

A Experiência Estética De Hans-Georg Gadamer e a Vivência De Wilhelm Dilthey: Contribuições Da Hermenêutica aos Estudos Da História¹

Doutoranda Sírley Cristina Oliveira
Universidade Federal de Uberlândia
Instituto Federal Triângulo Mineiro – IFTM Campus Ituiutaba
E-mail: sirley@iftriangulo.edu.br

RESUMO

O propósito deste artigo é promover uma reflexão acerca dos fundamentos metodológicos e filosóficos da hermenêutica, discutindo, sobretudo, em que medida os pressupostos de Hans-Georg Gadamer e Wilhelm Dilthey dialogam com os princípios teóricos e metodológicos no campo da História.

Palavras Chave: História, hermenêutica, Gadamer, Dilthey

ABSTRACT

The aim of this article is to promote a reflexion about the methodological and philosophical fundaments of hermeneutics, especially discussing how the Hans-Georg Gadamer and Wilhem Dilthey's presumptions communicate with the theoretical and methodological principles in the field of History.

Keywords: History, hermeneutics, Gadamer, Dilthey

Em uma concepção simplista, hermenêutica sugere um ramo da filosofia que busca a compreensão humana, o esclarecimento e a interpretação de textos escritos. Notadamente, se apresenta como sendo a tradutora de uma linguagem obscura e desordenada cujo fim desaguaria na interpretação única e verdadeira do texto.

Segundo o crítico literário Luis Costa Lima, os primeiros tempos da hermenêutica se organizavam a partir de pressupostos teóricos e filosóficos essencialmente frágeis, baseados, sobretudo, na descoberta do sentido literal da palavra ou texto. Na Antiguidade Clássica a hermenêutica era entendida exclusivamente como a arte de interpretação, ou seja, a responsável por apresentar o significado, a tradução dos textos. Essa visão filológica via a

¹Este artigo é fruto das discussões e leituras realizadas na disciplina *História e Hermenêutica* ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Spnola Caldas no curso de Pós-Graduação em História (Doutorado) da Universidade Federal de Uberlândia /UFU, no segundo semestre de 2007.

hermenêutica como um instrumental viável à redescoberta da literatura clássica. Na Idade Média, a hermenêutica se transformou em uma área do conhecimento eminentemente religiosa. A concepção teológica hermenêutica deságua na compreensão reformista da Bíblia e na tradução normativa ligada ao conhecimento metódico do texto sagrado. Em ambos os casos, o propósito maior era a decodificar, descobrir algo estranho, inacessível à compreensão ou ao entendimento humano. Tanto na literatura quanto na Bíblia a hermenêutica procurava desvendar o sentido original, correto e absoluto dos textos (LIMA, 1979).

Contudo, a hermenêutica não pode ser entendida como um simples ato de interpretar ou um mero instrumento lingüístico que viabiliza a compreensão única e verdadeira da linguagem. Ela fez tradição no campo do conhecimento e seu estudo tornou-se essencialmente complexo e de difícil apreensão, exigindo por parte de quem a estuda uma série de cuidados e averiguações¹.

Assim, ao longo dos tempos muitos teóricos se debruçaram sobre a problemática da hermenêutica e apresentaram contribuições importantes a essas questões. A maior delas, é que a hermenêutica é essencial aos estudos das ciências humanas e que sua relação com a História exerce uma atração especial, mas que ao mesmo tempo não pode ser pensada sem restrições ou reservas. Assim, a melhor forma de nos aproximarmos dos pressupostos teóricos e metodológicos que sustentam a hermenêutica e suas contribuições aos estudos da História é, sem

¹ As divergências teóricas e metodológicas expressas no estudo da hermenêutica fizeram desse campo do saber uma área de estudo essencialmente complexa e até mesmo estranha ao mundo científico. A explícita discordância e a ausência de unidade do pensamento de seus teóricos podem ser identificadas nas seguintes obras:

DILTHEY, Wilhem. Estructuración del Mundo Histórico por las Ciencias del Espiritu. IN: IMAZ Eugênio (org). **Obras de Wilhelm Dilthey**. El Mundo Histórico. México (D.F): FCE, 1978.

_____. Schiller. IN: IMAZ Eugênio (org). **Obras de Wilhelm Dilthey**. Vida y poesia. México (DF): FCE, 1978.

GADAMER, Hans-Georg. **Quem Sou Eu, Quem És Tu?** - comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2005.

_____. **Verdade e Método I** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. Ed. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Ed. Vozes; São Paulo: Ed. Universitária São Francisco, 2007.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans-Hobert. **A História da Literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor** - textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. Vol. 1.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Hermenêutica: arte e técnica da interpretação**. Petrópolis: Vozes, 2001.

sombra de dúvida, entrarmos em contato com autores tradicionalmente identificados com ela.

