

Gadamer, leitor de Kant: “experiência estética” vs. “experiência da arte”

Christian Hamm

Universidade Federal de Santa Maria

Na fundamentação da hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer, elaborada por ele no seu opus magnum *Wahrheit und Methode* de 1960¹, a filosofia transcendental de Kant, nomeadamente a sua teoria do juízo estético, desempenha um papel muito importante — importante, todavia, não no sentido positivo, ou seja, como modelo sistematicamente compatível ou até harmoniosamente integrável na sua própria teoria hermenêutica, mas, negativamente, como contra-modelo de um tipo de teoria — o da consciência estética — cujos princípios fundamentais, segundo Gadamer, não se deixam mais justificar filosoficamente. A abordagem, às vezes bastante polémica, desses princípios, que tem como fio condutor principal a questão da verdade na arte, apresenta-se, sob ponto de vista sistemático, como discussão de duas alternativas estéticas centrais: a “experiência estética” e a “experiência da arte”.

Cabe perguntar, primeiro, como essa discussão especificamente estética se relaciona com o todo do projeto gadameriano de uma hermenêutica filosófica, a qual pretende ser, como se sabe, muito mais do que uma mera teoria geral da interpretação de textos ou de objetos “belos”, no sentido clássico do termo, mas uma **teoria universal do compreender**

¹ GADAMER, H.-G. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1960. — As traduções dos textos de Gadamer são minhas.

humano, abrangendo todo o “conjunto da experiência (...) do mundo e da praxis vital”: um “compreender” não entendido como “técnica”, como aplicação deliberada de um determinado método de interpretação, nem como um entre outros “modos de comportamento do sujeito (...) frente a um ‘objeto’ dado”, mas — na perspectiva da “Daseinshermenetik” de Martin Heidegger — como “o modo de ser do próprio estar-aí”, como o “caráter fundamentalmente móvel do estar-aí” que constitui, assim Gadamer, “a sua finitude e sua historicidade e que abrange, portanto, o todo da sua experiência do mundo”² — um compreender, afinal, que ultrapassa necessariamente toda acepção tradicional desse termo e que questiona — essa, sem dúvida, a conseqüência mais dramática — qualquer conceito clássico-racional de verdade, reclamando assim um outro, novo, qualitativamente diferente deste: um conceito de verdade que “ultrapassa o âmbito de controle da metodologia científica” e de qualquer “conhecimento metódico” em geral³.

Um dos lugares privilegiados (onde “as ciências do espírito vêm a confluir com formas da experiência fora da ciência” e) onde se manifesta de um modo exemplar essa “experiência da verdade” que “não se deixa verificar pela metodologia científica” e que “não pode ser alcançada por outros caminhos”⁴ é, segundo Gadamer, a **experiência da arte**. Sendo que é justamente no âmbito da arte que a pesquisa científica, “a chamada ciência da arte, sabe, desde o princípio, que ela não pode substituir nem sobrepujar” a **experiência da arte**, é ela que serve, para Gadamer, de exemplo para mostrar que igualmente nas ciências do espírito no seu todo a nossa tradição histórica — não obstante o fato de sempre poder ser também **objeto** da nossa investigação — “vem a falar na sua própria verdade”⁵. Gadamer dedica-se a esse assunto em toda a primeira parte de *Verdade e Método*, intitulada *Elucidação da questão da verdade com base na experiência da arte*.

Nessa abordagem de grande profundidade e erudição, Gadamer pretende mostrar, a partir de uma análise da história de vários conceitos chave da tradição humanista européia — como “formação” [“Bildung”], “sensus comunis”, “capacidade de juízo” [“Urteilkraft”] e “gosto”

[“Geschmack”] — que estes sofreram, na época do Iluminismo, com o avanço da filosofia racionalista, alterações substanciais e, em geral, de caráter restritivo.

O mais nitidamente mostra-se essa restrição, para Gadamer, no caso do “sensus communis”⁶. Esse conceito possuía na tradição filosófico-hermenêutica, ainda em Vico e Shaftesbury, um forte componente político-moral. Sensus communis foi concebido por eles, na tradição da *phrónesis* aristotélica, como idéia ou ideal de um sentido comum de um grupo, de um povo, ou do gênero humano no seu todo, um sentido que não representa um saber por causas, mas que permite achar o que é “evidente” (“verosimile”), um saber prático do verdadeiro e do justo, baseado numa atitude ética, numa “virtude” intelectual e social que sabe distinguir seguramente entre o oportuno e o inoportuno, entre o conveniente e o inconveniente. É esse motivo positivo, ético — e latentemente crítico-político — que se perdeu quase que completamente⁷ no momento da adoção do conceito pela metafísica escolar e pela filosofia popular na Alemanha do século XVIII: *sensus communis* se transformou numa capacidade meramente espiritual, numa aptidão formal, a saber, na faculdade (teórica) do juízo, assumindo, assim, o seu lugar sistemático particular ao lado da consciência moral [“Gewissen”] e do gosto estético.

