de arte não pode ser avaliada por um ou outro critério individualmente. Os aspectos formal e sensível da obra não podem ser isolados, a risco de ferir a totalidade de sentido, em que tais aspectos são percebidos (experienciados) simultaneamente. A respeito desse assunto Halliwell conclui: “They (Aristotle's terms and standards of analysis) are suspended between the dual functions of allowing the poetic structure to be treated as an artefact with properties distinctive and intrinsic to its design within particular media, and acknowledging the kinds of reality signified by and enacted within that design”²⁹.

Forma e conteúdo na tragédia são inteiramente indissociáveis. Pense-se no efeito de expurgação (a catarse) a que se refere Aristóteles. Ela define o momento em que os atores e os espectadores passam a compartilhar uma visão conjunta da situação. Durante toda a apresentação, o herói trágico não percebe que sua própria

²⁸HALLIWELL, Stephen. “Aristotelian mimesis reevaluated”. In: *Journal of the history of philosophy* 28: 4. October 1990. p. 506.

²⁹Ibidem. p. 507.

ação o leva ao desastre, mas os espectadores já conhecem o desfecho da história. Esse conhecimento não “estraga” a tensão da peça, mas antes a constitui, pois provoca a revolta antecipada do espectador, e no entanto, é de notar-se que aquilo que se percebe como tragédia, não pode ser mais do que aceito. Não é difícil imaginar o estado de inquietação dos espectadores enquanto Édipo insiste em averiguar os detalhes do assassinato do rei Laio, apesar das advertências de Tirésias, sem saber que o culpado é ele mesmo. Até que ele, a partir do relato de Jocasta sobre o oráculo que condenava Laio, finalmente percebe sua fatalidade e passa a dividir a posição do público. O mito descrito na poética cumpre justamente este requisito: para que haja o efeito trágico da expurgação, a articulação das ações deve desenvolver-se de forma inevitável. A necessidade de uma particular sequência de acontecimentos faz com que o herói se veja “obrigado” a agir de uma forma determinada. Devido ao seu caráter, o herói faz sempre a escolha que aparece como evidente, justa e correta, o que o leva ao desenlace trágico. O espectador, que é também um jogador, por encontrar-se dentro do mesmo espaço delimitado, se deixa afetar, se deixa jogar, participando da inevitabilidade da desgraça do herói. Nem o espectador nem o personagem podem fazer nada para mudar a sorte uma vez que ela está jogada, e isso não significa que não se prenda a respiração esperando que um benévolo *Deus ex machina* libere o herói do seu suplício. Nesse deixar-se afetar está o prazer da representação, pois de outra forma não haveria identificação entre os que participam de dentro e de fora do palco. O ator seria um farsante incapaz de provocar sentimento algum, e o espectador não seria mais do que um “desmancha-prazeres”. Resumindo: o espectador não é um elemento externo à representação. Ele faz parte enquanto tal, do jogo cênico.

Gadamer nos lembra que quando assistimos a uma peça de teatro, tudo o que faz referência à exterioridade da peça desaparece. O autor não está presente, e os atores não mais são atores, eles se transformam naquilo que representam, em herói ou vilão. Mas se, ao invés de entregar-nos ao que está sendo representado, estivermos prestando atenção consciente à qualidade do roteiro, ou à virtude dos atores, ou avaliando intencionalmente qualquer aspecto particular da peça, perderíamos de vista a essência daquilo que está sendo representado. Estaríamos exercendo nossa *consciência estética* ao invés de participar do jogo. A imediação, isto é, o cancelamento do meio da representação que pertence à essência do jogo, e da poesia, não se realizaria. O destaque do ator, ou do autor, ou do cenógrafo, é nesse

caso uma falha na representação (tanto como o *deus ex machina*³⁰), que desfaz a ilusão de inevitabilidade e a verossimilhança do enredo. Aqui se encontra também a refutação da possibilidade da livre invenção do artista e, com ele, do culto ao gênio criador, se pensarmos que só pode existir imediação se o que se representa é uma verdade comum não só para o espectador, mas também para o poeta³¹.

Para Gadamer, justamente, ver o herói marchar sem solução em direção à catástrofe, sem pensar se se trata de uma ficção ou se o que vemos é real, é o que permite a saída de si mesmo própria da experiência estética:

ver-se sacudido pela desolação e o estremecimento representa um doloroso desdobramento. Nele aparece a falta de unidade com o que acontece, um não querer ter notícia das coisas pois nos sublevamos perante a crueldade do que acontece. E este é justamente o efeito da catástrofe trágica, que se resolve este desdobramento a respeito do que é. Neste sentido a tragédia opera uma liberação universal da alma oprimida. Não só fica ela livre do feitiço que a mantinha amarrada à desolação e ao terror daquele destino, mas ao mesmo tempo fica liberada de tudo que a separava do que é.³²

O que a tragédia exhibe, deixa aparecer, e o que o espectador reconhece através da representação mimética, é a sua própria finitude perante a magnitude do destino no momento em que ele passa de potência a atualidade. A proporção desmedida das consequências do erro do herói provoca no espectador a autoalienação e o espantamento, e o retorno a si mesmo. O espectador se reconhece ele próprio, como sujeito que é parte de uma comunidade igualmente submetida a essa desproporção das consequências. Em outras palavras a experiência da arte é a do acesso à generalidade de um mundo que continua sendo o seu próprio e ao mesmo tempo o conhecimento de si entanto ser finito. Um mundo que não se pode deixar de reconhecer, mas que é inevitavelmente maior do que qualquer regra ou plano que se possa fazer. É a experiência patética, catártica, o que proporciona à mímesis seu caráter de conhecimento. Permitisse-me um pequeno desvio, que mais a frente será de utilidade para compreender essa reflexão com mais clareza. É preciso introduzir aqui, mesmo a modo de referência, a relação entre este caráter da tragédia e a reflexão de Hegel a respeito da obra e arte.

Temos de conceder pelo menos que o espírito está capacitado para ter uma

³⁰ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova cultural. Coleção “Os pensadores”, 1987. Trad. Gerd Bornheim. 1454 a, 33.

³¹GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 138.

³²Ibidem. p. 136.

consciência, e, de fato, uma consciência *intelectual*, acerca de si mesmo e de tudo que brota dele. Pois precisamente o pensamento constitui a natureza mais íntima e essencial do espírito. Nessa consciência intelectual de si mesmo e de seus produtos, prescindindo do grau de liberdade e de arbitrariedade que nisso se dê, se o espírito está verdadeiramente presente aí, ele se comporta com sua natureza essencial. Ora, a arte e suas obras, como nascidos do espírito e por ele engendrados, são, em si mesmos de natureza espiritual, ainda quando sua representação assuma a aparência da sensibilidade e faça com que o espírito penetre no sensível. Nesse sentido, a arte se encontra mais próxima do espírito e seu pensamento do que a mera natureza carente de espiritualidade. Nos produtos artísticos precisa o espírito lidar com o que é seu. E por mais que as obras de arte não sejam pensamento e conceito, mas um desenvolvimento a partir de si, uma alienação em direção ao sensível, sem embargo, o poder do espírito pensante está em que, não somente apreende *a si mesmo*, em sua forma peculiar como pensamento, senão que, aliás, se reconhece a si mesmo em sua *exteriorização* através da sensação e a sensibilidade, se compreende no outro de si mesmo, enquanto transforma em pensamento o alienado e com isso o reconduz novamente a si. Nessa ocupação com o outro de si, o espírito pensante não é infiel a si mesmo, com se esquecera ou gastara, nem é tão impotente que não possa compreender o distinto dele, mas antes se compreende a si mesmo e seu contrário. Pois o espírito é o geral, que se conserva em seus momentos particulares, que se abarca a si mesmo e ao outro, e dessa forma é o poder e a atividade de superar novamente a alienação, em direção à qual está em movimento.³³

Sei que se trata de um extrato bastante grande, mas nele se encontra patente a reflexão que Gadamer quer mostrar – fazer aparecer, atualizar – com o exemplo do trágico. Desconsiderar a participação do espectador entanto jogador retira da poesia seu valor como forma de autoconhecimento. Desconsiderar sua dupla característica de ser uma criação do espírito que ao mesmo tempo o exterioriza mediante sensação e sensibilidade, retira da arte seu caráter de acontecimento transformador. O diferencial pedagógico da obra de arte reside na possibilidade da saída de si mesmo que Hegel entende como a dialética do espírito. Nesse sentido trágico entenderá Gadamer a fenomenologia hegeliana, pois sair de si mesmo e retornar a partir da generalidade é o movimento essencial do autoconhecimento da alma humana. Voltarei a essa configuração mais a frente, só é importante frisar a capacidade da arte de expandir e modificar a compreensão que se tem de si próprio e do mundo humano.

Mas agora, com essa reflexão em mente, é preciso retomar Aristóteles. Dizia que no argumento aristotélico, a reprodução mimética implica conhecimento. Implica a formação do espectador e do ator enquanto que ambos participam da criação de um sentido, que não pode acontecer sem a presença de ambos. Este

³³HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Edicions 62 s.a., 1989. p. 18. (Nessa e nas próximas citações desse livro, tradução própria da versão em espanhol)

sentido, é o que está definido na *Ética a Nicômaco* em termos de sabedoria prática. A prudência (*phronesis*), possui um sentido eminentemente histórico, ou seja, é ação e efeito da experiência:

a sabedoria prática (...) versa sobre coisas humanas, e coisas que podem ser objeto de deliberação; pois dizemos que essa é acima de tudo a obra do homem dotado de sabedoria prática: deliberar bem. Mas ninguém delibera a respeito de coisas que não tenham uma finalidade; um bem que se possa alcançar pela ação. De modo que delibera bem (...) aquele que, baseando-se no cálculo, é capaz de visar à melhor, para o homem, das coisas alcançáveis pela ação. Tampouco a sabedoria prática se ocupa apenas com universais. Deve também reconhecer os particulares, pois ela é prática, e a ação versa sobre os particulares³⁴.

Como a tragédia ensina, nem um caráter forte e justo pode preponderar por cima do destino representado no mito, nem o destino pode tomar-se como o único determinante da sorte de um homem. E tal inevitabilidade do tentar fazer a escolha certa baseado em pressupostos que aparecem como evidentes e porém errar, é a que transforma o trágico em um fenômeno estético fundamental³⁵. A única forma de agir com prudência e com justiça, é o ponderar novamente cada situação que se apresenta, inclusive se o mais acertado contradiz a lei estabelecida. *Hamartia* é o nome que recebe o erro que leva ao herói trágico à catástrofe, geralmente em consequência da *húbris*, palavra grega que poderíamos traduzir como “excesso”, aquilo que passa da medida certa. O erro trágico se refere sempre a um excesso. A cristalização de opiniões e de pressupostos que ignoram deliberadamente a experiência se afasta da verdade, mesmo quando possui boas intenções. Aubenque confirma essa interpretação citando Aristóteles: “A consequência dessa obstinação, dessa impermeabilidade à experiência, constitui propriamente o que Aristóteles chama ficção: 'Chamo ficção à violência que se faz à verdade para satisfazer uma hipótese' (*Met, M, 7, 1082 b 3*). À coerção da verdade opõe-se assim a violência do discurso racional”³⁶. O erro trágico não é produto da má índole do herói, mas antes da hipertrofia das suas qualidades positivas, da sua convicção da preeminência do respeito pela lei. O herói trágico é sempre um homem de caráter nobre, e a constância da sua nobreza de caráter é o que o leva a mal avaliar, ou a não reavaliar, uma situação. Já dizia acima que o risco que acarretam as decisões do

³⁴ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova cultural. Coleção “Os pensadores”, 1987. Trad. Gerd Bornheim. 1141b, 7.

³⁵GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 135.

³⁶AUBENQUE, Pierre. *El problema del ser en Aristóteles*. Madri: Taurus, 1987. p. 84. (Nessa, e nas próximas citações desse livro, tradução própria da versão em espanhol).

herói, sempre baseado no cumprimento da lei, não é desconhecido pelo espectador. Quando vemos uma tragédia, as consequências funestas do caráter nobre que corresponde ao personagem que se defronta com uma situação particular e que exige uma nova ponderação, estão claras desde o começo, e a opressão que sente o espectador vem justamente dessa antecipação da catástrofe. O feitiço nele provocado pela má sorte do personagem só é possível enquanto se considere que não atua de má fé, de outra forma acharíamos que ele de fato merece seu castigo.