Wilhelm Dilthey (1833-1911) foi um dos teóricos mais expressivos para pensar questões pertinentes à hermenêutica e à implicação de seu uso no campo das ciências humanas. A instigante relação entre hermenêutica e as ciências do espírito humano ocupou as atenções de Dilthey ainda no século XIX. Em 1870 publicou a biografia de Schleiermacher -, o primeiro que pensou a hermenêutica no campo da ciência e a concebeu a partir da existência de um método. Depois, em 1883, publicou a obra *Introdução às Ciências Humanas: tentativa de estabelecer fundamentos para o estatuto da sociedade e da história*. Em 1900, tornou-se público o livro *O Nascimento da Hermenêutica*, onde conferiu a hermenêutica o estatuto de ciência da interpretação. Em sua obra *El Mundo Histórico*, projetou não só a especificidade das ciências humanas, mas, sua legitimidade frente às ciências da natureza¹.

As bases do pensamento de Dilthey estão localizadas no século XIX, portanto parte expressiva de sua produção científica é fruto das conturbações e dos conflitos pelo qual passava o conhecimento científico. Nesta época, o mundo se deparava com a ascensão das idéias darwinistas, com a crise das explicações religiosas, com o auge das ideologias positivistas de Comte, com a sistematização dos novos métodos científicos e sociológicos e, sobretudo, com as mudanças de paradigmas da História. Vivia-se, então, um momento de intensa crise.

Em meio à euforia dos eventos científicos do século XIX, as contribuições de Dilthey consistiram na formulação de princípios que fundamentaram as ciências humanas. Em sua perspectiva de análise, um dos pontos que constituíram a base epistemológica das ciências humanas foi a *crítica da razão pura*. Contra o mundo abstrato, estático, atemporal, racional, sistematizado e cultuado pelas ciências naturais, o autor apontou outro caminho, o da *crítica da razão histórica*:

Em el mundo histórico no existe ninguna causalidad científico - natural porque causa, em el sentido de esta causalidad, implica que provoque

¹ Torna-se importante ponderar que Wilhelm Dilthey ocupou um lugar de destaque na produção científica do século XIX, tendo seu nome e seu pensamento constantemente associados ao historicismo alemão. Contudo, não existe um consenso em torno da importância intelectual do teórico. Alguns o classificam como reducionista, conservador, antimarxista e criador de uma filosofia de vida favorável ao expansionismo imperialista e à doutrina nazista alemã. Para maiores informações consultar: REIS, José Carlos. **História e Teoria**: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. 3ª. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

efectos necesariamente, com arreglos a leyes; a historia sabe unicamente de relaciones de hacer y padecer, de accion y reaccion. (DILTHEY, 1944, p. 221).

Necessariamente, a *crítica da razão histórica* consiste em mostrar que o homem é diferente da natureza pela capacidade que ele tem de apresentar sua *experiência vivida*, de mostrar sua *expressão* de mundo e *compreender* o outro. O mundo histórico é, então, o mundo das possibilidades humanas, da diferença, da linguagem, dos sentidos, enfim, o mundo em que a comunicação existe e é amplamente possível. Ao conceber a idéia de *crítica da razão histórica*, Wilhelm Dilthey está marcando com precisão os limites do universo histórico, cujas especificidades se configuram em três proposições essencialmente importantes não só no processo de compreensão, mas, também, na produção do conhecimento histórico. Para ele:

- Todas as manifestações humanas são partes de um processo histórico e devem ser explicadas em termos históricos;
- As diferentes épocas e os diferentes indivíduos só podem ser entendidos de seu ponto de vista específico que deve ser considerado pelo historiador.
- O próprio historiador está limitado pelos horizontes de sua época. (ALBERTI, 1996, p. 08)

Esta passagem é significativa, pois sugere algo que hoje se apresenta comum ao ofício do historiador: *as formas de compreensão da realidade, as expressões de conhecimento, bem como as experiências humanas* devem ser pensadas a partir de seu contexto histórico, ou seja, a sua historicidade.

À luz da mediação histórica, Dilthey aposta seu projeto intelectual em uma *filosofia de vida*. A *vivência* é um dos pontos chave de sua teoria e deve ser entendida como possibilidade de conhecimento e compreensão nas ciências humanas. Para ele vida e história são termos indissociáveis, *tudo é manifestação da vida histórica*:

En la cooperación de vivencia, comprensión de otras personas, captación histórica de 'comunidades' como sujetos de actuación histórica y, finalmente, del espíritu objetivo, surge el saber acerca del mundo espiritual. La vivencia es el supuesto último de todo esto y por eso nos preguntamos cuál es su aportación. La vivencia incluye las operaciones elementales del pensamiento. He designado esto como su 'intelectualidad'. Se presentan con el incremento de conciencia. El o camino de una 'realidad' (sachverhalt) interna se convierte así en conciencia de la diferencia. (...) A la 'vivencia' se adhieren los juicios sobre o 'lo vivido' en los cuales esto es objetivado (DILTHEY, 1944, p. 220).