Algo bem parecido ocorreu no caso dos outros conceitos tradicionais do juízo e do gosto, estreitamente ligados ao do *sensus communis*. Também estes sofreram uma forte restrição, e também em decorrência do desligamento deles do seu âmbito originário do “ser civil-ético”⁸, ou seja, da praxis político-moral. Tanto o juízo quanto o gosto represen-

2 Idem, *Hermeneutik II (Gesammelte Werke, Bd. 2: Wahrheit und Methode. Ergänzungen, Register)*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1985, p. 440

3 GADAMER, *Wahrheit und Methode*, p. XXVII, p. XIX

4 Id., *ibid.*, p. XXVIII

5 Id., *ibid.*, p. XIX

6 Cf. *Wahrheit und Methode*, pp. 16-25

7 Com respeito à recepção diferente pelo Pietismo, cf. *Wahrheit und Methode*, pp. 24 ss.

8 *Ibid.*, p. 29

taram na tradição das ciências do espírito uma capacidade, uma maneira do conhecer, “algo parecido a um sentido [Sinn]” que, embora não dispondo de um “conhecimento previamente fundamentado em razões”, possui e comprova continuamente sua validade — não só no sentido privado (enquanto “meu juízo individual” ou “meu gosto pessoal”), mas no sentido inter-individual, i.e., social; e não só com respeito a uma determinada classe de objetos, como, p. ex., a dos objetos belos da natureza e da arte, mas, assim Gadamer, a “todo o imenso oceano do belo (...) que se estende na realidade moral do homem”⁹.

A tendência restritiva (da particularização ou da “emancipação” dos conceitos aqui mencionados do seu contexto tradicional) vem culminando, segundo Gadamer, na teoria transcendental de Kant, nomeadamente na sua estética, ou mais exato, na sua teoria do juízo estético: “A intenção transcendental que o guiava encontrou sua satisfação no fenômeno restrito do juízo sobre o belo (...), afastando assim do centro da filosofia o conceito mais geral da experiência do gosto e a atividade da faculdade do juízo no âmbito do direito e dos costumes”¹⁰ — na opinião de Gadamer, com conseqüências fatais, uma vez que justamente “em virtude do tratamento transcendental do problema ficou fechado o caminho que poderia ter permitido reconhecer a tradição, de cujo cultivo e estudo as ciências do espírito se ocupavam, na sua pretensão específica de verdade”¹¹.

Gadamer aborda esse problema da redução do sentido comum (sensus communis) ao juízo de gosto sobre o belo e as suas conseqüências para a auto-compreensão das ciências do espírito no capítulo I,1, que tem o título *Subjetivação da estética pela crítica kantiana*. É bem no início deste capítulo que Gadamer dá um pequeno resumo da sua argumentação. Diz ele: “O que Kant legitimava e o que ele queria legitimar através da sua crítica da faculdade do juízo estético era a universalidade subjetiva do gosto estético na qual não há mais conhecimento do objeto, e, no âmbito das ‘belas artes’, a superioridade do gênio sobre qualquer estética regulativa. Deste modo”, continua Gadamer,

“a hermenêutica romântica e a historiografia [Historik] conseguem encontrar um ponto de referência para sua auto-compreensão apenas no conceito do gênio que se fez valer na estética kantiana. Este foi o outro lado da recepção da teoria kantiana. A justificativa transcendental da faculdade do juízo estético fundamentou a autonomia da consciência estética, da qual também a consciência histórica deveria derivar sua legitimação. A subjetivação radical que implicou a nova fundamentação kantiana da estética conseguiu assim verdadeiramente fazer época. Desacreditando qualquer outro conhecimento teórico que não seja o das ciências naturais, ela obrigou a auto-reflexão das ciências do espírito a apoiar-se na doutrina metodológica das ciências naturais. Mas ao mesmo tempo facilitou a ela este apoio, oferecendo como rendimento subsidiário o ‘momento artístico’, o ‘sentimento’ e a ‘empatia’”¹²

Gadamer admite que a função transcendental que Kant atribui à faculdade do juízo estético consegue delimitá-la o suficiente do conhecimento conceitual e, neste ponto, também determinar os fenômenos do belo e da arte. Mas, pergunta ele, “será que é legítimo reservar o conceito da verdade para o conhecimento conceitual? Não temos que reconhecer que também a obra de arte possui verdade?”¹³

De fato, quanto ao último ponto, não há dúvida nenhuma de que a teoria estética de Kant (e, mais, a teoria kantiana ao todo) não abre espaço para um conceito de verdade fora do âmbito de um possível conhecimento em geral. Qualquer proposta de estabelecer tal conceito alternativo afetaria imediatamente toda a estrutura do sistema transcendental. Nesse sentido, a resposta à primeira pergunta (retórica) de Gadamer so

9 Ibid., p. 33, p. 35

10 Ibid., p. 37

11 Ibid., p. 37

12 Ibid., p. 38 s.

13 Ibid., p. 39

poderia ser: “Sim, o conceito de verdade **tem que ficar reservado** para o conhecimento conceitual!” E quanto à segunda: “Nada impede que a obra de arte possua verdade — só que não pode ser uma verdade **fora** da verdade acessível — pelo menos principalmente — ao conhecimento conceitual!” O que significa, no fundo, que não pode haver mediação entre as duas posições: o que é, para uma, o motivo central da crítica — a limitação do conceito de verdade —, é para a outra justamente a **base da sua crítica**, a saber, a crítica a uma ampliação do âmbito da idéia do conhecimento.