A tragédia *Antígona*, de Sófocles é um ótimo exemplo. Quando Antígona decide enterrar seu irmão contrariando as ordens de Creonte, o espectador já sabe que ela será castigada com a morte, segundo a lei estabelecida pelo próprio Creonte. Mas ao contrário do que pode parecer a princípio, a ação trágica não é a de Antígona, embora possamos achar justo seu proceder, e injusto o castigo. Quem comete o erro trágico é porém, Creonte. Antígona tinha absoluta clareza a respeito das consequências dos seus atos, a ponto de confessar seu crime sem vacilar ao ser interpelada por Creonte. Na sua ação não há nenhum erro involuntário de julgamento, mas um desafio consciente à lei e à autoridade do rei. Mas o que Creonte não sabia ao estabelecer o castigo para quem enterrasse o traidor, é que em virtude do seu cumprimento da lei da cidade, ele irá perder seu filho Hemon que, apaixonado por Antígona, tirou-se a vida quando soube da condenação. E que logo depois perderia sua mulher, que também se suicidou, arrasada pela morte de Hemon. Quando Creonte decide castigar a Antígona apesar dela ter agido segundo a moral da família, o que justifica sua ação, ele comete o erro de não ponderar a situação, a *húbris*, o excesso de apego à justiça, acaba produzindo uma catástrofe. A moral da família indicava que os mortos deviam ser enterrados, para que pudessem descer junto ao Hades, mas Creonte não soube ponderar as razões de Antígona nem as consequências da sua condenação. Isso não faz de Creonte uma pessoa de má índole. Ele simplesmente não soube agir com prudência, que é diferente do respeito à lei, e não pode ser confundida com ele.

Gadamer encontra na prudência aristotélica uma racionalidade capaz de superar a visão unilateral que atribui preponderância ora à racionalidade científica, ora aos ditados da tradição e dos costumes. Ele pretende recuperar esse sentido da mimesis enquanto conhecimento. Pensado dessa forma, o conceito de *phronesis* entronca simultaneamente nas virtudes éticas, que se referem ao caráter, e dianoéticas, que dependem da razão, pois as primeiras são condição de possibilidade das

segundas³⁷. Trata-se de uma filosofia completamente prática pois se encontra ancorada na facticidade da existência, um conhecimento que se atualiza em razão da situação que se apresenta cada vez, impedindo que o ditado de agir segundo as circunstâncias se transforme em uma atitude de acomodação às circunstâncias. Voltando ao trecho da *Ética a Nicômaco* citado alguns parágrafos acima, o conhecimento dos fins da ação que determina o comportamento prudencial, implica que não existe homem prudente se não for também um homem bom. Aquele que, conhecendo o fim, e sabendo que esse fim não é bom, resolve atuar de qualquer forma, não cabe na definição de homem prudente. O conhecimento adquirido na experiência prática não se esquece, e por isso é compulsório. Não se trata de uma técnica que possa ser utilizada ou descartada segundo a conveniência da situação. Muito pelo contrário, o agir segundo a racionalidade da prudência, se nisso se compreende a ponderação dos fins, implicará em última instância uma decisão ética, a de agir correta ou incorretamente. Que a opção que se adota em ações particulares não sempre tem a ver com a realização do eticamente correto, é de conhecimento de todos nós, é fato apreendido justamente na experiência. Isso não significa que quem age contra um fim que se lhe aparece como bom, não saiba que o que faz é errado. O que Gadamer parece perseguir ao retomar esse curso de pensamento é a desnaturalização da dissociação entre ética e conhecimento estabelecida de fato pela primazia do critério moderno de objetividade. Se essa dissociação é critério de conhecimento, e se lhe atribui às coisas mesmas sem perceber que se trata de uma teoria do conhecimento, torna-se até impossível pensar em um critério prudencial. E no contexto atual³⁸ isto se torna perigoso não só para as ciências humanas, mas também para as ciências chamadas exatas. A compreensão regrada pelo saber prático, é compulsório e prescritivo, na medida em que implica o envolvimento tanto da situação ou do interlocutor e daquele que age. Assim o aponta a associação entre prudência e juízo e compaixão³⁹, e a consequente identificação do bem com o cuidado de si e daqueles com os quais nos identificamos. A medida da compreensão de uma situação é a medida em que somos capazes de pôr-nos na situação daquilo que devemos compreender, seja um fato, um texto ou

³⁷VALLEJO CAMPOS. “El concepto aristotélico de phrónesis y la hermenéutica fundamental”. In: ACERO, JJ., NICOLÁS, J A, TAPIAS, J A, SÁEZ L., ZÚÑIGA, JF. (eds.) *El legado de Gadamer*. Granada: Universidad de Granada, 2004.

³⁸Para este problema Cf. Por exemplo JONAS, Hans. *O princípio responsabilidade*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

³⁹VALLEJO CAMPOS. Op. cit. p. 478.

uma pessoa. Tal capacidade é a condição do saber prudencial tal e como se vem aqui definindo, pois falhar em (com)preender a situação, em se sentir parte da situação, é falhar ao determinar os fins e os meios da ação que de nós se exige.

Gadamer põe como exemplo dessa atitude o fenômeno do “bom conselho”. Para dar um bom conselho não é suficiente conhecer a situação em que se encontra quem nos pede ajuda. Não basta considerar objetivamente os meios e os fins a serem atingidos. É necessário pôr-se efetivamente no lugar de quem precisa de ajuda, calçar os seus sapatos, por assim dizer, para realmente compreender como atuar. É preciso que haja a sensação de pertencimento para que haja verdadeira compreensão e a possibilidade de determinar um curso de ação correto para uma situação determinada. Isto não significa de maneira nenhuma empatia, pois não se supõe possível penetrar na psicologia do outro, mas antes reclama ser capaz de compreendê-lo, baseados na experiência comum do mundo. A dimensão política dessa proposta é evidente. O próprio Gadamer aponta essa dimensão quando diz que “O que constitui a especificidade da pergunta pelo bem na vida humana é a conexão interna de *ethos* e *logos*, da *arete* ética e a dianoética, à qual evidentemente só se pode ver dentro do horizonte da *polis*”⁴⁰. O recurso ao exemplo da poesia, e principalmente do teatro, como se vem argumentando, remete também a essa dimensão política. A poesia é por definição interpretativa, em todos os sentidos da palavra, e expressa a atitude hermenêutica em seu mais amplo grau. Por um lado, o texto poético é destinado à interpretação, seja no palco ou em uma leitura, em que se cumpre sua essência. A tragédia particularmente, como foi definida por Aristóteles, procura especificamente provocar um efeito e certas emoções no espectador. Por outro lado, para compreender uma peça de teatro se faz necessário que o espectador incorpore aquilo que se lhe apresenta na sua própria experiência prévia, nos seus pré-conceitos. A partir dessa incorporação ele se transforma, na medida em que interpretar implica integrar aquilo do que participa em sua pré-compreensão de si mesmo e da experiência humana de forma geral⁴¹. E tal compreensão, como acontece em qualquer forma de comunicação, só é possível em uma comunidade de sentido, ou seja em uma comunidade política que compartilha situações, personagens e emoções reconhecíveis. Existe uma continuidade

⁴⁰GADAMER, Hans-Georg. *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2002. p. 204.

⁴¹GARAY, Jesus de. “Hermenêutica y formas aristotélicas de racionalidad”. In: OÑATE Y ZUBIA, Teresa (et. al). *Hans-Georg Gadamer: ontologia estética y hermenêutica*. Madrid: Dickinson SL, 2005. p. 350.

entre estética e ética, e entre estas e a política que se entende como ação e vida pública, que supõe a disposição de pertencer à comunidade. Essa continuidade fundamenta a pretensão de universalidade da hermenêutica enquanto que sabedoria prática com a *phronesis* como base comum. Como o define Jesús de Garay em seu artigo sobre a racionalidade aristotélica, “A interpretação é assim uma ação intelectual que leva em conta não só o objeto pensado em si mesmo, mas também ao pensado enquanto pensado por outros. Em consequência, a ação de entender não se refere unicamente ao sentido do objeto, senão que implica outros sentidos, que remetem aos outros que também pensam ou têm pensado o mesmo”⁴². Com isso as peças estão no lugar que convém para avançar na compreensão do *jogo*.

Dizia-se no início desse capítulo que a tragédia ática funcionava como uma metáfora do jogo. Analisando o que Gadamer entende por jogo com mais detalhe, veremos que ela é muito mais do que isso. O jogo tem a estrutura da tragédia considerada como experiência transformadora, plena de sentido, da qual fazem parte tanto atores como espectadores. A tragédia têm a estrutura do jogo, que aparecia como o envolvimento de atores e espectadores, de um ir e vir ao qual o participante se entrega, e que traz alguma coisa à sua manifestação.

Para compreender essa relação, utilizarei o mesmo ponto de partida com que começamos a análise da tragédia no mundo grego, a saber, as correspondências entre o jogo e a vida quotidiana, para depois aprofundar a análise. É preciso notar que o homem que joga não se separa completamente das referências ao mundo fora do jogo, e, contudo, quando joga ele se comporta de maneira diferente. Apesar dessa diferença de comportamento, o jogo não pode ser definido somente por oposição ao mundo da seriedade, embora ele seja de fato um lugar de distensão das exigências do quotidiano, como também o foram as encenações da tragédia ática. Entender o jogo somente como aquilo que não é coisa séria, seria

⁴²GARAY, Jesús de. “Hermenêutica y formas aristotélicas de racionalidad”. In: OÑATE Y ZUBIA, Teresa (et. al). *Hans-Georg Gadamer: ontologia estética y hermenêutica*. Madrid: Dickinson SL, 2005. p. 352. (Nessa, e nas próximas citações desse livro, tradução própria do original em espanhol).

como definir a arte como aquilo que não é realidade, ancorados por exemplo no conceito de *consciência estética* definido no primeiro capítulo. Em ambos os casos, a definição pela negativa não basta para mostrar sua essência, nem o tipo de relação que estes fenômenos mantêm com o resto do mundo. Que não se trata da mesma coisa é claro, mas isso não significa que se possa definir jogo ou arte simplesmente por oposição à seriedade ou à realidade. Pensemos por exemplo que nenhum jogador ou torcedor de futebol considerará a falta de seriedade como uma característica do jogo, embora saiba muito bem que o resultado de uma partida não afeta o ritmo das suas preocupações na vida diária. O jogo, de fato, tem uma seriedade que lhe é própria, e aquele que joga, tal como aquele que participa de uma encenação trágica, deve submeter-se a essa seriedade para não transformar-se em um desmancha-prazeres.

Como também acontece na tragédia, o jogo não pode ser definido a partir da subjetividade dos jogadores. Pensar que o sujeito de uma peça de teatro podem ser simplesmente as interpretações dos atores ou as reações dos espectadores, seria um sinal de não ter compreendido a peça, de não ter visto o que estava sendo mostrado, ou enfim, de uma má representação. Para explicar a posição secundária do sujeito no jogo com mais clareza, Gadamer lembra os usos metafóricos da palavra “jogo”, como quando nos referimos a jogos de luzes, ou jogos de cores. Nessas expressões, não importa quem ou que está produzindo o movimento, nem qual é a sua finalidade, mas antes o que importa é o próprio movimento de vaivém, de alternância que se produz entre as luzes ou as cores. Se nos concentrarmos somente em identificar mediante qual mecanismo esse vaivém se produz, não estaríamos prestando atenção ao que acontece, isto é, à forma de automovimento do jogo. Gadamer lembra que Aristóteles reconhecia o automovimento, ou o que tem o movimento em si mesmo, como característica de tudo aquilo que está vivo, da forma como foi acima apresentado ao discutir o conceito de *energeia*. Na sua forma de vaivém, o jogo “aparece então como o automovimento que não tende a um final ou a uma meta, mas antes ao movimento enquanto movimento, que indica, por assim dizer, um fenômeno de excesso, da autorrepresentação do ser vivo”⁴³. E ele relaciona esse movimento de vaivém repetitivo que é presença total do movimento justamente com a forma da natureza, daquilo que está vivo, pen-

⁴³GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 67.

sando como exemplo na forma em que jogam os animais. Poder-se-ia pensar nesse mesmo sentido no movimento dos órgãos vitais do corpo, como o coração ou os pulmões, cujo movimento acontece imperceptivelmente, e de cuja repetição inconsciente depende a vida, até que um dia aquele movimento simplesmente cessa.