O conceito de vivência é, pois, a categoria por excelência das ciências humanas para entender o homem é preciso, sobretudo, compreender a sua historicidade. A história se faz na vivência com os valores, os sentidos, os ritos, os sentimentos e as experiências de que são portadores todos os homens. Essencialmente, a vivência é uma categoria viva, concreta, dinâmica intrínseca à vida humana e essa fórmula, visivelmente, não se encontra disponível nas categorias abstratas e estáticas das ciências da natureza.

Mediante essas condições, a autobiografia tornou-se, a partir da concepção de Dilthey, a forma suprema de compreensão da vida, o *lócus* de autêntica filosofia, poesia e experiência. Ela é, então, um código estético, um gênero literário, uma manifestação da arte que viabiliza a compreensão. Sendo assim, a autobiografia só pode ser compreendida em função de sua *vivacidade* e com base no entendimento hermenêutico que se tornou o procedimento fundamental para todas as ações das ciências humanas:

La autobiografía es la forma suprema y más instructiva en que se nos la comprensión de la vida. En ella el curso de una vida es lo exterior, la manifestación sensible a partir de la cual la comprensión trata de penetrar en aquello que há provocado este curso de vida dentro de un determinado médio. Y, ciertamente, quien comprende este curso de vida es idéntico com aquel que lo há producido. De aquí resulta una intimidad especial del comprender (DILTHEY, 1944, p. 224).

Nessas circunstâncias, pode se afirmar que o projeto intelectual de Dilthey é simples, mas ao mesmo tempo profundo e complexo: a vida é matéria poética e carrega uma possibilidade enorme de compreensão e conhecimento. Em vista disso,

[...] en el fondo de la creación poética se encierran las vivencias personales, la comprensión de estados ajenos, la ampliación y profundización de la vivencia por medio de ideas. El punto de partida de la creación poética es siempre la experiencia de la vida, como vivencia personal o como comprensión de la de otros seres, presentes o pasados, y de los acontecimientos en que estos seres cooperan. Cada uno de los infinitos estados de vida por que pasa el poeta puede calificarse como "vivencia" en un sentido psicológico; pero solo aquellos momentos de su existencia que le revelan un rasgo de la vida guardan una relación profunda com su poesía (DILTHEY, 1978, p. 140-141) .

Contudo, poesia para Dilthey não é uma mera imitação ou relato de vida, muito menos um retrato fiel da realidade. Também não se configura como um objeto fortuito, utilizado apenas para o entretenimento e descontração. A poesia

que tem como mote de inspiração a vida humana se materializa a partir da relação de nexos que se estabelecem pelas vivências dos homens, pela trama da existência e pela experiência que alimenta cotidianamente os indivíduos em um tempo histórico. Essencialmente, a poesia carrega recordações do passado, projeta o futuro e apresenta as condições materiais e psíquicas da vida humana no presente. Nessa direção, é possível afirmar que a hermenêutica diltheyniana é uma interpretação eminentemente historicizada.

Outro teórico que tem seu nome associado à ciência hermenêutica é Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Suas obras, que apresentam diferentes procedimentos no âmbito da hermenêutica, ganharam notoriedade no campo do conhecimento científico, primeiro pela capacidade que apresenta em dialogar com pensadores clássicos como Platão, Aristóteles, Hegel, Heidegger, e, segundo, por propor os estudos da hermenêutica totalmente desvinculados da problemática metodológica e científica das ciências naturais¹.

Em sua expressiva obra *Verdade e Método*, Gadamer quer mostrar a validade da hermenêutica filosófica na busca da verdade a partir dos princípios da filosofia, da estética, da arte e da razão. A arte se torna central na obra do autor, com o propósito maior de revelar que a ciência e seus métodos são incapazes de absorver a experiência estética das manifestações artísticas, da filosofia e do cotidiano. O método não só separa o indivíduo do objeto, como também mata a sua historicidade, diz Gadamer. Explicitamente, essa idéia é uma resposta à ascensão do historicismo alemão que se aproximava cada vez mais do modelo e do método das ciências pura da natureza.

Ao projetar a ciência hermenêutica desvinculada de um método, Gadamer cria, então, uma série de princípios que visam organizar o problema da

¹ Os princípios teóricos e filosóficos da doutrina de Hans-Georg Gadamer podem ser estudados a partir das seguintes obras:

_____. **O problema da Consciência Histórica**. São Paulo: FGV, 2003.

_____. **O Caráter Oculto da Saúde**. São Paulo: Vozes, 2006.

_____. **Quem Sou Eu, Quem És Tu?** - comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2005.

_____. **Verdade e Método I** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. Ed. Petrópolis/Rio de Janeiro: Ed. Vozes; São Paulo: Ed. Universitária São Francisco, 2007.