O fato de que Gadamer, apesar da incompatibilidade previsível da sua proposta filosófica com a concepção kantiana, dedica longos trechos da sua obra à reconstrução minuciosa de pedaços da argumentação transcendental na *Crítica do Juízo* explica-se não só pelo seu interesse, acima exposto, em demonstrar que Kant, de fato, pode ser considerado, com boas razões, como “pai” de uma hermenêutica da consciência estética que — bem ou mal — influenciava toda a discussão posterior sobre a metodologia e os fundamentos das ciências do espírito; mas também por um interesse mais sistemático-imanente, a saber, o de mostrar que a própria concepção estética de Kant, embora indubitavelmente concebida como teoria transcendental do **juízo** (isto é, baseada numa atividade específica do **sujeito-de-conhecimento** e, enquanto tal, necessariamente “formal” e necessariamente “estética”), que essa concepção permite, apesar de tudo, também um outro tipo de interpretação, uma interpretação baseada prioritariamente naqueles elementos de caráter mais poetológico-normativo, também presentes na *Crítica*, em que Kant evidentemente procurava uma certa aproximação, ou até uma harmonização, de alguns dos resultados da sua *Analítica do Belo* com teoremas da filosofia da arte tradicional clássico-classicista.

Mas porque o interesse de Gadamer em destacar esse aspecto — justamente o aspecto **não genuinamente transcendental** — da argumentação kantiana? Para entender isso, parece oportuno recapitular, resumidamente, alguns pontos centrais da proposta kantiana e acompanhar, paralelamente, alguns passos da argumentação de Gadamer referentes a esses pontos.

1) A fundamentação transcendental do juízo-de-gosto através de um próprio princípio subjetivo-universal tinha como resultado, por um lado, a autonomização do belo, mas, pelo outro, a negação de qualquer função cognitiva do gosto. Sem conhecer mais nada do objeto, fundamentado unicamente no sentimento a priori do prazer, o gosto se apresenta como mero “gosto reflexionante”. Enquanto verdadeiro “*sensus communis*” (KU,64ss.)¹⁴, ele se caracteriza como geral ou subjetivo-universal (i.e., como efeito do livre jogo dos nossos poderes-de-conhecimento) e independente de estímulo e comoção, mas fica — como Gadamer critica e como já foi dito — necessariamente desligado de qualquer idéia de uma praxis moral.

2) Em função da sua orientação exclusivamente transcendental, o juízo estético não se importa com o modo de existência dos seus objetos, quer dizer, ele não precisa distinguir o belo da natureza do belo artístico, uma vez que o que interessa sob o ponto de vista transcendental — independente das áreas de origem dos respectivos objetos — é somente o “impulso” dado aos poderes-de-conhecimento na sua organização livre, ou seja, na sua orientação somente para conhecimento **em geral**. Mas Gadamer acha que o conceito kantiano do “juízo-de-gosto estético puro”, no qual essa indistinção se baseia, constitui uma mera abstração metodológica, “torta [windschief] com relação à diferença entre natureza e arte”¹⁵.

3) Para explicitar e concretizar a figura do juízo-de-gosto estético puro, Kant introduz, no Parágrafo 16 da *Crítica do Juízo*, uma distinção polêmica (polêmica já desde a época da primeira publicação da obra), a da “beleza livre” e da “beleza aderente”. A primeira caracteriza-se pelo fato de que ela não pressupõe, nas palavras de Kant, nenhum

14 KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. Von Karl Vorländer. Hamburg: Felix Meiner, 1993 (sigla: KU); as citações em português seguem, com poucas exceções, a tradução de Valério Rohden e António Marques: KANT, I., *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993

15 GADAMER, *Wahrheit und Methode*, p. 42

“conceito do que o objeto deva ser”, enquanto que a segunda “pressupõe um tal conceito e a perfeição do objeto segundo o mesmo. Os modos da primeira chamam-se belezas (por si subsistentes) desta ou daquela coisa; a outra, como aderente a uma coisa (beleza condicionada), é atribuída a objetos que estão sob um conceito de um fim particular” (KU,48s.). A função desta distinção não consiste — como alguns dos exemplos (não muito felizes) que Kant nos dá parecem insinuar — na marcação da diferença entre o belo natural e o belo da arte e na priorização do primeiro, nem numa apologização do juízo estético puro como tal, mas apenas na acentuação da independência sistemática do belo de qualquer conceito determinante ou determinado. Em outras palavras: o que deve ser garantido por meio desta distinção rigorosa, nada mais é do que a impossibilidade do uso do termo “belo” em todos aqueles casos em que um determinado conceito de entendimento é submetido, pela imaginação, a sua esquematização; ou, positivamente dito, que “beleza” fica reservado única e exclusivamente para aqueles casos em que — em conformidade com o modelo kantiano do jogo dos poderes-de-conhecimento — a imaginação se encontra em livre harmonia com o entendimento, isto é, somente em casos em que ela pode ser produtiva.