Nesse ponto, e pensando nessa primeira característica do jogo como vaivém e automovimento, convém passar à definição de *jogo* apresentada por Johan Huizinga (1872 – 1945) e retomada em vários momentos por Gadamer para expressar a vinculação do jogo à vida humana. Invertendo o raciocínio tradicional, Huizinga sustenta como tese principal do seu livro, o caráter lúdico do homem e da cultura. Seu trabalho constitui de fato uma crítica ao racionalismo, segundo a qual o homem é definido como *homo ludens*, e não como *homo sapiens*, *homo economicus*, e demais determinações tradicionais. Para ele o jogo “é fato mais antigo que a cultura” - pois os animais também jogam – e dele nascem as feições mais elementares da cultura, como o culto aos deuses, e inclusive a organização social. Ele encerra sempre um determinado sentido, que não pode ser explicado em termos puramente lógicos ou racionais. Na concepção de Huizinga o jogo pode ser definido como:

uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida quotidiana'.⁴⁴

De fato o jogo humano tem suas próprias particularidades, mas também aqui ele manifesta sua autonomia. Por um lado vemos como no caso dos homens a razão disciplina esse movimento de vaivém característico do jogo como se tivesse fins ou objetivos específicos, e ele se comporta de fato como se esses fins e objetivos fossem extremamente sérios. Estabelecem-se regras para o seu cumprimento e sanções para quem não respeita as regras. Por outro lado veremos adiante que apesar dessa disciplina, o sujeito do jogo continua sendo o próprio jogo⁴⁵, que se manifesta através dos jogadores, e não vice-versa. Vejamos um exemplo concreto. Quando assistimos um jogo de futebol, podemos reconhecer a habilidade dos jogadores e as possibilidades estatísticas de ganhar ou perder, todos conhecem as

⁴⁴HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 33.

⁴⁵GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 108.

regras, e quem conhece o bastante pode reconhecer jogadas estratégicas na aparente aleatoriedade do movimento. Mas afinal de contas, nesse ir e vir de jogadores e bola, sempre está muito presente o perigo de que tudo que foi planejado se transforme sem prévio aviso, e isso sem necessidade de sair do mecanismo “planejado” do jogo. A estrutura delimitada do jogo mediante o estabelecimento de regras, permite que o jogador se entregue ao jogo, deixando que este se desenvolva quase que sem esforço, ou pelo menos sem que ele sinta que jogar é um esforço. Quero dizer que ele não precisa tomar decisões que afetem o desenvolvimento do jogo a cada momento, como determinar se as regras são justas ou não, nem medir as consequências últimas de uma ação particular. O jogador atua dentro das possibilidades que o jogo oferece, e o bom jogador, utiliza essas possibilidades para lograr seus objetivos. A bola parece ir e vir naturalmente, mudar de um time ao outro como se fosse ela mesma que mantém a autonomia, muitas vezes para além das intenções dos jogadores. É claro que essa ordem que é produzida pelas regras do jogo, e que de alguma forma libera aquele que joga da necessidade de tomar decisões complexas, não elimina a possibilidade de inovação ou de surpresas, e é isso que mantém o jogador e o espectador presos ao desenvolvimento do jogo. Em tal estado de ânimo, a distinção entre o real que tem consequências na vida cotidiana e o fictício, entre o que é sério e o que é mero divertimento, se torna supérflua, e jogador e espectador provavelmente só lembrarão que se trata “só de um jogo”, só se o seu time houver perdido. Trata-se efetivamente de um tipo de racionalidade livre de fins, liberdade que se apresenta como a principal característica do jogo humano⁴⁶. É a mesma seriedade que se manifesta nas corridas de cavalos, nos jogos de azar, e inclusive quando se joga paciência, em qual caso não importa nem sequer que haja outro jogador. É o jogo que desafia ao jogador, pois ele sempre excede sua possibilidade de cálculo e de estratégia, ao mesmo tempo que o estimula. O jogador e o torcedor que acompanha, são tomados pelo jogo, pelo risco sempre presente de não conseguir cumprir os objetivos, isto é, pela possibilidade do próprio jogo, e por isso quando o jogo não nos envolve, seja por um incumprimento evidente das regras, ou por ter se tornado fácil demais, ele simplesmente perde a graça. A esse estado particular se refere Gadamer quando diz que “todo jogar é um ser jogado” (*Alles Spielen ist ein Gespi-*

⁴⁶GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 68.

eltwerden)⁴⁷, com o qual enfatiza o caráter secundário da subjetividade para o jogo, ao tempo que deixa ressoar a marca da filosofia de Heidegger.

A demarcação do espaço no trecho acima citado, merece um pouco mais de atenção. Nesse mesmo trabalho, Huizinga se ocupa do espaço ritual, que também é delimitado, e que separa o mundo do jogo ou do sagrado, do mundo dos objetivos. Em primeira instância vale destacar que esse espaço é delimitado pelas regras que são próprias ao jogo de que se trata, mais do que por aquilo que se lhe contrapõe. São as regras – livremente consentidas – e que tornam possível seu desenvolvimento, as que delimitam o espaço do jogo ou o ritual desde dentro para fora e não vice-versa. Depois, devemos reconhecer que dentro desse espaço, seja qual for o jogo, o homem se comporta de maneira diferente ao seu comportamento na vida cotidiana (a que fica por exemplo “pra lá deste quintal”⁴⁸), e ele tem consciência dessa diferenciação, embora não atue com referência a essa exterioridade e sim ao que acontece dentro do espaço do jogo. Mas o que é importante frisar nessa distinção como já se vem argumentando, não é uma contraposição do espaço delimitado com o resto do mundo. O importante é que no espaço do jogo, o homem continua sendo um homem que se comporta, que atua de uma forma determinada, embora esse comportamento esteja livre de objetivos externos ao jogo⁴⁹. Mais não é a liberdade provocada pela ausência de objetivos, a liberdade de não estar sujeito a um fim, que significa partir de um elemento negativo e daquilo que está ausente, o que importa sublinhar. Há que pensar nesse comportamento positivamente, como um impulso livre⁵⁰, uma ação voluntária livremente assumida. O jogador se detém e se dispõe a jogar, sem pensar nas consequências que o jogo possa ter, e nesse tempo que ele passa jogando, o que importa é o jogo. Isso significa também que as tarefas desempenhadas pelos jogadores são, primeiro e como define Huizinga, obrigatórias, e segundo, que não se cumprem quando se atinge um fim, que muitas vezes significa também o final do jogo. Cumprir a tarefa lúdica é o próprio desenvolver a tarefa, que ordena e configura o jogo, fazendo com que ele aconteça: não deixar que a bola caia no chão, defender o gol, comprar sempre uma carta, fazer uma determinada quantidade de pontos. Cumprir a tarefa

⁴⁷GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 112.

⁴⁸Ver epígrafe desse capítulo.

⁴⁹GADAMER, Hans-Georg. Op. cit. p. 113.

⁵⁰Idem. *La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 66.

é agir segundo as regras do jogo de maneira que haja jogo. Quando as crianças brincam, cada um assume um papel, uma tarefa a cumprir, cujo único objetivo é que o jogo aconteça. Podemos dizer, nessa mesma esfera de sentido, que o objetivo da tarefa é que ela seja representada, como anuncia por exemplo a frase “Agora eu era o rei”⁵¹. Dá-se uma tarefa a ser representada, ser o rei, enquanto que outro é o cavaleiro, sem que isso signifique uma referência a uma consequência externa ao jogo nem um fim específico, pois o objetivo a ser cumprido é a representação.

Nos parágrafos acima foi dito, em resumidas contas, que o jogo não depende da subjetividade do jogador, e que não pode ser definido a partir da sua oposição à seriedade, apesar de ser um momento de liberação do peso da existência. Também explicou-se como ele se desenvolve em um espaço e segundo umas regras em que a dinâmica produzida por elas assume prioridade. Essas regras implicam uma mudança de comportamento, e as tarefas ou objetivos que se propõem não tem uma referência externa, mas que sua representação permite que o jogo se desenvolva. De todas essas características Gadamer extrai a conclusão de que o modo de ser do jogo é a autorrepresentação. O sentido do jogo não está na consecução das tarefas, e sim na entrega à tarefa em que se deixa de lado a subjetividade durante o tempo do jogo, no vaivém delimitado e produzido pelas regras estabelecidas de forma voluntária e cumpridas obrigatoriamente. E tal entrega se vive como uma expansão de si mesmo, um ver-se representado em um certo comportamento que é mais do que nós mesmos. E em ver-se ao mesmo tempo, superado – “tomado” – pela autonomia de movimento do jogo.

Isto significa sem dúvida um conceito bastante peculiar de representação (*Darstellung*), cuja complexidade já tinha se apresentado em outros momentos desse trabalho. É evidente que não se trata do conceito de representação derivado da sociologia com o qual estamos acostumados a lidar, e por isso é necessário deter-se nele. No contexto do jogo, representação não tem a ver com a ideia de si mesmo que um grupo constrói e que projeta como identidade, nem com uma disputa de poder, como aparece por exemplo no pensamento de Roger Chartier⁵². Ela tampouco é aqui em nenhum sentido, um espelho da realidade, como quer a

⁵¹Ver epígrafe desse capítulo.

⁵²Cf. CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

teoria marxista clássica⁵³. Tais sentidos da representação são os que de fato sustentam a ideia de que o conhecimento se define como o sistema de métodos e técnicas mediante o qual pode se comprovar ou refutar a existência real de qualquer hipótese ou fato da cultura. Não custa lembrar que esse é o tipo de pensamento ao qual Gadamer quer responder mediante a crítica ontológica do conceito de verdade como adequação. Essa concepção do conhecimento não só implica um afastamento do objetivo próprio das disciplinas históricas, que é conhecer o homem para além das estatísticas. Ela fica cancelada como possibilidade, como vemos por exemplo na avaliação de Christian Delacampagne, junto com o fim da convicção de que as produções da arte e da ciência constituem verdadeiras representações de uma realidade que preexiste⁵⁴, e que pode ser recolhida através da pesquisa objetiva ou da correta aplicação da técnica.

Um resultado de pensar o jogo à luz desse conceito de representação, seria talvez o que encontramos no trabalho de Roger Caillois (1913-1978). Acompanhem essa aproximação do jogo por algumas linhas, a título de comparação com o sentido do jogo presente na obra de Gadamer. Embora criticando a circunscrição do jogo formador da cultura àqueles jogos cuja principal razão é caracterizada pelo *Agon* (competição), Caillois não discorda das características gerais do jogo esboçadas por Huizinga no seu já citado *Homo ludens*. Para Caillois, o jogo reúne aliás duas qualidades opostas, porém igualmente essenciais. Ele sustenta que é verdade que o jogo constitui a cultura, como afirma Huizinga, mas ele o faz entanto forma de atribuir leis e regras aos impulsos naturais do homem proporcionando-lhes uma certa estrutura. As instituições laicas e religiosas com que hoje convivemos, são de fato marcadas pelas regras dos jogos tradicionais, que evoluíram para tornar-se “normas de um jogo que é mais do que um jogo”⁵⁵. Porém, Caillois considera que a função social de regulação dos jogos tradicionais e suas regras, tem sofrido uma degradação histórica⁵⁶, como pode ser observado na evolução do uso de máscaras no Ocidente, ou de pipas na cultura oriental. Essas formas tem se tornado de fato meros jogos, sem importância real na vida das sociedades. Tal perda de representatividade, sem embargo, não pode ser considerada

⁵³Cf. SCHAFF, Adam. *História e verdade*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

⁵⁴DELACAMPAGNE, Christian. *História da filosofia no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 11.

⁵⁵CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. França: Gallimard, 1958. p. 136.

⁵⁶Ibidem. p. 126.

estranha ao jogo, pois faz parte da sua essência o fato de ele ser descontraído e conscientemente voluntário. Por isso, parece natural que uma vez cumprida sua missão de estruturação, eles tenham passado a ocupar um espaço marginal e não mais constitutivo da ordem social. As diversas características do jogo, classificadas em competição, azar, imitação e vertigem, e suas modalidades, *paidia* e *ludus*, assumem nas culturas modernas formas específicas e estáveis, compatíveis com a sociedade organizada. Assim, são socialmente aceitas e organizadas as loterias e os cassinos, os esportes, o teatro, os parques temáticos, etc., que perdem o seu valor ritual na mesma medida em que se institucionalizam. Caillois considera, verificando o entrelaçamento dessas características com a cultura de uma sociedade, a questão sobre a precedência do jogo ou da cultura como uma discussão vã: jogo e vida, faz de conta e atividade a sério, são paralelas e complementares, mas irredutíveis uma à outra, e exercidas em domínios incompatíveis. A concepção do jogo que Caillois sustenta, pretende estabelecer assim uma série de analogias entre as escolhas que uma determinada cultura faz de determinados jogos e modalidades de jogo, e as características e valores de tal sociedade⁵⁷. Estas analogias permitiriam analisar diferentes culturas a partir dos jogos que elas privilegiam e ofereceriam uma certa previsibilidade para seu tratamento. Em outras palavras, podemos conhecer o *ethos* de uma cultura através das escolhas que realiza para o seu divertimento. Caillois se movimenta, por assim dizer, no terreno do jogo como analogia (representação)⁵⁸, consciente ou inconsciente, de uma cultura, em que é uma versão descontraída ou fictícia dos seus mecanismos sociais e culturais. Espera encontrar no jogo uma imagem representativa da sociedade. O jogo nesse tipo de aproximação é, no sentido mais concreto e científico da expressão, um objeto de pesquisa. Os jogos concretos são analisados por partes, atribuindo a cada mecanismo uma correspondência com um determinado mecanismo social, ou com uma característica da sociedade a que corresponde.