_____. **Verdade e Método II** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. Ed. Petrópolis/Rio de Janeiro: Ed. Vozes; São Paulo: Ed. Universitária São Francisco, 2007.

_____. **A Atualidade do Belo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

_____. **A Razão na Época da Ciência**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

_____. **Hermenêutica em Retrospectiva**. São Paulo: Vozes, 2007. **Vol. I, II, III, IV**

compreensão e da interpretação, que para ele passa, necessariamente, pela *experiência humana do mundo*. Em vista disso, uma das formas mais expressivas da experiência humana é a obra de arte. Em *Verdade e Método*, das três partes que compõem a obra, uma é exclusivamente dedicada à busca da verdade a partir das experiências estéticas da arte.

Assim, ao pensar a obra de arte do ponto de vista da hermenêutica, Gadamer tem como preocupação romper com a consciência estética formulada por Dilthey. Notadamente, ele se afasta das noções de *vivências*, da *filosofia de vida* e dos valores essencialmente *psicológicos* e *intimistas* da doutrina diltheyniana. Desse modo, para Gadamer,

[...] a interiorização das “vivências”, não pôde construir a ponte para as realidades históricas, porque as grandes realidades históricas, sociedade e Estado, determinam de antemão toda a “vivência”. A auto-reflexão e a autobiografia – pontos de partida para Dilthey – não são fatos primários e não bastam como base para o problema hermenêutico, porque por elas a história é reprivatizada. Na verdade, não é a história que nos pertence, mas somos nós que pertencemos a ela. (...) a lente da subjetividade é um espelho deformante. A auto-reflexão do indivíduo não passa de uma luz tênue na corrente cerrada da vida histórica. Por isso, os preconceitos de um indivíduo, muito mais que seus juízos, constituem a realidade histórica de seu ser (GADAMER, 2007, p. 367-368).

Gadamer entende que o *modo de ser da arte* não passa exclusivamente pela experiência do seu criador e que a vida não pode ser entendida como o fim único para a constituição de uma obra. Ele parte do princípio de que a experiência estética de uma obra de arte se materializa a partir da sensação, imaginação e compreensão de quem a interpreta. Neste caso, a obra de arte se traduz na recepção, na autocompreensão do intérprete e é a partir dessa recepção que ela se torna um veículo capaz de realizar a estética:

[...] a experiência da arte que precisamos fixar contra a nivelção da consciência estética consiste justamente em que a obra de arte não é um objeto que se posta frente ao sujeito que é por si. Antes, a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta (GADAMER, 2007, p. 155)

Ao procurar o modo de ser da arte a partir dos pressupostos da recepção, Gadamer não está à procura de uma teoria da arte de compreender, mas parte do fato de que toda obra de arte é um jogo. Extraordinariamente, o jogo tem um papel importante na procura do modo de ser da arte e na busca de sua experiência

estética, pelo fato de estar constantemente aberto ao espectador. Para Gadamer, aquele que não participa do jogo, mas que assiste ao seu espetáculo, é o que tem a experiência mais autêntica do ato. Isso se explica da seguinte forma: o espectador é o sujeito que irá recriar a interpretação da obra, do jogo que lhe está sendo apresentado. É ele que melhor visualiza as ações e as sensações do jogo, pois seu distanciamento permite identificar a essência, a identidade, a unidade do espetáculo, ou seja, da obra infinitamente criada. E ele esclarece:

Minha tese, portanto, é que o ser da arte não pode ser determinado como objeto de uma consciência estética, porque, por seu lado, o comportamento estético é mais do que sabe de si mesmo. É uma parte do processo ontológico da representação e pertence essencialmente ao jogo como jogo.

Que consequência ontológicas tem isso? Se partirmos assim do caráter lúdico do jogo, o que resulta para determinar mais acuradamente o modo de ser da arte? Uma coisa é clara: o espetáculo teatral e a obra de arte entendida a partir dele não são um mero sistemas de regras e de prescrições comportamentais, no âmbito das quais o jogo poderia se realizar livremente. O representar de um espetáculo não quer ser entendido como a satisfação de uma necessidade lúdica, mas como um entrar da própria poesia na existência. Assim, a questão é saber o que é propriamente essa obra poética, de acordo com o seu ser, uma vez que só se torna espetáculo quando é representada, na representação, e que o que nisso se torna representação é o seu próprio ser (GADAMER, 2007, p. 172).