Gadamer, na sua análise dessa “doutrina kantiana da beleza livre e aderente”¹⁶, considera fatal essa distinção, uma vez que — e é aqui que, pela primeira vez, torna-se explícito seu próprio motivo de argumentação — “o reconhecimento da arte” (que, isso é óbvio, sempre vai ter a ver mais com “belezas aderentes” do que com “belezas puras”!) “parece impossível a partir da fundamentação da estética no ‘juízo-de-gosto puro’”: diagnóstico este que faz com que ele acabe de recomendar uma interpretação mais aberta, mais flexível, da referida “doutrina”, alegando que aquela “ação produtiva da imaginação”, que Kant colocava no centro da sua justificativa do juízo-de-gosto, “vai ser a mais rica não alí onde ela vem atuando completamente livre, mas lá onde ela vive num espaço que o impulso unificador do entendimento instaura para ela, não tanto na qualidade de uma barreira, como para estimular o seu próprio jogo”¹⁷ —

o que quer dizer: numa “região” já um pouco mais perto dos conceitos e das idéias morais ...

4) Um caso — e, sem dúvida, um caso muito privilegiado — deste tipo de ação “ampliada” da imaginação, em que a dimensão do mere juízo-de-gosto é ultrapassada, encontramos descrito por Kant no Parágrafo 17 da *Crítica do Juízo*, no capítulo *Do Ideal da Beleza*. Neste capítulo — em plena abordagem do terceiro momento do juízo-de-gosto — Kant parece, de repente, mudar a perspectiva do seu discurso analítico, quando ele pergunta se existe algo como um “ideal da beleza” e, caso exista, como ele pode ser determinado.

São dois elementos que pertencem, segundo Kant, à figura de um tal ideal da beleza, a “idéia normal” e a “idéia da razão”, ambas elementos que obviamente têm a sua origem fora do campo estético.

Por **idéia normal** Kant entende “uma intuição singular (da faculdade da imaginação) que representa o padrão de medida de seu ajuizamento, como de uma espécie de animal singular”. A **idéia da razão** é vista, em contrapartida, como o elemento que “faz dos fins da humanidade, na medida em que não podem ser representados sensivelmente, o princípio do ajuizamento de sua figura, através da qual aqueles se revelam como sem efeito no fenômeno” (KU,56). Em outras palavras:

A idéia normal, enquanto um tipo de “imagem flutuante entre todas as intuições singulares” (KU,58), encontra-se em todas as espécies da natureza. O aspecto que, por exemplo, um animal belo deve ter — Kant cita, nesse contexto, a famosa escultura de uma vaca, de Myron — é o padrão de medida para o ajuizamento do exemplar individual. Mas a representação de tal idéia normal não apraz “pela beleza, mas simplesmente porque não contradiz nenhuma condição, sob a qual unicamente uma coisa desta espécie pode ser bela” (KU,59s.). Ela não é o que Kant chama de “original” [“Urbild”] da beleza, senão apenas uma apresenta-

¹⁶ Ibid., pp. 42 ss.

¹⁷ Ibid., p. 44

ção academicamente correta. Isso vale, em geral, também para a idéia normal da figura humana.

Mas para **ela** existe um verdadeiro ideal (entendido como “representação de um ente individual como adequado a uma idéia” da razão; KU,54) — e **unicamente** para ela, pois

“somente aquilo que tem o fim da sua existência em si próprio, o **homem**, que pode determinar ele próprio seus fins pela razão, ou, onde ele necessita tomá-los da percepção externa, todavia, pode compará-los aos fins essenciais e universais e pode então ajuizar também esteticamente a concordância com esses fins: este **homem** é, pois, capaz de um ideal da **beleza**, assim como a humanidade em sua pessoa, enquanto inteligência, é, entre todos os objetos do mundo, a única capaz do ideal da **perfeição**” (KU,56).

Um tal ideal não pode limitar-se, conseqüentemente, à mera apresentação do correto, mas consiste “na expressão do **moral**, sem o qual o objeto não apazaria universalmente”.

Apesar desta ligação explícita — e, a primeira vista, bastante estranha — entre o **moral** e o **prazer**, deveria ficar claro que esse prazer causado pela “expressão do moral” não pode ser identificado com aquele prazer sem nenhum interesse, genuinamente estético, definido e exposto no Parágrafo 2 da *Analítica do Belo*. Trata-se aqui, bem pelo contrário, de um prazer altamente interessado: interessado pelo fato de que ele representa um prazer não (mais) motivado prioritariamente por um jogo livre dos poderes-de-conhecimento e não (mais) regido por um princípio que a faculdade de juízo se deu para si própria, com base na idéia de uma finalidade apenas subjetiva (-formal); mas um prazer causado necessária e universalmente pela “expressão do moral”, isto é, por tudo aquilo que a “nossa razão conecta ao moralmente-bom na idéia da suprema conformidade a fins” (KU,60).

O próprio Kant salienta, a esse respeito, que “o ajuizamento segundo um tal padrão de medida jamais pode ser puramente estético e o

ajuizamento segundo um ideal da beleza não é nenhum simples juízo de gosto” (KU,61). Cabe ressaltar, por último, que um tal ajuizamento segundo um ideal da beleza constitui, sob ponto de vista sistemático, apenas um caso especial do juízo-de-gosto, uma vez que justamente aquele grande grupo das chamadas belezas “vagas” — grupo este a qual Kant se refere primordialmente na sua fundamentação transcendental do belo — fica principalmente excluído desta forma de ajuizamento, simplesmente por não ser **fixado** por um conceito de conformidade a fins objetivos, ou seja, por **não** se relacionar a um objeto de um juízo-de-gosto “intelectualizado” (KU,55).