O conceito de representação que aqui se propõe, é completamente diferente, pois não se opõe em momento algum a uma pretensa realidade que lhe sirva de referência⁵⁹. Ele assume no pensamento sobre o jogo toda sua significação herme-

⁵⁷CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. França: Gallimard, 1958. p. 142.

⁵⁸Ibidem. p. 179.

⁵⁹ Cf. o tratamento dado à representação na filosofia da consciência em CASSIRER, Ernst. *Filosofia de las formas simbólicas*. México: FCE, 1998. Especialmente pp. 26-60.

nêutica, tanto para o conhecimento quanto para a arte. O jogo não é, para a hermenêutica filosófica, um dado da realidade a ser analisado como aproximação possível para a compreensão de um determinado fenômeno. Tomemos, como referência para o seu significado específico, um fragmento do volume *A atualidade do belo*, (conferências de Salzburgo de agosto de 1974) no qual Gadamer se refere ao caráter simbólico da arte:

com o conceito de 'representar' há de se pensar no conceito de representação próprio do direito canônico e público. Neles, representação não quer dizer que alguma coisa esteja aí no lugar de outra coisa, de um modo impróprio e indireto, como se de um substituto ou de um sucedâneo se tratasse. Antes, o representado está ele mesmo aí e tal e como pode estar aí em absoluto⁶⁰.

Assim, por exemplo quando vemos pendurado um retrato de um presidente ou um ministro na parede de uma repartição pública, a ideia é que uma parte dele ou do seu espírito está efetivamente presente na sala. Não se trata de uma mera substituição do original, pois o retratado está presente aliás enquanto grande estadista, ou severo guardião da justiça, ou figura de autoridade, ou portador de um ideal, ou fundador da nação. Ou seja que aquele que está aí, pendurado na parede, é inclusive mais do que o homem “original” que fora retratado pelo pintor ou pelo fotógrafo. A esse sentido que excede a própria figura sensível se refere Gadamer quando diz que “a obra de arte significa um crescimento no ser”⁶¹, o ente “ganha” em ser ao ser representado, e por isso se diferencia uma obra de arte de qualquer outro artefato ou ferramenta produzida pelos homens. Uma ferramenta ou um desenho que tenha uma utilização prática ou decorativa, como um martelo ou um papel de parede, pode ser substituído por outros similares com a mesma função. Uma obra de arte, por mais que hoje existam cópias excelentes de quadros (que podem sim, ser substituídas caso apareça uma reprodução melhor), por exemplo, é insubstituível. Ela é um acontecimento único, o de levar alguma coisa que antes não havia no mundo à sua existência sensível, acontecimento em razão do qual se fala do origem (Ursprung)⁶² da obra de arte. Uma placa de trânsito, por exemplo, não exige de nós nenhum trabalho de interpretação, pois seu objetivo é justamente facilitar a circulação. Ela não representa no sentido em que o faz uma obra de arte,

⁶⁰GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 90. (Nessa, e nas próximas citações desse livro, tradução própria da versão em espanhol)

⁶¹Ibidem. p. 91.

⁶²Cf. Idem. “La verdad de la obra de arte” in: *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2002.

mas está por outra coisa que existe e da qual nos adverte ou nos lembra, e isto tem mais a ver com o sentido que as ciências sociais tem dado ao termo. Uma obra de arte, por sua vez, nos obriga a olhar com atenção, pois o que vemos não é uma referência e sim algo de novo e de singular cuja existência no mundo nos era estranho, e que precisamos parar para entender. E isso muito embora possamos reconhecer os objetos que a compõem, pois não é o caráter figurativo ou não figurativo o que define uma obra de arte. O que importa é que nesse tipo de conformação, não é constatação o que se exige de nós, nem um curso de ação imediato externo à obra, e sim um esforço de construir *com* o que vemos. Um sinal que por ser complexo demais exigisse deter-se para interpretá-lo perderia qualquer sentido de ser, assim como passaria longe da sua essência uma pretensa obra de arte que se limitasse a criar uma ponte para pensar em outra coisa.

Estamos aqui mais perto ou mais longe daquela discussão sobre a tragédia com a qual começamos? Como se relaciona a estrutura e o ser do jogo com a representação artística? Para avançar no sentido desse giro, retomemos uma frase demasiado curta talvez para não se tornar enigmática: “Toda representação é pela sua possibilidade representação para alguém”⁶³. Será que não há diferença então entre o jogo e a arte? Há sim, mas não em termos de oposição nem de comparatividade. A arte pertence ao jogo, mas o tipo de relação que os vincula pode ser melhor expressado em termos de um grau maior ou menor de completude. E isto porque embora o jogo, enquanto é considerado autorrepresentação, mantenha sempre a possibilidade de ser representação para alguém, ele não se define pela presença do espectador, ou por ser destinado a um espectador. É verdade que aquele que assiste uma criança brincando é capaz de distinguir o que está sendo representado, por isso se diz que se está “brincando de...” (alguma coisa), ou “jogando...” (bola, ou baralho, ou alguma coisa). Mas também é verdade que (desconsiderando o grande negócio que por exemplo o futebol tem se tornado, e pensando antes no jogo de bola da pracinha) o jogo não costuma ser representado para ninguém. A criança que brinca, brinca para se divertir, e quem joga paciência, não está preocupado com quem possa estar assistindo. E nessa configuração do “jogar por jogar” se cumpre sua determinação essencial. Na representação artística, ao contrário, o espectador é sempre parte do jogo, esteja ou não esteja efetiva-

⁶³GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 114.
 “Alles Darstellen ist nun seiner Möglichkeit nach ein Darstellen für jemanden”.

mente presente, pois ele faz parte das regras que configuram o jogo. Mesmo quando um músico toca para si mesmo, sem ninguém para ouvir, ele quer tocar corretamente como se alguém estivesse de fato assistindo. A presença real ou virtual do espectador na representação artística faz parte das regras do jogo, aquelas regras que determinam seu espaço e sua estrutura. E mais ainda, o espectador de uma representação artística tem o privilégio de que o jogo está sendo representado para ele. Nesse caso ele é o jogador e nele se cumpre o objetivo do jogo, ele participa por inteiro do movimento. Mas aqui chegados, encontramos que é também no espectador que se anula a diferença entre este e o jogador, visto que ambos têm a mesma tarefa de participar⁶⁴, de acompanhar, de referir-se “ao jogo mesmo em seu conteúdo de sentido”⁶⁵. E aqui em ambos os casos pode desaparecer tudo que não diz respeito ao sentido da representação. Como no exemplo do jogo de luzes, ele precisa estar atento ao desenvolvimento do jogo e não às especificações técnicas *per se* que fazem o jogo acontecer. Da mesma forma, reconhecer as letras de um alfabeto não significa compreender um texto. Saber ler significa deixar de perceber as letras enquanto tais para que apareça só o sentido do que está escrito⁶⁶. Ao participar efetivamente do jogo da arte, não se coloca a pergunta sobre a finalidade da construção (sobre se é real ou fictícia), pois para compreender é preciso pôr a atenção para o que a obra *diz*, e levar o que se diz a sério. Entanto espectador, quem assiste constitui um quarto “tabique”, com o qual o espaço do jogo se fecha. A vantagem metodológica do espectador é a de que ele pode facilmente reconhecer naquilo que se representa para ele, que há uma totalidade de sentido que está aí para ser interpretada. O jogo que tem assim não só o objetivo de representar-se para os próprios jogadores, mas também e principalmente para o espectador, possui um “a mais” de sentido, ou, melhor dizendo, possui uma completude de sentido de que o jogo que não é arte de certa forma carece. Uma obra de arte exige a participação do espectador, pois lança um sentido para que ele o compreenda, e nesse compreender, nessa identificação de que há nela alguma coisa a ser compreendida, ela se completa. A isto chama Gadamer a “identidade hermenêutica”⁶⁷ da obra de arte, que lhe outorga, que funda, se mantermos em mente o discutido no

⁶⁴GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 69.

⁶⁵Idem. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 115.

⁶⁶Ibidem. p. 115.

⁶⁷GADAMER, Hans-Georg. Op. cit. p. 71.

capítulo 1 desse trabalho, a sua unidade. Podemos dizer que a arte mobiliza o espectador, porque ela exige que se lhe dê uma resposta, suscita uma atividade concreta do espectador, dentro dessa mesma racionalidade livre de fins. A obra de arte faz com que o espectador entre no jogo e seja tomado por ele ao assumir a tarefa de construir o sentido do que presencia com a liberdade regrada que a obra propõe, onde a técnica ou os recursos utilizados se tornam parte de um sentido que é comum à obra e ao espectador.

Dizer que a participação do espectador é parte constitutiva da totalidade de sentido da obra de arte equivale a dizer que a essência da obra de arte é o de ser representada para alguém, e a intenção de representar para alguém implica a intenção de mostrar alguma coisa. Representar algo é mostrar algo. Identificar o sentido mais íntimo e particular e pô-lo à vista de todos, não como repetição de uma versão prévia desse sentido, mas principalmente como aparição, como “estar aí”, como tornar-se presente. Nesse mostrar algo se torna visível o caráter medial da representação. Mas não se entenda esse caráter medial como passo intermediário ou transparente em direção a outra coisa. Já se discutiu por que motivo a representação não deve ser entendida aqui como imitação no sentido de referência a um outro externo. O caráter medial da representação significa, no contexto do *jogo*, que a obra de arte não poderia existir (ser, “*da-sein*”) a não ser pelo acontecimento da sua representação. Uma peça de teatro não atuada, uma música não tocada, um quadro não pintado, uma poesia não lida, uma coreografia não dançada, assim como um jogo não jogado, simplesmente não alcançam o cumprimento da sua totalidade de sentido. Para que a obra de arte cumpra com sua determinação essencial ela deve estar aí completamente, como se não pudesse ser de outra forma a como ela está sendo apresentada. Ela deve ser *energeia*, presença total, ou, em outras palavras, o sentido da obra só aparece enquanto se cumpra a já referida imediação na representação, ou seja, que é necessário que o meio seja uno com o sentido da obra. Essa unidade da identidade da obra e da sua representação particular é o que funda a *não-distinção estética* da qual depende sua compreensão. Aqui pode finalmente compreender-se até que ponto a noção de *jogo* sustentada por Gadamer é comparável ao que Kant entendia por juízo de gosto, sem que se funda com ele: “Sempre é verdade que há que se pensar alguma coisa naquilo que se vê, inclusive só para ver alguma coisa. Mas o que há aqui é um jogo livre que não aponta para conceito algum. Esse jogo conjunto obriga a nos fazermos a

pergunta do que é propriamente o que se constitui por essa via do jogo livre entre a faculdade criadora de imagens e a faculdade de entender por conceitos”⁶⁸. E nesse mesmo ponto se distancia de Hegel quando este espera da filosofia que finalmente realize o conceito que se apresenta de forma obscura na arte, ou quando pensa no belo da arte como aparência sensível da ideia⁶⁹.

Se tudo que se vem dizendo até aqui fez algum sentido, posso afirmar com tranquilidade que a obra de arte só é cada vez que ela é representada. Mas nesse ponto, se impõe a pergunta de como será possível afirmar a totalidade de sentido na representação se existem infinidade de formas diferentes nas quais uma mesma peça ou uma mesma música podem ser representadas. Em outras palavras, como interpretar a completude da obra de arte considerando a pluralidade das suas representações? Em um exemplo mais concreto, como se explica que ao assistir *A gota d'água*, de Chico Buarque, reconhecamos imediatamente a *Medéia* de Eurípides, e sintamos todo o peso trágico de uma peça composta mais de dois mil anos atrás e representada milhões de vezes por pessoas completamente distintas? Aqui parece pertinente introduzir uma espécie de resumo do discutido em palavras do próprio Gadamer,

...a obra de arte é jogo, isto é, que o seu verdadeiro ser não se pode separar da sua representação e que é nela donde emerge a unidade e identidade (*Selbigkeit*) de uma construção. Pertence a sua essência o encontrar-se referida à sua própria representação. Isto significa que por muitas transformações e deslocamentos que experimente em si, ela permanece, contudo, ela mesma. Nisso estriba precisamente a vinculatividade de toda representação; em que ela contém em si la referência à construção y se submete deste modo ao critério de correção que dele pode extrair-se. Inclusive o caso extremo privativo de uma representação absolutamente deformadora o confirma. Ela se faz consciente entanto deformação, pois a representação se pensa e se julga como representação da construção mesma.⁷⁰

Gadamer acredita que acontece com uma obra de arte o mesmo fenômeno que nos é familiar nas festas periódicas, nas comemorações coletivas. Comemorar significa reunir-se voluntariamente com um motivo comunitário, e não simplesmente estar em pé um do lado do outro. Gadamer reflete a esse respeito sobre a palavra alemã *Begehung*, que significa “celebração” e também “caminhar sobre

⁶⁸GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 79.