Diante desse propósito, torna-se importante ponderar ainda que Gadamer não identifique o intérprete como um sujeito autônomo, desenraizado das condições políticas de sua época. Para ele, o receptor não se apresenta passivo diante das expressões estéticas das obras que lhe são apresentadas. Ao contrário, ele é um sujeito que atua e está visivelmente presente no jogo da arte. Ocupa, sobretudo, o lugar de sujeito do conhecimento, interpreta, recria e, indo além, redimensiona os códigos da arte com as expressões da vida. Assim,

o espectador tem somente uma primazia metodológica: pelo fato de o jogo ser realizado para ele, torna-se patente que possui um conteúdo de sentido que deve ser entendido, podendo por isso ser separado do comportamento do jogador. (GADAMER, 2007, p. 164)

Mas a idéia de que a experiência estética da arte se localiza na recepção do leitor ou na autocompreensão do expectador não é algo tão tranquilo e amplamente aceito no campo do conhecimento. Diferentemente de Gadamer, Schleiermacher acredita que uma obra de arte só será verdadeiramente compreendida na medida em que for devolvida ao seu tempo original, às condições naturais de sua gênese. Portanto, o contato da arte com o intérprete, com um

mundo histórico que lhe é exterior, descaracteriza por completo a essência da obra:

[...] a partir do momento em que as obras de arte entram em circulação. Ou seja, cada uma (obra) tem uma parte de sua compreensibilidade a partir de sua compreensão original. (...) Por isso a obra de arte perde algo de sua significância quando é arrancada de seu contexto originário e este não se conserva historicamente (...). Assim, uma obra de arte está enraizada, na realidade, também no seu solo e chão, no seu entorno. A ser retirada desse entorno e entrar em circulação, é como algo que foi salvo do fogo e agora traz as marcas do queimado (SCHLEIERMACHER; ASTHETIK, p. 84. apud GADAMER, 2007, p. 233).

Seguindo essas considerações, nota-se que Schleiermacher está totalmente comprometido em reconstruir na compreensão a determinação original de uma obra. Pontualmente ele entende a obra de arte como um código estético datado, preso a um único tempo - o tempo de sua matriz, de sua gênese. Nessa direção, enxerga arte como uma expressão superada pelo tempo, ou seja, uma obra datada que serve de reflexão e compreensão apenas para o momento histórico em que foi concebida.

A questão do tempo histórico para a compreensão e interpretação de uma obra tornou-se primordial em Gadamer e, eminentemente, deve ser entendida como uma contribuição importante pra todos aqueles que pensam a arte no campo da História. Para o teórico, a distância temporal e a ocasião de representação da obra, são possibilidades positivas e produtoras da compreensão: "só a distância permite que o objeto não seja recebido com a mesma concepção de seus contemporâneos tornando possível questionamento". Nesse sentido, *o modo de ser da arte* não existe em um espaço neutro, atemporal e circunstancialmente apolítico. Ao contrário disso, a ocasionalidade, a temporalidade são instrumentos que permitem à obra de arte determinar-se de maneira nova, redimensionar seus significados e receber outras interpretações. Para Gadamer,

[...] é incontestável que a arte jamais é passado, mas consegue superar a distancia dos tempos através da presença do seu próprio sentido. Assim, parece que a partir de um duplo ponto de vista o exemplo da arte nos mostra um caso privilegiado de compreensão. A arte não é mero objeto da consciência histórica e, no entanto a sua compreensão implica sempre uma mediação histórica. (...) se sabemos e reconhecemos que a obra de arte não é um objeto a-temporal da vivência estética, mas pertence a um mundo e somente este poderá determinar plenamente o seu significado, parece que devemos concluir que o verdadeiro significado da obra de arte só pode ser compreendido a partir desse "mundo", portanto, principalmente a partir de sua origem e de seu surgimento (GADAMER, 2007, p. 232-233)

As considerações de Hans-Georg Gadamer visivelmente aproximam dos fundamentos teóricos e metodológicos em que se organiza o conhecimento no campo da história. Assim, aos olhos do historiador de ofício, para quem as evidências devem ser questionadas e indagadas, toda arte é política e traz no seu âmago as lutas políticas de uma época. Por isso nenhuma obra de arte é datada. Ao lidar com fontes artísticas, sejam elas “engajadas” ou “não engajadas”, torna-se essencialmente importante atualizá-las, redimensioná-las de acordo com seu momento de produção e com os interesses do presente; acima de tudo criar novas tentativas de interpretação¹.