Na interpretação de Gadamer, Kant quer dizer com sua doutrina do ideal da beleza que “na representação da figura humana, o objeto representado e o que nos fala nesta representação como forma artística **coincidem**”, e que “não pode haver outro conteúdo desta representação a não ser aquele que já se expressa na forma e na manifestação do representado”; concluindo disso que, para Kant, “o prazer intelectualizado e interessado, nesse ideal da beleza, não se aparta do prazer estético, mas é **uno com ele** [ist mit ihm eins]”¹⁸.

Essa fusão do prazer intelectual-moral (“interessado”) com o prazer estético (“desinteressado”) — que, isso deve ser claro, **dessa forma**, não é mais o resultado de uma operação kantiana, mas gadameriana¹⁹ — abre definitivamente caminho para uma interpretação da estética kantiana mais sob o ponto de vista da arte (em vez da fundamentação meramente gnoseológica de uma “experiência estética”). É com base nesta perspectiva que Gadamer conclui sua abordagem da doutrina do ideal da beleza dizendo que “é justamente o conhecimento da não-conceitualidade do gosto (que) implica a superação de uma mera estética do gosto”, e “para que algo nos apazra como obra de arte, sempre tem que ser mais

¹⁸ Ibid., p. 45 (negritos nossos)

¹⁹ Cf. a esse respeito KU,278, onde lemos: “A designação **beleza intelectual** não deve ser entendida como a correta em geral, pois do contrário a palavra “beleza” teria que perder todo o seu significado determinado (...)”.

do que só agradável e de bom gosto”²⁰, ou seja, tem que ser sempre — também — expressão de conceitos ou idéias morais.

É óbvio que essa proposta gadameriana de superar a mera estética do gosto a partir da fusão do estético com o intelectual-moral significaria, sob o ponto de vista kantiano, nada menos do que o fim de qualquer reflexão estética.

À diferença da argumentação kantiana referente à determinação do **ideal da beleza** — da qual nós podemos, sistematicamente, apenas concluir que existem pelo menos **alguns** “objetos belos” que conseguem provocar, mais que outros, a nossa “satisfação moral” (Kant diria: “nossa estimacão”), sem perder entretanto, só por isso, a sua qualidade de ser **também** objeto da reflexão estética (só, lógico, não mais de uma reflexão estética **pura**) —; à diferença de uma tal argumentação sobre diferentes **objetos** da reflexão, não é possível exigir, como Gadamer o faz, uma alteração da sistemática diferenciada dos diversos **modos** de reflexão (dos quais **um** é o modo especificamente estético), sem fragilizar ou até destruir o mecanismo sensível do juízo reflexionante no seu todo.

Qualquer interferência nos modos de reflexão teria conseqüências tão absurdas como aquela já mencionada de uma satisfação interessada e desinteressada ao mesmo tempo e resultaria necessariamente na invalidação do teorema mais central da doutrina do juízo ao todo, o do **livre jogo** dos poderes-de-conhecimento enquanto condição da possibilidade da realização desse juízo.

Ora, depois do que foi dito anteriormente sobre a intenção de Gadamer de “corrigir” os “erros” na argumentação de Kant — entre eles, o erro mais grave, o de usar uma estratégia “apenas” transcendental para a fundamentação da sua teoria estética —, não é de se admirar que ele, Gadamer, vem optando, finalmente, por uma revisão radical até desta figura básica do **jogo livre**, ou, mais precisamente, pela substituição dela por um outro modelo hermenêutica e ontologicamente mais adequado.

Mas qual seria a visão alternativa de um jogo desligado totalmente do âmbito do juízo estético, limpo de todos os elementos kantia-

nos, isto é, um jogo não mais constitutivo para uma “experiência estética”, mas para a “experiência da arte”?

É no capítulo primeiro da Segunda Seção de *Verdade e Método*, intitulada “A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico” — num lugar sistematicamente absolutamente central — onde Gadamer desenvolve seu contra-modelo de jogo atribuindo a ele a qualidade de um “fio condutor de toda experiência ontológica” — uma experiência, mais uma vez, não entendida como atividade subjetiva frente a objetos dados, mas, no sentido acima exposto, como modo de ser do próprio estar-aí. É, pois, neste horizonte ontológico de uma experiência dessubjetivada que Gadamer situa o seu novo conceito de jogo, um jogo, que se refere, conseqüentemente, não mais a um determinado estado de ânimo de um criador ou fruidor de uma obra de arte nem à “liberdade de uma subjetividade que se ativa no jogo”, mas unicamente ao “**modo de ser** da própria obra de arte”²¹.

É evidente que esse conceito de jogo não pode ter mais nada a ver com algo tão inconstante e contingente como o “prazer” ou a “satisfação” dos seus participantes; constitui, bem pelo contrário, um acontecer constante e duradouro de caráter eminentemente “sério”. Essa seriedade do jogo — Gadamer fala até de uma “seriedade sagrada”²² — é, no entanto, de uma qualidade particular: Não se trata de uma relação específica do jogo ao mundo “fora” dele, sempre de certa forma definido pela “seriedade dos fins”, mas da seriedade do próprio jogar, que tem o seu fim **em si mesmo**. É só pela adaptação total do jogador à finalidade do jogo, pela sua “entrega” ao jogo, que este jogo alcança o seu fim: “O que faz com que o jogo seja inteiramente jogo não é a sua referência à seriedade além do jogo, mas unicamente a seriedade do jogo mesmo”: quem não leva a sério o jogo, vai estragá-lo. A seriedade do jogo nem permite o “distanciamento” do jogador, ou seja, nem permite que o jogador se compor-

20 GADAMER, *Wahrheit und Methode*, p. 46, p. 44

21 *Ibid.*, p. 97

22 *Ibid.*, p. 97

te com respeito a ele (ao jogo) como o faz com respeito a um objeto: “O jogador sabe bem o que é o jogo e que o que ele está fazendo ‘não é mais que um jogo’, mas ele não sabe, neste caso, o que esta ‘fazendo’”²³.