⁶⁹HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Edicions 62 s.a., 1989. p. 70-72 passim.

⁷⁰GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 127.

algo”⁷¹. Portanto, apesar de incluir o verbo *gehen*, ela não sugere a existência de uma meta em direção à qual se esteja caminhando, e sim somente o fato de estar sobre alguma coisa, e com isso ele pode sublinhar o fato de que a festa é uma finalidade em si mesma. Não é possível estabelecer essa relação com a palavra “celebração”, ou “comemoração” em português. Porém, a expressão “ir a uma festa”, expressa bem o sentido da reflexão, pois apesar de conter um verbo que significa movimento, a única meta que nela se expressa é a própria festa, e nada para além dela. Quando vamos a uma festa, o que importa é chegar na festa, e não que a festa se resolva, pois isto significa também que ela acaba. A palavra “comemoração”, por outro lado, pode nos ajudar também a interpretar o que Gadamer quer apontar com o exemplo da festa, pois ela pode muito bem ser associada a uma lembrança comunitária, um exercício coletivo de memória. Mesmo se a etimologia da palavra estivesse relacionada ao verbo latino “*comedere*” (comer com) ou ao substantivo “*comes*” (companheiro, pessoa que faz parte da comitiva de alguém), ela também manteria o sentido de comunidade⁷² que me interessa destacar. Não pretendo aqui fazer uma reflexão linguística para a qual não tenho o preparo suficiente, mas só chamar a atenção para o que a própria palavra parece dizer. No dia de festa, nos dispomos a participar dela, e agimos voluntariamente de forma diferente. Agimos com os outros, como comunidade, e dizemos de quem não participa desse espírito de encontro, que está isolado. De fato, a festa só acontece para quem participa dela, fazendo sua parte para que a festa aconteça, para que a comunicação de sentido se estabeleça, e só quem participou da festa pode dizer como ela foi. Já antecipando a relação da festa com a arte, há que notar que também vamos ao teatro, ou a um museu, ou a uma exposição, e que as pessoas que aí se encontram, também estão participando de uma experiência conjunta, que excede o simples estar um do lado do outro.

No mesmo espírito da palavra “comemorar” de que chamava a atenção, o fenômeno da festa tem também uma temporalidade particular, em que há de se pensar conjuntamente em termos de atualidade e historicidade. A temporalidade que se descobre aqui, é o modo de ser mesmo da compreensão⁷³. E essa reflexão vai a ajudar a compreender porque uma obra de arte não deve ser pensada como

⁷¹GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 2005 p. 102.

⁷²TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. Porto: Graficos reunidos Lda, 1942.

⁷³GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 127.

“intemporal”, ou eterna, apesar de que ela pareça de fato deter o tempo ou perpetuar-se apesar do tempo. Uma festa periódica é sempre a mesma, no sentido de que o que se comemora é sempre Natal, ou Páscoa, ou o aniversário da proclamação da República. Trata-se, todos os anos, do mesmo motivo de comemoração. Essa identidade (*Selbigkeit*) da festa cria também suas próprias referências temporais: dizemos por exemplo “depois do natal”, ou “antes do carnaval”, para referir-nos a um período determinado de tempo, que em muitos casos, como acontece com o carnaval, nem sequer é sempre o mesmo cada ano no calendário gregoriano. Trata-se muito propriamente de uma referência ao tempo em que acontece a festa. Desta forma essa experiência de tempo não está necessariamente marcada pelo calendário, ou seja que o que importa em primeira instância não é que seja o 25 de dezembro, pois a data do calendário é uma referência secundária, e sim que se comemora o Natal. E um tempo marcado por um acontecimento deste tipo, e não pela simples referência à data do calendário, tem uma série de implicações para as nossas atividades e atitudes: somos realmente diferentes na época do Natal ou do carnaval. Gadamer entende por isso que o tempo marcado pelo calendário ou pelo relógio é um tempo diferente do tempo da festa. Experimentamos o tempo do quotidiano não como o tempo de alguma coisa, mas antes como o tempo de que dispomos – ou não dispomos – para preencher, um tempo que pode ser calculado, pois é um tempo vazio. A festa corresponde a uma experiência diferente do tempo, que Gadamer expressa em termos de tempo “cheio”, ou também tempo “próprio”, e que não se confunde com a sucessão. É a mesma diferença que se reconhece nos termos gregos *chronos*, que se refere ao tempo cronológico, e *kairos*⁷⁴, que significa justamente “o momento certo”, ou “o momento oportuno”, e assim se refere ao tempo dos acontecimentos significativos. O fluxo contínuo da vida é o exemplo mais extremo do tempo próprio fundamental, que pensamos não em termos de anos ou meses, mas como infância, juventude e velhice. A mudança e a descontinuidade do tempo de vida é evidente, como quando dizemos que fulano tem envelhecido, ou de alguém que já não é jovem. Nesses casos o que percebemos no outro ou em nós mesmos é a própria passagem do tempo, embora esse tempo não possa ser calculado. Não sabemos quando a mudança aconteceu ou acontecerá, tampouco podemos reconstruir passo a passo temporalmente essa mu-

⁷⁴LAMMI, Walter. Gadamer's 'correction' of Heidegger. In: *Journal of the history of ideas*. Vol 52, N 3(Jul-sept., 1991. University of Pennsylvania press. p. 500.

dança, e por isso ele não se experimenta como tempo disponível, por isso não está vazio. De uma forma similar, o tempo da festa não pode ser calculado sequencialmente, como uma série de momentos individuais, mas se experimenta como uma totalidade paralisada e ao mesmo tempo fluida. A festa evolui e tem momentos e ritmos diferentes, mas é sempre a festa, um momento pleno de detenção no fluxo do tempo cotidiano, não mensurável e preenchido com atividades dificilmente separáveis e especificáveis. Quando lembramos de uma festa, não é fácil dizer em que momento determinado uma atividade começou ou acabou, no máximo, e no mesmo sentido a que nos referíamos antes, poderíamos expressar-nos em termos como “antes do bolo”, ou “quando os convidados começavam a partir”. Como a arte, a festa nos convida a deter-nos, a demorar-nos, pois possui uma certa unidade que não se mede com referência ao tempo computável.

Ora, além do momento em que a festa acontece, pensemos no que já nomeamos como identidade (*Selbigkeit*) da festa. Apesar de ser sempre a mesma, a festa é também sempre diferente, pois as formas de comemorar se modificam, e o que se fazia antigamente muitas vezes deixa de ser feito ao mesmo tempo que surgem novas tradições, e isso não significa que ela perca sua identidade. A festa só é enquanto que é celebrada e não na referência à história das suas diferentes edições nem no referente do que se comemora. E no entanto, não perde sua identidade, também de certa forma constituída pela sua história e seus referentes. Apesar da aparente contradição dessas duas afirmações, é isso o que se expressa quando se diz que ela é sempre ela mesma e uma outra diferente, pois se trata de um ente que só é enquanto que continuamente é outro, ou, em outras palavras, seu *ser* é o seu devir e o seu retornar⁷⁵. Dessa forma a temporalidade da obra de arte pode ser pensada segundo a estrutura temporal de festa. Representar uma peça implica interpretá-la, e por mais inovadora que essa interpretação possa ser, ela sempre, igual que o músico que toca sozinho em casa, persegue a correção da interpretação. Uma companhia de teatro que interpreta uma peça de Shakespeare pode ter a intenção de subverter o sentido da peça, ou de criticá-la, ou de ajustá-la ao público contemporâneo, mas para fazer qualquer uma dessas coisas, precisa também mostrar seu sentido, de maneira que seja reconhecido. Finalmente, o que

⁷⁵GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 128. “Seiendes, das nur ist, indem es stets ein anderes ist, ist in einem radikaleren Sinne zeitlich, als alles, was der Geschichte angehört. Es hat nur im Werden und im Wiederkehren sein Sein”.

se mostra nesse caso não é nem a intencionalidade do autor e nem sequer a dos atores que a representam, mas a obra mesma como uma conformação particular. É nesse sentido que deve ser interpretada a reflexão de Gadamer:

a concentração tensa do que chamamos belo se revela precisamente em que tolera um espectro de variações possíveis, substituições, adições e eliminações, mas tudo isso desde um núcleo estrutural que não se deve tocar se não se quer que a conformação perca sua unidade viva. Nesse sentido, uma obra de arte é, de fato, semelhante a um organismo vivo: uma unidade estruturada em si mesma.⁷⁶

Tentar impor uma temporalidade externa a uma obra de arte, ou elevar uma determinada representação da obra a cânone de correção, seria como extirpar-lhe a vida, a possibilidade de mudar e transformar-se em sua particularidade. A capacidade de variação e de retorno a sentidos anteriores da obra é o que constitui seu tempo próprio e também o que nos obriga a deter-nos para construir sua multiplicidade de sentido, como história e como novidade. Como simultaneidade de presente e passado nesse ser sempre diferente, aparece como uma tarefa para o espectador que participa do jogo estético. Citando novamente Gadamer: “A essência da experiência temporal da arte consiste em apreender a se demorar. E talvez seja essa a correspondência adequada a nossa finitude para aquilo que se chama eternidade⁷⁷. Tal experiência da simultaneidade é propriamente humana, e se compreende a partir do tempo próprio, daquilo que nos diz que já não somos jovens, e contudo somos de alguma forma os mesmos, pois conservamos nossa identidade (de novo *Selbigkeit*), e é o mesmo registro de experiência que o fenômeno da festa pretende descrever. Simultaneidade não se refere aqui, portanto, àquilo que acontece ao mesmo tempo, e sim à tarefa de construir(se) como parte de uma conformação, de maneira que toda mediação fique cancelada⁷⁸. A ideia de simultaneidade é que o sentido que se representa na obra se torna imediato, atual, através do trabalho de atenção plena a esse sentido, sem considerar os meios como algo de contingente, mas também eles como necessários. É propriamente humano o impulso de manter o fugitivo intervindo no mundo seja como criador ou como jogador, assim como a permanência do fugaz é o que o jogo da arte representa (no sentido de representação exposto parágrafos acima). É próprio do homem realizar

⁷⁶GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello. El arte como sujeto, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 2005 p. 106.

⁷⁷Ibidem. p. 111.

⁷⁸GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 132.

o movimento de compreensão quando se sente interpelado por aquilo que tem diante de si, e para isso ele não precisa ser um entendido em técnicas sofisticadas. No fundo se trata sempre do movimento contínuo de transformar aquilo que é estranho em familiar, que se realiza antes de poder estabelecer qualquer determinação ou distinção consciente. O surgimento de uma atitude subjetiva ou particular a respeito de algo ou alguém, implica que a compreensão já se deu em algum sentido particular. Compreende-se finalmente, como o modo de pertencimento do homem à história é correlato à primazia do jogo sobre a consciência daqueles que jogam⁷⁹. Desse tipo de pertencimento se tratava também na reflexão sobre o trágico, e a dimensão constitutiva do espectador à sua unidade de sentido.

É nesse sentido que deve ser entendida na hermenêutica gadameriana a utilização do conceito de *Bildung*⁸⁰ (melhor traduzido como *formação*), que fora acunhado por J. G. Herder em meio a uma viagem de autodescobrimento realizada no ano de 1769, que é também considerada a pré-história do romantismo⁸¹. No início desse movimento se conjuga a consciência do tempo e do desenvolver da história do homem como possibilidade do fim do absolutismo do destino, com a utopia de um homem ideal que pode ser formado. A palavra formação deixa de ser, nesse tempo, a referência à manifestação externa das configurações da natureza e se vincula mais diretamente à cultura. Ela passa a designar o modo propriamente humano de dar forma às capacidades naturais do homem. Esse homem que se faz a si mesmo e que faz a história pode transformá-la, para bem ou para mal, em algo mais do que um destino que tem sobre ele o poder de uma epidemia ou uma catástrofe natural⁸².

Nesse contexto, formação parece ter adquirido um sentido de finalidade

⁷⁹ARAÚJO, André de Melo. *A atualidade do acontecer: o projeto de mediação histórica na hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*. São Paulo: Humanitas, 2008. p. 50.

⁸⁰GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 15-24. passim.

⁸¹SAFRANSKI, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets editores, 2009. p. 20.