Em *Verdade e Método*, mais uma vez Gadamer chama atenção do leitor para uma série de questões importantes que devem ser levadas em conta no momento de interpretação de uma obra. A primeira delas é que o intérprete não deve estabelecer o exercício de compreensão partindo das simples, corriqueiras e arbitrárias opiniões do cotidiano. Compreender é uma expressão primordial do conhecimento por isso não pode ser calcada em vícios e hábitos vulgares da linguagem:

¹ A idéia de uma obra de arte datada, cujos códigos estéticos são delimitados pela circunstância temporal da época de sua produção, constantemente visita a historiografia do teatro brasileiro. Em 1960/1970 vários espetáculos foram considerados obras datadas pelo fato de apresentarem um forte conteúdo político. Entre tantos, mais uma vez, estão as produções da Companhia de Teatro Arena de São Paulo, em especial os musicais *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*. A peça *Arena Conta Tiradentes* (1967) é um texto polêmico, cujo enredo aponta para uma visão essencialmente oficial da Inconfidência Mineira. No espetáculo, Tiradentes é um revolucionário destemido, um homem a serviço da “revolução” e da liberdade. Os demais inconfidentes se apresentam como intelectuais “fracos”, sem posicionamento político, estão presos aos interesses de sua classe. Assim, Tiradentes se apresenta como o grande “herói”, o homem destemido e forte da política brasileira.

A crítica especializada do teatro brasileiro é unânime em apresentar *Arena Conta Tiradentes* como uma obra datada e, por isso, uma obra didática, esquemática, a serviço da esquerda brasileira, em especial do Partido Comunista Brasileiro. Nessa crítica, em nenhum momento o texto foi articulado com o seu momento histórico, em nenhuma análise seus símbolos ou códigos de representação foram decifrados, o que permitiria o resgate de sua historicidade. É preciso, sobretudo, pensar a obra teatral no interior da luta política de seu tempo, como instrumento de resistência, como representação dos inquietantes momentos que tanto a esquerda quanto seus militantes e intelectuais estavam passando diante da perplexidade e surpresa do Golpe. Para maiores informações, consultar: OLIVEIRA, Sirley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à Luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros: Em Cena Arena Conta Tiradentes (1967) e As Confrarias (1969)** Dissertação de Mestrado. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2003, 224 p. Os limites da historiografia teatral brasileira e as restrições à idéia de uma obra datada serviram de objeto de estudo e questionamento para a historiadora Rosângela Patriota em duas importantes obras: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**- um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999. _____. **A Crítica de Um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Quem busca compreender está exposto a erros de opiniões prévias que não se confirmam nas próprias coisas. Elaborar os projetos corretos e adequados às coisas, que como projetos são antecipações que podem ser confirmadas “nas coisas”, tal é a tarefa constante da compreensão. Aqui não existe outra “objetividade” a não ser a confirmação que uma opinião prévia obtém através de sua elaboração. Pois o que é que caracteriza a arbitrariedade das opiniões prévias inadequadas se não o fato de que no processo de sua execução acabam sendo aniquiladas? A compreensão só alcança sua verdadeira possibilidade quando as opiniões prévias com as quais inicia não forem arbitrárias. Por isso, faz sentido que o intérprete não se dirija diretamente aos textos a partir da opinião prévia que lhe é própria, mas examine expressamente essas opiniões quanto à sua legitimação, ou seja, quanto à sua origem e validade (GADAMER, 2007, p. 356).

Gadamer deixa claro, então, que a interpretação é um ato de recriação do intérprete, mas esse recriar deve-se configurar necessariamente como compreensão e conhecimento. Diante disso, torna-se falacioso interpretar, recriar imagens, decifrar os símbolos da arte, os códigos do texto a partir de noções pautadas no senso comum, em explicações rasteiras com fundamentos essencialmente fortuitos. A consciência hermenêutica de Gadamer indica que uma forma eficaz de compreensão é devolver a obra ao seu tempo, preservar-lhe a originalidade da linguagem, dos símbolos que lhes são peculiares. Necessariamente, “quem está disposto a compreender deve estar disposto a deixar que este lhe diga alguma coisa” (GADAMER, 2007, p. 358). Isso converge para a seguinte questão: o intérprete deve estar acima de tudo disposto a reconhecer a alteridade do texto e da obra de arte.

Contudo, estabelecer limites para os fundamentos do senso comum no momento de compreensão do intérprete não significa que o teórico despreze os aspectos “lúdicos” e “fantasiosos” do conhecimento. Ao contrário, a premissa maior do seu pensamento é romper com os pressupostos dogmáticos da ciência e com a idéia absoluta e auto-explicativa da razão. Gadamer deposita profunda confiança nas manifestações advindas da tradição – ritos, mitos, fantasias, expressões espontâneas da natureza humana, elas são essenciais para a compreensão e interpretação numa perspectiva hermenêutica. Assim, “essas considerações nos levam a indagar se na hermenêutica das ciências do espírito não devemos restabelecer de modo fundamental o direito do elemento da tradição” (GADAMER, 2007, p. 374).