Esse modo de introduzir o jogo como algo quase autônomo, independente de qualquer intenção ou atividade subjetiva, baseia-se visivelmente no resultado central da discussão anterior da questão da verdade da arte, acima mencionado, segundo o qual, para poder formular **com sentido** esta questão (da verdade na arte), é absolutamente necessário separar a “consciência estética”, enquanto instância de reflexão meramente subjetiva, da “**experiência da arte**”: só a partir desta experiência — na qual a obra de arte não se apresenta mais como simples **objeto** (de uma reflexão subjetiva), mas como autônoma — o modo genuíno de ser da obra pode ser determinado.

Esse verdadeiro ser da obra mostra-se, segundo Gadamer, no fato de esta se tornar em **experiência**, experiência essa que, por sua vez, vai **transformar** a quem a experimenta: “O ‘sujeito’ da experiência da arte, o que permanece e se mantém constante”, segundo esse raciocínio, não pode ser mais “a subjetividade de quem experimenta (a arte; Ch.H.), mas só a própria obra de arte”. É justamente neste ponto que se evidencia a ligação ao jogo, sendo que este, segundo o anterior, também é concebido como algo que tem a sua essência própria, independente da consciência de quem está jogando: “Também há jogo, ou só há jogo no sentido estrito, onde nenhum ‘ser-para-si’ da subjetividade limita o horizonte temático e onde não há sujeitos que se comportem ludicamente”. Em outras palavras: o sujeito (também) do jogo não são os jogadores, mas o próprio jogo que tem na ação dos jogadores apenas a sua “manifestação” [“kommt zur Darstellung”]²⁴.

Mas em que consiste, afinal, a característica central desse jogo que não precisa de jogadores para ser jogado? É, como Gadamer tenta mostrar, a partir do uso do termo “jogo” [“Spiel”] em algumas expressões idiomáticas alemães, o “**vaivém**” de um movimento sem fim determinado, um movimento que se renova em constante repetição. “Esse movimento de vaivém”, diz Gadamer,

“é, evidentemente, tão central para a determinação essencial [Wesensbestimmung] do jogo que resulta indiferente quem ou o que é que executa esse movimento. O movimento do jogo como tal quase não tem substrato. É o jogo que é jogado ou que se passa — sem reter aqui um sujeito que jogue. O jogo é a realização do movimento como tal”²⁵.

É óbvio que a exclusão dos jogadores da realização do jogo e, junto com isso, a negação de qualquer possibilidade (ou necessidade) de uma “intervenção por fora” não pode ficar sem conseqüências para a estrutura e a dinâmica dele. Quanto a essa questão, Gadamer aparentemente está confiando na existência de uma espécie de mecanismo auto-regulativo do jogo (e, mutatis mutandis, da obra de arte): “O jogo”, diz ele, “representa claramente uma ordem na qual o vaivém do movimento lúdico está se desenvolvendo quase por si mesmo”, frisando explicitamente que é exatamente essa estrutura já ordenada do jogo a qual “dispensa o jogador da tarefa da iniciativa”²⁶.

O primado do jogo frente aos jogadores que o realizam é experimentado também pelos próprios jogadores, mas de um modo bem peculiar. Dado que “todo jogar é um ser jogado” — para usar aqui a fórmula mais concisa de Gadamer —, o jogador percebe as suas possibilidades

²³ Ibid., p. 97 s.

²⁴ Ibid., p. 98

²⁵ Ibid., p. 99

²⁶ Ibid., p. 100. — O leitor dessas exposições, que talvez se lembre aqui espontaneamente da figura clássica da “ordem natural” da obra de arte, vê-se confirmado na sua impressão quando ele lê que “o modo de ser do jogo” — o seu movimento ordenado “sem fim e sem intenção” específica e livre de qualquer “esforço” — está, de fato, muito “próximo da forma do movimento da natureza”, uma vez que também o jogo do homem “é um processo natural [Naturvorgang]” e que “também o sentido do seu jogo é”, como no caso da natureza, “um puro automanifestar-se [reines Selbstdarstellen]”. E mais ainda: “A natureza, enquanto jogo sempre renovado, sem fim ou intenção e sem esforço, pode ser considerada até como **modelo da arte**” (ibid., p. 101; negritos meus). Gadamer cita, no mesmo contexto, o seguinte dito de Friedrich Schlegel (id., *Gespräch über die Poesie*; in: J. Minor, Friedrich Schlegels Jugendschriften, 1882, II, p. 364): “Todos os jogos sagrados da arte não são mais que imitações distantes do jogo infinito do mundo, da obra de arte que está se criando eternamente.”

de “participar” do jogo como principalmente restritas. A sua liberdade de decisão se limita, no fundo, apenas à escolha das diversas possibilidades de se “integrar”, no sentido de se entregar, de se deixar “superar” ou dominar pelo próprio jogo: “A atração do jogo”, assim Gadamer, “a fascinação que ele exerce consiste precisamente no fato de que o jogo vai dominar o jogador”, fazendo-o sentir que “o verdadeiro sujeito do jogo”, como já foi dito, não é ele, “o jogador, mas o jogo mesmo”²⁷.