⁸²Ibidem. p. 36.

ideal ou arquetípica e uma falta de dinamismo que a ideia de educação grega não possuía⁸³, e isso apesar de que o conceito romântico de *Bildung* faz referência também ao mundo grego, na mesma medida em que o faz a tese de Gadamer, mas com espírito diferente. Com a incorporação da reflexão aristotélica sobre as possibilidades pedagógicas da poesia e a racionalidade prática, Gadamer pode desviar em certa medida do caminho que a *Bildung* havia assumido para o idealismo e para o romantismo. O que Gadamer quer contornar através de uma reinterpretação do sentido da *phronesis* antiga é a visão modelar que o conceito assumiu no final do século XVIII e no século XIX, para substituí-la pelo tipo de exemplaridade própria da arte entendida como *jogo*. *Formação* nesse contexto, não pretende, e não concebe como possibilidade o retorno a um passado ideal, e sim ao ideal de *formação* que fora sustentado na antiguidade grega. Ele mantém a concepção de um presente sempre inacabado, mas antes como caráter constitutivo da experiência do tempo do que como defeito em relação a uma totalidade ou perfeição antigas. Nesse sentido Rosana Suarez destaca, em artigo sobre os significados do conceito alemão de *Bildung*, esse seu caráter de retorno a um passado mais perfeito:

...a necessidade do "retorno aos Antigos", por eles serem, ao mesmo tempo, originais e eternos, isto é, um "clássico". Face à Antiguidade, a modernidade se percebe como um projeto inacabado ou fragmentado, e a formação da cultura e da arte modernas se determina de antemão - para o classicismo alemão em particular -, no jogo complexo da relação com o modelo da Antiguidade. Nesse sentido, é célebre a frase de Winckelmann: "O único caminho para nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos."⁸⁴

Também para Schiller, como aponta Rüdiger Safranski, o homem moderno em meio ao totalitarismo da técnica deixou de ser aquilo que ele devia ser na Antiguidade: “uma pessoa como totalidade em pequeno”, para ser uma coleção de fragmentos⁸⁵. A esse homem desmembrado que pode retornar à totalidade perdida através do cultivo do impulso lúdico se dirige a educação estética, como já foi discutido. Evidentemente, esse sentido particular da *Bildung* não pode ser atribuído ao que se sustenta na hermenêutica filosófica, pois não se pensa a formação própria, inacabada, como referência a um outro já formado nem a uma completu-

⁸³JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Herder, s/d. p. 14.

⁸⁴SUAREZ, Rosana. “Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural)” in: Revista *Kriterion* vol. 46 no.112. Belo Horizonte, Dec. 2005.

⁸⁵SAFRANSKI, Rüdiger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets editores, 2009. p. 44.

de perda (como *Urbild*, como *Vorbild* ou como *Nachbild*). Tampouco se pretende retornar aos gregos pelo fato deles serem “clássicos”, embora o clássico assuma de fato na teoria gadameriana uma posição de preeminência. A hermenêutica não pretende encarnar outro episódio da querela entre os antigos e os modernos para sustentar a superioridade dos primeiros criticando os segundos. Não é nesse sentido que Gadamer recupera o pensamento grego. Outrossim, essa reflexão sobre a doutrina aristotélica lhe permite pensar vontade e razão, em termos de *ethos* e ética, como aspectos de um mesmo estado da alma, ao contrário de uma ética fundada na racionalidade lógica, e por isso capaz de se autojustificar⁸⁶. A *formação* segundo convém à hermenêutica filosófica, faz referência tanto ao processo pelo qual se adquire cultura, quanto a essa cultura enquanto patrimônio pessoal do homem culto. Ela se encontra em constante desenvolvimento, pois não possui um objetivo exterior (nem anterior), em consonância nessa chave, com a *phronesis* aristotélica, e também com a palavra grega *phúsis*, pois elas possuem em si mesmas o seu único objetivo. A formação nunca é meio para outra coisa. Por isso mesmo não se refere ao cultivo de capacidades naturais previamente existentes no homem, pois isso significaria que estaria, como objetivo da formação, o pleno desenvolvimento do que já está dado de antemão. Por isso tampouco se trata de uma “autopoiesis” circular, uma forma de retornar a uma predisposição misteriosa, como querem alguns defensores da *Bildung* no século XX⁸⁷.

Por outro lado, sim é possível adotar os outros sentidos de *Bildung* apontados por Suarez em sua referência a Berman no mesmo artigo, isto é, a formação como viagem em que se reencontra a si mesmo na alteridade e no retorno, como tradução no sentido de transformação do estrangeiro em familiar, e principalmente como trabalho, em que se encontram imbricadas os dois primeiros.

Na fenomenologia do espírito de Hegel⁸⁸, a formação é descrita como uma tarefa humana, ou como o trabalho, como já se fez menção acima. Parte-se da idéia de que a ruptura com o imediato e natural é uma característica do homem, em virtude do lado espiritual e racional que corresponde e sua essência. Apesar dessa sua essência, o homem não é, naturalmente, o que lhe corresponde ser: um

⁸⁶GADAMER, Hans-Georg. *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2002. Principalmente p. 202 e 214.

⁸⁷ASSMAN, Aleida. *Construction de la mémoire nationale: une brève histoire de l'idée allemande de Bildung*. Paris: Ed. De la Maison des sciences de l'homme, 1994. p. 76.

⁸⁸Aqui acompanho a explicação de GADAMER faz da fenomenologia hegeliana. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 40, passim.

ser espiritual geral: Se é verdade que o embrião é *em si* um ser humano, não o é, sem embargo, *para si*; para si o ser humano só é enquanto razão cultivada que tem se *feito* a si mesma o que é *em si*. Nisto e somente nisto reside sua realidade”⁸⁹. A formação é o movimento mediante o qual, através do trabalho, o homem se transforma nesse ser. O trabalho, considerado como a ocupação com outro, dá ao homem a capacidade de autoalienação que o arranca da individualidade e o eleva a um sentido geral, a partir do qual pode voltar a si mesmo, mas já desde a experiência da generalidade. Quando um artesão se concentra em um pedaço de argila, por exemplo, foca tanto sua atenção no material, nas formas que vai adquirindo e nas resistências que oferece ao manuseio, que ele abandona sua subjetividade, assumindo uma perspectiva que envolve simultaneamente ao objeto e a si mesmo. Nesse movimento desaparece a distância entre o sujeito e o objeto com que se ocupa, enquanto que um e outro participam do mesmo trabalho, e a medida dos limites do um passa a ser os limites do outro. Em outras palavras, o homem só pode reconhecer-se a si mesmo entanto que ser finito através do reconhecimento do outro em sua finitude e existência. E essa característica da formação prática, exemplificada no trabalho manual, não é menos explicativa do esforço teórico, implícito em toda formação, e que aqui interessa diretamente. A alteridade do ponto de vista do outro é o que introduz o homem na generalidade que é sua verdadeira essência. O afastamento, ou esquecimento de si, que significa o encontro com o outro histórico, contém também a possibilidade do reencontro de si, mas a partir da generalidade do espírito, que só é atingível na medida em que se faça o esforço de compreensão do outro, ou seja, no processo de formação. Este esquecimento de si, não deve ser entendido como um amálgama com a tradição, com os outros ou com o espírito universal compacto ou totalizante, pois também eles oferecem a resistência própria de ser outro ser no mundo. Esse movimento, encontra seu cumprimento só no retorno a si mesmo, retorno que deve ser compreendido no sentido do movimento da “cura”, à qual segue sempre uma nova “queda”, no sentido heideggeriano. Estamos lidando com um tipo de generalidade que não abandona a particularidade, ou melhor dizendo, não coloca o geral e o particular em polos antitéticos. A generalidade alcançável através da formação é a consideração da simultaneidade dos pontos de vista, inclusive do próprio; da possibilidade sem-

⁸⁹HEGEL, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*. Berlin: Akademie Verlag, 1998. Vorrede. p. 18.

pre presente desses diversos pontos de vista, que “alarga” o espírito para além do imediatamente disponível na experiência individual e imediata⁹⁰.

Este movimento de reconhecimento do próprio no alheio é, para Hegel, o movimento fundamental do espírito, e se realiza constantemente, começando pela interpretação da linguagem e da cultura de que o indivíduo faz parte. Ou seja que se trata de um fenômeno ontológico e não de um esforço estritamente teórico, e tal é a característica que interessa à hermenêutica. Trata-se de um conhecimento nunca acabado, pois não universal, que é posto em questão a cada nova ação, sem prescindir das experiências já “ganhas” em situações anteriores. Se bem esta sabedoria prática é em certa forma cumulativa, ela é posta em questão a cada passo, como condição constitutiva desse tipo de sabedoria: isso significa que aquele que não pondera cada situação, simplesmente não possui sabedoria prática, e acabará cometendo um erro de julgamento mais cedo ou mais tarde. Por isso formação é um conceito netamente histórico, ancorado no seu caráter de conservação, onde conservação significa que o que já se sabe ou se conhece, também se modifica a cada vez que é posto em prática. Disso se entende que “aquilo que já se sabe”, nunca acaba de desdobrar suas possibilidades de sentido, e nunca pode ser considerado completamente apreendido ou apropriado. O trágico nessa concepção está em que por mais experiência acumulada que se possua, ela nunca é o suficiente para evitar o erro de julgamento, e assim a sabedoria prática não garante certezas nem cursos de ação exitosos. Quero dizer que a consciência do risco de cometer um erro de julgamento não se traduz em guias de análise de contextos mediante os quais seja possível evitar as catástrofes, assim como a consciência da influência da subjetividade na investigação não nos prevê de atuar parcialmente. Aqui se descreve também, de uma forma muito transparente, o que Gadamer entende por “tradição”. O modo de ser do comportamento prudencial é comparável ao modo de ser da tradição, que se atualiza no mesmo sentido de conservação.

Por isso também este saber prático é diferente do saber técnico, que é o saber de um artesão, e do saber teórico puro por diversos motivos. Em primeiro lugar, porque o homem que se encontra diante de uma situação não pode “escolher” entre a utilização ou não do seu saber ético da mesma forma como se dispõe de uma ferramenta ou de um quadro teórico, ele tem de agir, ou melhor seria dizer,

⁹⁰ARAÚJO, André de Melo. *A atualidade do acontecer: o projeto de mediação histórica na hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*. São Paulo: Humanitas, 2008. p. 44.

ao avaliar uma situação que está diante dele, ele já está agindo. A prudência é justamente a capacidade de avaliar cada situação que se apresenta, considerando que situação nenhuma é ideal, no sentido de que poderíamos simplesmente lançar mão de uma teoria previamente aprendida para aplicá-la à situação concreta. Com isso, a própria ideia de aplicação se transforma em um problema, pois a possibilidade de aplicação sugere que estamos já de posse de um saber, o que contraria a ideia mesma de conhecimento prático. Luiz Costa Lima nos lembra a ocorrência desta mesma problemática no terreno da estética e adverte, “nos diversos âmbitos culturais, se manteve o sentido de ser a arte uma atividade normativa, i. e., pautada pela aplicação de normas. Consequência: a tendência generalizada de considerar uma teoria ou um quadro teórico pelo qual se opta *algo a ser aplicado*. Mas, se no âmbito estético a teorização é sempre problemática, como sua aplicação seria tranquilizadora?”⁹¹. Da mesma forma em que acontece na arte, o conhecimento prático se adquire, por mais teoria que conheçamos, só no momento da ação, em que a situação de alguma forma *dita* o que deve ser feito. Mas não se entenda isto como se a situação fosse soberana. Há que manter em mente que o que acontece em cada ação é um momento da formação, e portanto tanto ação como situação tomam forma no mesmo momento. Nunca percebemos os dados da realidade (da situação) como dados objetivos, o que também exige relativizar a noção de situação. Quando dizemos de algo que é um “contexto”, ou uma “situação”, estamos expressando na própria linguagem que temos avaliado um conjunto de fenômenos em um sentido particular sob o qual eles podem ser reunidos. Vale repetir que os fins -e os meios- não se nos apresentam no momento da ação da mesma forma que os materiais, as ferramentas ou o projeto se apresentam a um artesão ou a um técnico, o que torna impossível um uso dogmático da teoria que queira conhecer realmente o que se lhe põe diante. Em palavras de Gadamer,

a atividade técnica não exige que o sujeito mesmo que a pratica *pondere* novamente sobre os meios que lhe permitem atingir o seu fim: o sujeito 'é um entendido' nessa atividade. E já que semelhante possibilidade fica de antemão descartada no caso do saber prático, segue daí uma caracterização do domínio ético como aquele em que o saber técnico cede lugar à deliberação e à reflexão.⁹²

⁹¹COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000. p. 16, (grifo do autor)

⁹²GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. 2 ed. Rio de Janeiro, FGV, 2003. p. 54.