Todas as ponderações feitas até então acerca do pensamento de Hans-Georg Gadamer permitem identificar que o filósofo está o tempo todo apontando restrições aos pressupostos teóricos, filosóficos e metodológicos da tradição hermenêutica, especificamente dos românticos que aqui podem ser amplamente representados pelas figuras de Wilhelm Dilthey e Schleiermacher. Sendo assim, ao defender que a *experiência estética* de uma obra artística se materializa pelo olhar do intérprete, pelas sensações e sentimentos do apreciador, pelas ações advindas das tradições, Gadamer está visivelmente se opondo às premissas cultuadas pela *estética do gênio*.

Na concepção da hermenêutica romântica, o gênio se apresenta como um indivíduo cujo poder de criação ultrapassa a normalidade. Exageradamente, ele carrega um talento especial e uma aguçada capacidade para a originalidade. Sua obra é, portanto, esplendorosa, exemplar, representa uma grandeza universal, absoluta, portanto, *clássica*. O gênio se configura, então, como um indivíduo *modelo* e deve ser constantemente *imitado* pela capacidade intelectual que apresenta e pelo tom magistral, extraordinário e vitorioso das obras que cria.

Mas a produção artística do gênio acompanha a sua excentricidade, suas criações não estabelecem um diálogo profícuo com a realidade, pois, ele se atém a um distanciamento permanente com as pessoas e com o mundo que lhe pertence. Criteriosamente, o gênio é preso ao formalismo, ao dogmatismo, às estruturas estéticas fechadas e aos elementos conceituais, tudo isso em nome do “belo”, da “perfeição” e do “espetáculo” que deve ser a arte. Nesse sentido, o gênio entende a arte como um processo de criação meramente individual, sua essência e existência estão intimamente ligados à ação exclusiva daquele que a criou¹.

Assim, para além da crítica da *estética do gênio*, Gadamer se opõe o modo exageradamente individualista, idealista e abstrata de conceber a obra de arte. Existe uma cadeia de criadores que vai além da visão limitada do seu autor, “o artista que cria uma obra não é o seu intérprete qualificado” (GADAMER, 2007, p.

¹ Torna-se importante ponderar neste momento que o esforço intelectual, a excentricidade e a originalidade do artista não são inferiores ou menos verdadeiros se lhe tirarmos a denominação de gênio. Isso não sugere colocar em questão a capacidade de genialidade que alguns artistas realmente apresentam no processo de criação de suas obras. O que precisa ser considerado é que a arte produzida pelo “gênio” não pode ser entendida ou apreciada como uma manifestação “sacralizada”, “intocável”, “absoluta”, um produto exclusivo do seu criador. Num processo de criação faz-se necessário reconhecer o papel dos envolvidos na arte do criar, reconhecer a dedicação individual e coletiva de acordo com a arte considerada.

264). Porém, a teoria da produção genial - cujo expoente maior é Schleiermacher - extinguiu por completo a diferença entre intérprete e autor, notadamente, ela legitimou a equiparação de ambos, na medida em que *“o que se deve compreender não é obviamente, a auto-interpretação reflexiva, mas a atenção inconsciente do autor”* (GADAMER, 2007, p. 374). O que está em questão é a defesa explícita de um comportamento divinatório por parte do intérprete, ou seja, ele deve adentrar ao máximo a constituição completa do seu escritor, percorrer o decurso interno da feitura da obra e captar a sua originalidade. Gadamer considera esse processo ilegítimo na medida em que o intérprete se torna um simples reformulador do ato criador,

[...] a compreensão é, pois, uma reprodução referida à produção original, um reconhecer do conhecido, uma reconstrução que parte do momento vivo da concepção, da ‘decisão germinal’ como ponto de partida da composição. (GADAMER, 2007, p. 257-258).

Seguindo essa direção, o *modo de ser da arte* torna-se essencialmente comprometido, pois ela não é experimentada pelas condições que lhes são exteriores. O valor da arte não pode ser reduzido a uma visão intimista, ligada somente às limitações psíquicas e emocionais do seu criador ou a uma função meramente pedagógica e compensatória. Ela carrega valores históricos, é a expressão máxima do conhecimento e, necessariamente, precisa ser inserida na problemática histórica do seu tempo.

Com esta perspectiva, torna-se falacioso reduzir a arte a elementos meramente conceituais e formais da linguagem, uma vez que a arte carrega de forma bastante explícita uma intencionalidade na sua criação. Essa intencionalidade, que por sua vez não é controlada e nem medida, escapa à rigidez do método. A intencionalidade existe, principalmente, para expressar o ser de determinada maneira e também para revelar as nuances de um ser que não está necessariamente à disposição de um discurso eminentemente conceitual.