A partir de um certo momento — Gadamer nos não explica, no entanto, como e porque — o jogo humano deixa de ser jogo só e começa se transformando em algo que Gadamer chama, um pouco opacamente, de “construção” [“Gebilde”]. Ele entende por tal “transformação na construção” [“Verwandlung ins Gebilde”] o “giro pelo que o jogo humano alcança a sua verdadeira perfeição”. Com isso, Gadamer quer dizer, que só a partir (ou talvez melhor: através) dessa transformação o jogo aparece na sua “idealidade”, i.e., separado do agir representador dos jogadores, na “pura manifestação de que eles jogam”, ou seja — Gadamer usa aqui os termos aristotélicos clássicos —, não mais como “*enérgeia*” mas como “*érgon*”²⁸, isto é, como **obra**.

Transformação não significa, portanto, uma mera alteração de determinadas qualidades (do jogo), mas uma mudança total, no sentido de que “algo se converte, de repente, numa outra coisa completamente diferente, e de que esta segunda coisa, em que se converteu, constitui o seu verdadeiro ser, frente ao qual o seu ser anterior é nulo”²⁹.

“Transformação na construção” significa pois, de fato, algo completamente novo e, ao mesmo tempo, algo bastante inesperado: significa não só que “o que é antes, não é mais”, mas também que “o que há agora, o que se representa no jogo da arte, é o **permanentemente verdadeiro**”³⁰.

27 GADAMER, *Wahrheit und Methode*, p. 101

28 Ibid., p. 105

29 Ibid., p. 105 s.

30 Ibid., p. 105 s.

Podemos nos limitar a essa característica resumida da figura do jogo em Gadamer e retornar ao nosso ponto de partida, à questão da (pretensa) “correção” da doutrina estética kantiana — sem deixar de fazer, no entanto, um comentário, também bastante resumido, quanto à plausibilidade e à coerência interna da proposta gadameriana.

Ora, desconsiderando, primeiro, o motivo “dramatúrgico” que Gadamer, sem dúvida, tinha para introduzir a figura do jogo nesse momento relativamente cedo da abordagem da obra de arte — a saber: o de preparar os seus leitores para a sua argumentação hermenêutica posterior —, mas tomando em consideração, em vez disso, a questão da utilidade e do valor explicativo desta figura **somente** no campo restrito da discussão da experiência da arte (ou da experiência estética), observa-se facilmente que a implantação e modificação radical da figura kantiana no âmbito ontológico gadameriano não pode satisfazer, pelas seguintes razões:

1) Não fica claro como o jogo, só por causa do seu desligamento da esfera da atividade subjetiva (-transcendental), se torna, como Gadamer diz, **mais sério**, ou até **sagrado**. Ao que parece, Gadamer pretende se distanciar aqui de um tipo bem específico de jogo, a saber, do da mera “brincadeira”, do jogo ilusivo (estigmatizado, já desde Platão, como atividade fraudulenta de “prestidigitadores”, “três pontos afastados da verdade”, etc.), um tipo de jogo que, entretanto, não tem nada a ver com a idéia kantiana do jogo. Kant — isso fica fora de qualquer dúvida — insistiria não menos veementemente que Gadamer na **seriedade do jogo**, isto é, na existência e na validade rigorosa de regras univocamente estabelecidas e obrigatórias para qualquer jogador participante, bem como na evitação de qualquer intervenção arbitrária no sistema dessas regras ou na própria execução do jogo. — Que o jogo, além disso, tem que ter “o seu fim em si” (i.e., que ele não se define em função de fins fora dele, ou seja, que ele tem que ter caráter de autonomia): também isso é uma convicção não só gadameriana, mas também kantiana.

2) O “mecanismo” e a dinâmica do movimento (do “vaivém”) do jogo são tão pouco determinados por Gadamer, que as leis ou as regras do seu funcionamento ficam totalmente no escuro.

3) A “transformação” do jogo na “construção” e a “representação” desta no “permanentemente verdadeiro” têm seu único fundamento na afirmação dogmática deste fato: Como e porque o jogo sofre ou opera esse processo de transformação fica inexplicado e, enquanto principalmente inexplicável por conceitos, aberto a qualquer tipo de especulação.