André de Melo Araújo aponta acertadamente que o sentido da formação presente na obra de Gadamer é a que permite ao homem conhecer os limites da sua faculdade de julgar ao mesmo tempo que lhe outorga a capacidade de cumprir os deveres para com os outros, tal e como Hegel a havia definido⁹³. Este sentido duplo é o que permite reconhecer a pretensão de verdade no juízo alheio e que possibilita estabelecer um diálogo produtivo do ponto de vista do conhecimento, e particularmente do conhecimento das humanidades. Até aqui acompanha Gadamer a Hegel. A concordância com a ideia da formação não implica sua adesão à completude do espírito realizado no domínio absoluto do saber da filosofia, nem à sua filosofia da história⁹⁴.

A essas conclusões hegelianas, é preciso responder justamente com a ideia de *phronesis* enquanto formação histórica do Ser *devenido* (que se torna), que se depreende das considerações sobre a filosofia prática aristotélica que se vêm desenvolvendo, e que concorda com a radical finitude do homem e da compreensão. É o que Gadamer entende por “hermenêutica da facticidade”, e que significa exatamente o contrário do espírito absoluto, porque descreve a um homem que está sempre entre a obscuridade da sua origem e a obscuridade do futuro. A vida não somente se desdobra naturalmente da mesma forma como uma semente se transforma em fruto e depois morre. Nessa simplicidade do que acontece sempre há ocultamentos que desafiam nossa capacidade de antecipação de compreensão, de maneira que estamos a cada momento encontrando o limite do que podemos entender⁹⁵. A tal índole particular da vida, que sempre deixa algo oculto que sem embargo está sempre presente, se encaminha a pretensão hermenêutica de proceder com prudência. Para descrever como o saber prático convém ao conhecimento nas disciplinas históricas, utilizará Gadamer a noção de *tato*, extraído das considerações de Helmholtz, à medida que esta habilidade pode ser pensada como um resultado da formação. E sem dúvida isso é verdade, sempre e quando não se considere o *tato* como a habilidade de trazer dados à memória, pois ela mesma não é natural, e deve ser formada, ou ser tomada como uma característica psicológica. Ele é um resultado nunca definitivo, pois a formação não é uma proeza individual, e continua seu desenvolvimento e modificação junto com a abertura e considera-

⁹³ARAÚJO, André de Melo. *A atualidade do acontecer: o projeto de mediação histórica na hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*. São Paulo: Humanitas, 2008. p. 42.

⁹⁴Cf. GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 20.

⁹⁵GADAMER, Hans-Georg. *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2002. p. 361.

ção de outros possíveis pontos de vista. Ele se manifesta propriamente como um sentido, um saber perceber a diferença do próprio e do alheio, e o que pertence ao passado do que pertence ao presente. Estamos acostumados a pensar nessa concepção de *tato* como uma habilidade de sociabilidade, por exemplo, saber tomar as coisas e dizer o que é difícil de comunicar de maneira a não ferir susceptibilidades, habilidade que requer geralmente um controle acurado da situação e um certo nível de cultura. Mas poderíamos pensar também no que acontece quando procuramos alguma coisa no escuro, e isto me parece também fazer parte dessa idéia. A esse estender a mão sobre uma superfície que não distinguimos com clareza, chamamos precisamente *tatear*. Com essa outra concepção, quero chamar a atenção novamente para o caráter de contínua busca que está implícito na noção de *tato*, e que não é comparável a uma adivinhação, e sim a um cuidado.

Ora, esse contínuo formar-se, na ampliação constante do horizonte do espírito, só é possível considerando a historicidade radical do homem, que Gadamer entende no sentido da ideia heideggeriana da facticidade da existência. Ela supõe que o homem é um ser jogado no mundo, e com isso ele não pode escolher entre existir ou não, não pode desvencilhar-se do fato fundamental da sua existência, mas isso não significa que ele compreenda esse fato com total clareza. Tampouco significa que deixe de procurar esquemas explicativos para ordenar a existência, e de antecipar permanentemente possíveis interpretações. Porém, o mundo da vida, o mundo da história nunca é, como foi posto alguns parágrafos acima, completamente claro, e assim sempre estamos *tateando* na semiescuridão do que não se deixa antecipar. O homem de fato, histórico, não tem a possibilidade de apoiar-se na repetição dos fenômenos da experiência como âncora da verdade para compreender a existência. Baseados em comportamentos que se presumem repetitivos, corre-se o risco de cair exatamente no erro do qual nos prevenia Aristóteles ao falar de *húbris*, que se apresentava na tragédia como *hamartia*. Esse risco está presente toda vez que se transforma o outro que se interpreta em um objeto oposto ao sujeito que compreende, mediante o estabelecimento de um padrão de análise externo à própria historicidade⁹⁶. Ao contrário, o homem que assume essa historicidade reconhece a própria participação nos efeitos do discurso ou da obra pretérita, assim como seu caráter sempre limitado, ao tempo que pretende, por sua vez,

96ARAÚJO, André de Melo. *A atualidade do acontecer: o projeto de mediação histórica na hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*. São Paulo: Humanitas, 2008. p. 48.

ser reconhecido como portador de um discurso válido. A diferença entre esses dois conceitos de conhecimento e de verdade, pode ser exemplificada com a distância que existe entre a aplicação da lei e a jurisprudência. Esta última sublinha a necessidade de reconhecer o valor de verdade do precedente para poder assentar um novo precedente. No reconhecimento da sua particularidade assume sua limitação, e não pretende extrair dele um padrão para transformá-lo em lei. Por isso o conhecimento do outro, que é também o conhecimento de si mesmo, não pode procurar certezas em valores eternos, e deve considerar como regra o “mau infinito”, ou o “infinito negativo” hegeliano⁹⁷. Assim, não poderemos contar com o advento de uma consequência última ou uma final epifania que venha a culminar o processo de conhecimento do mundo, ou o esforço de autoconhecimento. O nosso conhecimento e compreensão do mundo não está imerso em um processo evolutivo cujos frutos aguardem sua eventual descoberta. Em tal aproximação se torna importante o conceito heideggeriano de *aletheia*⁹⁸, que supõe sempre a simultaneidade de desvelamento e ocultamento que corresponde ao *logos*, sem que isso seja uma falha do conhecimento, e sim o modo de ser próprio da compreensão. Nunca nos encontramos na total escuridão nem na plenitude clara de sentido, por isso não podemos esperar a evidência final nem fazer de conta que nada compreendemos, como si não estivéssemos efetivamente no mundo. Tal é a situação da finitude humana, em que apesar da consciência de si que o pensamento procura, e na qual é possível a expansão do espírito, no fim ela sempre se revela como essencialmente limitada. Como no jogo, as regras e certezas só se representam, isto é, só possibilitam que o jogo aconteça sem com isso relacionar-se a um fim objetivo diferente do próprio jogo.

Através de uma definição do homem e da cultura como essencialmente lúdicos, é possível estender o raciocínio aristotélico sobre a poesia enquanto filosofia prática, à cultura como um todo, pois ele representa o modo de ser da compreensão⁹⁹. Com isto, Gadamer o associa à tradição que sustenta o ideal de *Bildung* como objetivo primeiro das ciências humanas. Esta tradição carrega, contudo, o problema posto pela reflexão kantiana a respeito das condições de possibilidade do conhecimento, e a preocupação (igualmente moderna) com a tecnicização in-

⁹⁷ARAÚJO, André de Melo. *A atualidade do acontecer: o projeto de mediação histórica na hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*. São Paulo: Humanitas, 2008. p. 53.

⁹⁸HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. Buenos Aires: FCE, 1951.

⁹⁹GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 134.

discriminada do mundo humano. No fundo dessa preocupação, se encontra a reabilitação hermenêutica do sentido grego da palavra *logos*, em contraste com a sua versão latina, que a traduziu simplesmente como *ratio*. Como é sabido, a palavra *logos* significa não somente “razão”, mas também e principalmente “linguagem”, e responde, especificamente mas não somente no contexto aristotélico, à experiência comum do mundo¹⁰⁰. Dessa forma, e discorrendo sobre a tradição neoplatônica, Gadamer explica que “a 'expressão' [para Platão] não é um adventício aditamento emanado do arbítrio subjetivo, graças ao qual se torna comunicável o interiormente imaginado, senão que é o vir-à-existência do espírito mesmo, sua representação”¹⁰¹. Se a ciência moderna como a conhecemos se sustenta no ideal do homem como animal racional, a restituição do significado original da palavra *logos* quer apontar justamente para a insuficiência do pensamento racionalista como definição antropológica e como forma de conhecer. Pensar o *logos* significa pensar em uma razão que nunca está isolada do conjunto das experiências humanas, e que se sustenta no solo comum da linguagem e da tradição. Como em Aristóteles, e segundo a interpretação de Aubenque acima citada sobre a sua discordância com a visão platônica, não valem aqui as correlações lógicas para demonstrar a veracidade de uma afirmação, e sim a possibilidade ou não de concordar com ela, em função de uma experiência compartilhada do mundo. É a esse sentido também que se refere o uso que Gadamer faz da palavra hermenêutica, como tarefa de fazer acessível o próprio ser¹⁰². A abertura semântica do termo *logos*, por outro lado, ajuda a compreender a tentativa de recuperar a visão do mundo no seu duplo sentido de *natura naturans* e *natura naturata*, como um movimento unívoco do qual o homem faz parte. Ao dissociar linguagem e pensamento, privilegiando o segundo, opera-se mais uma vez a distinção que impossibilita um conhecimento ontologicamente sustentável. É nesse raciocínio particular que se inscreve a verdade dialógica da compreensão, que Gadamer reconhece em Hegel a despeito da sua aparelhagem escatológica, assim como também na dialética platônica. Assim como para Aristóteles e como para Heidegger, para Gadamer o início (*arkhé*) da filosofia reside no espanto, que ele traduz como interpelação, como chamado ao diálogo.

¹⁰⁰ ARAÚJO, André de Melo. *A atualidade do acontecer: o projeto de mediação histórica na hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*. São Paulo: Humanitas, 2008. p. 99.

¹⁰¹ GADAMER, *La dialéctica de Hegel*. Madrid: Cátedra, 1980. p. 46-47. (versão própria da tradução espanhola).

¹⁰² HEIDEGGER, Martin. *Ontology. The hermeneutics of facticity*. Indiana: Indiana University Press, 1999. §3.

go. Trata-se do início e do substrato da relação que provoca a saída de si mesmo rumo à generalidade. No pensamento de Heidegger,

O espanto é, enquanto *páthos*, a *arché* da filosofia. Devemos compreender, em seu pleno sentido a palavra grega *arché*. Designa aquilo de onde surge algo. Mas este 'de onde' não é deixado para trás no surgir; antes, a *arché* torna-se aquilo que é expresso pelo verbo *archein*, o que impera. O *páthos* do espanto não está simplesmente no começo da filosofia, como por exemplo, o lavar das mãos precede a operação do cirurgião. O espanto carrega a filosofia e impera em seu interior. (...) Entretanto: o espanto é *arché* – ele perpassa qualquer passo da filosofia. O espanto é *páthos*. Traduzimos habitualmente *páthos* por paixão, turbilhão afetivo. Mas *páthos* remonta a *páschein*, sofrer, agüentar, suportar, tolerar, deixar-se levar por, deixar-se con-vocar por. É ousado, como sempre em tais casos, traduzir *páthos* por dis-posição, palavra com que procuramos expressar uma tonalidade de humor que nos harmoniza e que nos con-voca por um apelo.¹⁰³

Gadamer retoma este sentido do espanto como fibrila constitutiva da trama da filosofia em seu contínuo recomeço da pergunta, carregada pela aflição que provoca o chamado ao diálogo. O espanto é o verdadeiro *subjectum* do conhecimento, é no final das contas aquilo que permanece. Um chamado ao diálogo que se torna compulsório exatamente porque se vivencia como aflição, como um estar já envolvido no jogo da tradição, e que por isso se comporta como conhecimento prático e como jogo. Nessa tonalidade de humor que nos convoca e nos harmoniza ecoa sem dúvida a ideia do estado de exaltação que corresponde ao jogo, e que faz com que continuemos jogando, presos na dinâmica do movimento lúdico. O exemplo limite dessa experiência se encontra no jogador compulsivo, que perdeu a noção da diferença entre o jogo e o cotidiano, e que está completamente tomado pelo jogo. A referência ao conhecimento prudencial significa nesse contexto que responder a uma interpelação não é um ato segundo, mas que na compreensão da pergunta se prepara já o caminho da resposta. Fénix lembra assim que a educação não tem dois objetivos opostos, atuar e dizer, antes, ela é “para ambas as coisas: proferir palavras e realizar ações”¹⁰⁴. No sentido antigo do *logos* e na dialética da conversação se compreende com mais clareza o significado do “ser jogado”, ou seja da preeminência do jogo perante a subjetividade do jogador. Também nesse sentido há que se pensar que não se trata, no caso desta classe de interpelação, da aplicação técnica de conceitos teóricos dos quais nos encontramos previamente de

¹⁰³ HEIDEGGER, Martin. *Que é isto - a filosofia?* Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Livraria duas cidades, 1978.

¹⁰⁴ JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Herder, s/d. p. 27.

posse e com os quais possamos ir procurar uma resposta determinada. Se alguma coisa não se encontra como tal nesse tipo de aproximação, são justamente provas ou comprovações, e sim renovadas perguntas e interpelações, antecipações dos sentidos possíveis. E isso não significa um resultado falho para o conhecimento, mas antes sua própria respiração. A interação com a tradição se compreende melhor no sentido aqui atribuído à palavra *arché*, ligando-a à catarse presente no efeito trágico, sem separar-se inclusive do campo semântico da medicina do qual o termo provém. O momento da catarse, que libera da aflição e do padecimento, corresponde igualmente ao momento de comunhão de sentido que a abertura à alteridade permite, e que nessa direção pode – entretanto – traduzir-se também como *páthos*: “o espanto é *arkhé* (...) o espanto é *páthos*”. Ele, como mecânica da conversação, está no esforço lúdico do reconhecimento do outro que se renova a cada investida e não na empatia psicológica.

Refletindo sobre essa concepção de espanto, é ainda mais patente a ligação que Gadamer estabelece entre o jogo, e especificamente o jogo da arte como conhecimento, e a filosofia prática aristotélica. Assim para Aubenque, Aristóteles,

inclina-se a atribuir uma força de inércia à investigação, que, provindo das coisas mesmas no que elas tem de assombroso, logo as perde de vista se não se verifica imediatamente nelas. Mas então resulta que a imagem da *sucessão* é substituída pela de um *vaivém*, entre a coisa mesma, que 'constrange' ao filósofo para que a pense segundo suas articulações ou significações múltiplas, e as hipóteses assim obtidas, que se convertem imediatamente em outras tantas perguntas a respeito da coisa, na qual se verificam.¹⁰⁵

O diálogo é aqui apresentado por Aubenque como a transposição da doutrina socrática para a história, para o mundo dos homens. Não se trata de um diálogo que progrida linearmente por acumulação de consequências lógicas, como o diálogo socrático, e sim de um progresso dialético que “unicamente consegue aproximar-se da verdade ao preço de um vaivém perpétuo da discussão”¹⁰⁶. Tal vaivém é condição do conhecimento porque não se diferencia pensamento de linguagem, e isto equivale a dizer que Aristóteles deve ser compreendido também no plano do *logos* e não no plano mais estreito da razão. Vaivém significa, como no jogo gadameriano, que o pensamento sempre provém de algum lugar e sempre é projetado em direção a outro lugar, em um espaço de jogo que é definido pela

¹⁰⁵AUBENQUE, Pierre. *El problema del ser en Aristóteles*. Madri: Taurus, 1987. p. 86-87.

¹⁰⁶Ibidem. p. 89.

coisa mesma. Perder de vista a coisa mesma, seria como desvincular-se da discussão, do espaço de jogo, e assim interromper a fluidez própria do pensamento e do diálogo, que Aubenque chama propriamente “inércia”, essa inércia que reconhecíamos no ser do jogo. A interpretação de Aubenque também ajuda a compreender a temporalidade que é própria do *logos*, e que não se satisfaz com uma periodização linear a ser preenchida com intervenções filosóficas sobre o mesmo assunto. Convém mais pensar na temporalidade antes descrita em termos de *festa*, que é ao mesmo tempo retorno e atualidade, e que não privilegia a autoridade do novo nem do mais antigo, apesar de reconhecê-los como diferentes. Nesse sentido, não se pode pensar o conhecimento como um caminho em direção a um fim específico, com um *thelos* determinado. Também não se pode considerar a verdade como uma qualidade intrínseca às proposições, e que seja possível dilucidar em termos lógicos, pois ela é antes de mais nada, resultado da dinâmica dialógica. Muito mais que a certeza dos fatos, contam as perguntas e respostas recíprocas que conformam o diálogo infinito da tradição e que, dispostos a jogar, nos interpela. De Platão, Gadamer aprendeu a importância do diálogo, de Aristóteles tomou a noção de retórica que ultrapassa a intenção de convencer sem importar os meios ou as consequências protegida pela lógica formal.

Tanto a interpretação heideggeriana quanto a aristotélica nas mãos de Aubenque se relacionam com aquilo que Gadamer denomina “história do efeito”, e que implica esse receber e devolver, esse diálogo com a tradição que nunca é aséptico, mas que depende do reconhecimento do outro, enquanto lança uma verdade. Uma verdade que não pode ser incorporada sem mais no pensamento próprio, mas que tampouco pode ser ignorada ou suprimida. Efeito faz referência aqui primordialmente à implicação do intérprete que impede que a alteridade se perceba como familiaridade total ou como estranheza total, como verdade ou como erro de lógica. Implicação que permite que se respeite a diferença do outro sem por isso deixá-lo de fora do próprio espectro de sentido, pois se comparte a mesma referência existencial, viva na tradição. Da mesma forma que àquele que se quer interpretar, ao intérprete é vedado o isolamento total, enquanto membro de uma comunidade. Considerar que o outro do passado poderia estar isolado da sua comunidade, do seu espaço de experiência, e que por isso pode ser interpretado como uma anomalia, ou como um gênio natural, seria atribuir-lhe uma condição quase que inumana e completamente artificial. Nesse ponto remeto diretamente à

antropologia definida a partir do *logos* no seu sentido grego, e à representação no sentido de mostrar algo para alguém. Nessa configuração se refutava também a possibilidade de comunicação do artista que não faz parte da comunidade de sentido à qual se dirige.

O que Gadamer entende por conhecimento nas *Geisteswissenschaften* parece assumir mais densidade se pensarmos não em termos de educação técnica ou de formação profissional, e sim de *paideia*, também no sentido grego da expressão, que “designa para o helenismo o conjunto de formas de viver, de cultos, atividades esportivas e de textos clássicos que permitiram aos gregos perdidos entre os bárbaros se manifestar e se afirmar enquanto que gregos”¹⁰⁷. Que pode, por sua vez, ser comparado com a definição que Habermas dá do conhecimento hermenêutico¹⁰⁸. Colocando o termo *paideia* ao lado do conceito de *Bildung*, pretende-se fechar a argumentação que até aqui vem se desenvolvendo. Essa associação não significa considerar o vocábulo *Bild*¹⁰⁹ que a compõe como uma forma platônica ideal¹¹⁰, ressalva que o mesmo Werner Jaeger faz. Ela pretende sim chamar a atenção para o seu caráter de conformação, assim como dizemos que uma criatura completamente formada está em condições de realizar todas as operações que possibilitam a continuidade do seu desenvolvimento. Igual que a obra de arte o homem tem a capacidade de mudar e de transformar-se, sem perder a sua identidade sempre finita, e essa capacidade de transformação é a realização do seu Ser. Como a festa, o homem é um ente que só é enquanto que continuamente é outro, pois tal mudança constante é a sua formação. Pode-se afirmar por esse motivo, cientes da carga do significado artístico da expressão, que o homem possui plasticidade. Segundo o clássico livro de Jaeger, o termo *paideia* tem uma amplitude tal que é capaz de abarcar termos modernos como civilização, cultura, tradição, literatura e

¹⁰⁷ASSMAN, Aleida. *Construction de la mémoire nationale: une brève histoire de l'idée allemande de Bildung*. Paris: Ed. De la Maison des sciences de l'homme, 1994. p. 9. Aqui se entende a palavra *Bildung* como tradução do grego *Paideia*.

¹⁰⁸HABERMAS, Jürgen. *On the logic of the social sciences*. Cambridge: The MIT press, 1996. p. 163.

¹⁰⁹A palavra alemã *Bildung* é composta pelo substantivo “Bild”, que significa também imagem ou quadro ou esquema, e o sufixo formador de substantivos “ung”. O substantivo “Bild” também faz parte de outros conceitos relacionados à idéia de arte e de formação, como a “conformação” (*Gebilde*), ou “plasticidade” (*Bildsamkeit*), e a outros que já nomeamos nesse trabalho, como *Urbild*, *Vorbild* ou *Nachbild*.

¹¹⁰JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Herder, s/d. p. 12.

educação, na unidade dos quais se baseia a atividade do estudioso¹¹¹. Segundo essa concepção, que viu a luz em 1936, a educação como foi concebida pelos gregos não se distingue da vida espiritual e histórica de uma nação e constitui o próprio movimento de propagação da espécie humana. Esse esforço de permanência da cultura não tem objetivos externos técnicos ou funcionais, pois seu intuito é o mesmo cultivo da potencialidade do espírito humano. Jaeger destaca na mesma linha o caráter humanista¹¹² do povo grego, ou seja, a tentativa de formação do homem em acordo com aquilo que lhe corresponde ser. Apesar de que Jaeger trate aqui de um ideal de homem, assim como acontece também em Hegel, Gadamer chama a atenção para o fato de que esse ideal de homem não é ideal no sentido de perfeição ou divindade. Esta ideia de homem se relaciona diretamente com o seu ser histórico, daí que transformar-se no seu ideal seja um trabalho que se realiza na experiência, no qual ele, antes do que elevar-se a um tipo ideal, se eleva à generalidade da finitude de todos os homens. Isto é, à compreensão da limitação própria e do homem como espécie em geral. Dessa forma, a tarefa da formação não pode ser nunca completamente realizada em solidão, ela implica a participação e o reconhecimento do outro como parte da comunidade de seres finitos, e no reconhecimento da finitude recíproca se cancela positivamente a possibilidade de racionalidade total, da objetividade total e do controle total. O acontecimento da formação se encontra precisamente no espaço de jogo criado pela possibilidade do outro enquanto tal, com o qual se dialoga, onde *dia-logo* deve ser sempre pensado como interação-entre-dois-logos. Por isso a formação não pode realizar-se, não pode representar-se fora da vida em comunidade, isto é, da comunidade política. Novamente em termos de Jaeger: “no melhor período da Grécia era tão inconcebível um espírito alheio ao Estado como um Estado alheio ao espírito”¹¹³. Tal é o tom da reabilitação conjunta da filosofia prática aristotélica em todas suas arestas, com que Gadamer pretende responder ao conhecimento baseado no conceito de razão. A recuperação do pensamento aristotélico opera em Gadamer um deslocamento das ideias de necessidade, inevitabilidade e universalidade. A discussão sobre tais ideias se concentra, para a ciência moderna, na materialidade, constatável metodicamente, das ações humanas. Nelas pretende-se definir conceitos uni-

¹¹¹JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Herder, s/d. Introdução.

¹¹²Ibidem. p. 13.

¹¹³Ibidem. p. 15.

versais como os de “revolução”, ou “civilização” como se fossem absolutos aos quais se adequa a experiência, e a história se narra como se os acontecimentos fossem inevitáveis, produzindo com isso distorções perigosas sobre o que consideramos “verdade”. Verdade passa a ser um simples atributo, uma “coisa” a ser estabelecida. Ora, Gadamer leva esses conceitos para fora da descrição da ação concreta, e os introduz no momento da compreensão, aonde produzem esse jogo do universal e o particular, do desvelamento e o encobrimento que constitui a verdade essencial do homem, sua formação. Com *compreensão*, palavra fundamental para a hermenêutica filosófica descreve-se portanto o movimento da formação, o encontro com o outro. Por isso pretende-se recuperar este sentido da mimesis enquanto conhecimento prático, e com isso Gadamer se opõe ao nominalismo, no qual a verdade deixou de ser identificada com a essência das coisas¹¹⁴. A verdade científica pretende uma universalidade que não pode corresponder à verdade do homem, que é incapaz de conhecimento universal ou definitivo, pois se vê sempre afetado nas suas descobertas. O conceito de jogo é uma alternativa a esta configuração, que pressupõe o nascimento conjunto do homem e do mundo, e por isso não pode partir da preeminência do sujeito. A mimesis como experiência é a única capaz de provocar o estremeamento que conduz a este tipo particular de universalidade. A arte é jogo representado. As ciências do espírito que Gadamer se esforça por descrever, se ocupam do homem, procurando conhecê-lo em sua verdade. Por isso deve reformulá-las, já que tratam deste homem fundamentalmente instável, finito e em constante redefinição, como se fosse um objeto igual ao das ciências da natureza. Pretendem distanciar-se do objeto como se a compreensão não afetasse aquele que compreende, esquecendo que o espectador faz parte do jogo cênico. Procuram estabelecer verdades e leis universais que são exatamente o oposto da sua essência, em uma atitude que tem muito de temerária em suas consequências, e covarde em sua objetividade, por pretender-se fora da finitude.

¹¹⁴ GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. p. 120-121.