Em resumo: O “vaivém” do jogo representa apenas uma metáfora vazia, se não se consegue determinar, pelo menos formalmente, a dinâmica e, junto com isso, os “pólos” entre os quais um tal movimento se realiza. Neste ponto, a proposta kantiana mostra-se, ao que parece, muito mais convincente, evidenciando que *sem* a marcação precisa desses pólos, ou seja, sem a delimitação, não das possibilidades concretas, mas, por assim dizer, do **campo de possibilidades** do jogo, esse jogo vai perder necessariamente a sua base de operação (e, enquanto figura, boa parte da sua plausibilidade). Cabe lembrar, a esse respeito, que na concepção de Kant o jogo dos poderes-de-conhecimento — embora livre, isto é, livre de qualquer determinação objetiva — continua sendo um jogo com elementos de um conhecimento **possível**, representando assim de modo nenhum (como Gadamer, às vezes, quer nos fazer crer) um jogo arbitrário e livre de representações, sem regras e fora de qualquer realidade “objetiva”, mas, bem pelo contrário, um (outro) modo de experiência — experiência estética — latentemente **sempre ligada** à experiência objetiva fora dela, **mas não determinada** por ela. Isso porque a relação específica entre os poderes-de-conhecimento — imaginação e entendimento — por ocasião de tal jogo é concebida (não como suspensa, mas) como inversa, assim que, neste caso (do jogo **livre**, ou seja, da reflexão genuinamente **estética**), à diferença do conhecimento teórico-conceitual, o entendimento tem que estar “a serviço da imaginação e não esta a serviço dele” (KU,71), ou, em outras palavras: não é (mais) um conceito determinado que restrinja a imaginação a uma regra particular do conhecimento, mas justamente a sua liberdade de qualquer conceitualidade limitadora, que faz com que a imaginação possa fornecer, assim Kant,

“ainda através da concordância com o conceito, embora sem procurá-lo, ao entendimento uma matéria rica e não desenvolvida, que este em seu conceito não tomou em consideração, mas que ela aplica, não tanto objetivamente para conhecimentos, quanto subjetivamente para a vivificação dos poderes-de-conhecimento, portanto indiretamente também para conhecimento” (KU,198).

Por isso, a “subjetivação da estética kantiana”, que Gadamer lamenta tanto, na verdade não está acontecendo. O que ocorre, no caso de uma “experiência estética”, isso sim, é, para ficar mais uma vez dentro da nossa metáfora, a execução de um jogo (“estético”) no mesmo campo (marcado pelos poderes-de-conhecimento entendimento e imaginação) em que geralmente é jogado o “jogo do conhecimento”, até com o mesmo material (“representações”), mas **livre** das regras daquele jogo — o que, como já foi dito, não significa: **sem regras**, mas só: **com regras diferentes**, a saber, regras cuja função se resumiria, no fundo, apenas na definição formal da estrutura (especificamente estética) do **movimento** desse jogo (do “vaivém” gadameriano) e na determinação do **papel dos jogadores**.

Quanto ao primeiro ponto, a respectiva regra determinaria esse movimento da reflexão estética como movimento (sem fim) entre a multiplicidade dos elementos “sensíveis” dados na intuição, por um lado, e uma “totalidade” imaginada mas nunca alcançada (e nunca alcançável), pelo outro. E quanto ao segundo ponto, o papel dos jogadores, exigiria-se para uma execução **boa** desse jogo livre (mais uma vez: livre das regras do “jogo do conhecimento”) nada mais que uma participação bastante “**forte**” dos seus jogadores, ou, para usar mais uma vez o termo kantiano, uma participação **produtiva** (com referência ao caráter produtivo — e não “re-produtivo” — da faculdade imaginativa na execução da reflexão estética).

Uma vez que experiência estética simplesmente não pode recorrer à segurança pré-estabelecida, seja de um conceito do conhecimento, seja de uma outra “verdade” no sentido de Gadamer, ela exige, como qualquer outra experiência, dos seus sujeitos de reflexão (dos “jogado-

res”), não só o conhecimento e a aceitação das regras específicas do seu funcionamento, mas também uma certa habilidade no uso delas; ou, em outras palavras: “experiência estética”, enquanto jogo livre, depende na sua realização plena não só de jogadores que conhecem e aceitam as regras do jogo, mas também e sobretudo, de jogadores que **sabem jogá-lo**.

As mudanças no conceito kantiano de Deus

Eckart Förster

Universidade de Munique

Poucos componentes da filosofia kantiana foram submetidos a uma mudança tão constante quanto a doutrina de Deus. No que concerne a essa parte de sua teoria, Kant parece ter considerado e defendido por algum tempo todas — ou quase todas — as possibilidades de interpretação.

No começo estão as tentativas de prova da razão *teórica*: começando com a prova da existência na *Nova dilucidatio*, que concebia Deus de maneira *quasi*-espinosista como *omnitudo realitatis*, passando pela prova modificada do *Único Argumento Possível*, que levava em conta o discernimento de que em Deus não se podem pensar reunidos atributos realmente contraditórios, o ser supremo devendo por isso ser pensado tão-somente como o fundamento último de todas as possibilidades, e daí até o discernimento epocal da *Crítica da Razão Pura* de que todas as provas teóricas pró (ou contra) a existência de Deus estão por princípio condenadas ao fracasso. À razão teórica Kant deixava apenas a representação de Deus enquanto ideal regulativo de um substrato transcendental subjacente a toda a experiência. A dificuldade aí para uma doutrina filosófica de Deus continua a ser a de que não é absolutamente possível compreender, a partir desse “ideal” (ainda que “sem falhas” (A 641)¹ da razão espe-

¹ As citações das obras kantianas seguem a edição da Academia, com indicação do número do volume e da página, com exceção da *Crítica da Razão Pura*, que cito segundo a paginação da primeira ou da Segunda edição (A/B).