Diante dessas considerações, observa-se que um dos pontos altos do pensamento gadameriano consiste no posicionamento essencialmente dialético frente ao conhecimento. Hans-Georg Gadamer acredita que a obra sujeita a apreciação, interpretação do leitor/espectador necessita sumariamente que seu intérprete lhe formule perguntas: “é preciso então que nos aprofundemos na

essência da pergunta, se quisermos esclarecer em que consiste o modo peculiar de realização da experiência hermenêutica” (GADAMER, 2007, p. 473).

O autor acredita em uma abordagem dialógica da obra, cuja unidade de compreensão e explicação surge na medida em que o intérprete entra em cena, ou seja, no momento em que participa ativamente do jogo da arte¹. Entrar em jogo significa para Gadamer dialogar com o texto, com a obra, decifrar seus códigos, estabelecer nexos de sentido, perceber, principalmente, que a partir do diálogo, das perguntas, das indagações haverá sempre espaços vazios, as lacunas da compreensão. Assim, o princípio hermenêutico gadameriano de *conversão* está aberto às novas possibilidades e não se prende à rigidez das “opiniões”:

A arte de perguntar não é a arte de esquivar-se das opiniões; ela pressupõe essa liberdade. (...) A arte da dialética não é arte de ganhar todo mundo na argumentação. Ao contrário, é perfeitamente possível que aquele que é perito na arte dialética, isto é, na arte de perguntar e buscar a verdade apareça aos olhos de seus ouvintes como o menos indicado a argumentar. A dialética, como arte de perguntar, só pode se manter se aquele que sabe perguntar é capaz de manter de pé suas perguntas, isto é, a orientação para o aberto. A arte de perguntar é a arte de continuar perguntando; isso significa, porém, que é a arte de pensar. Chama-se dialética porque é a arte de conduzir uma autêntica conversação (GADAMER, 2007, p. 479).

A partir dessas discussões, nota-se, então, que os fundamentos teóricos de Gadamer tiveram um papel primordial na elaboração da teoria da estética da recepção elaborada a partir da década de 1960. Atualmente pode-se dizer que a estética da recepção se configura como uma Escola de Teoria Literária, cuja origem está intimamente ligada a um grupo de críticos da Universidade de Konstanz, que divulgava suas teses na revista *Poética e Hermenêutica*, especificamente a partir de 1964.

Seus maiores e mais expressivos pensadores foram Hans Robert Jauss, com a obra *A História da Literatura como Provocação à Ciência Literária*, e Wolfgang Iser, a partir da publicação de *Estrutura Apelativa dos Textos*. Segundo Luiz Costa Lima no prefácio à segunda edição da obra *A Literatura e o Leitor*, esses autores

¹ Torna-se importante informar que o pensamento de Gadamer sofreu uma influência direta dos pensadores da Antiguidade Clássica, especialmente de Sócrates, cuja, idéia da compreensão dialógica foi inspirada no método socrático, que tinha como propósito interrogar seus interlocutores sobre aquilo que pensavam saber. No decorrer do diálogo (pergunta/resposta) Sócrates apontava as contradições, os problemas de suas argumentações questionando então a arrogância e presunção que os mesmos possuíam frente ao saber.

tiveram a perspectiva de romper com a crítica imanentista, que enxerga a obra apenas na sua fase textual, desprezando os elementos históricos e as considerações interpretativas do leitor (LIMA, 2002).

Com esta concepção, a obra e o leitor faziam parte de um círculo fechado, sujeito às normas e a representatividade máxima do autor. Tudo isso em nome da perfeição estética da obra. A estética da recepção aparece, então, como uma opção intelectual contrária aos aspectos formalistas, mecanicistas e burocratizantes de uma interpretação eminentemente tradicional.

Diante dessas circunstâncias, as considerações de Jauss tornam-se pertinentes, pois entende que existe uma vida eminentemente histórica da obra, e que esta vida só se materializa com a participação ativa de seu destinatário, ou seja, o intérprete, o receptor. Contudo, pondera que a intervenção do leitor/intérprete não pode ser entendida como um simples complemento à obra.

Uma concepção significativa do autor e que visivelmente se aproxima das reflexões de Gadamer é a de *experiência estética*. Para ele a experiência estética de uma obra se manifesta como atividade produtora, receptiva e comunicativa, ou seja, a partir de seu efeito sobre o leitor/espectador. Sendo assim, defende a idéia da experiência estética que valorize a interpretação e a capacidade de comunicação da obra, o que leva a três categorias importantes da estética: *a poesis* (que sugere o momento de criação da arte, o *estar no mundo*), *Aisthesis* (prazer da recepção, percepção da arte, o *prazer estético*) e *Katharsis* (o *efeito* da arte que leva a tomada de *atitude, à transformação*). Nesta direção, Jauss considera, então, a estética da recepção como um processo dinâmico, livre entre *autor, obra e público* (JAUSS, 2002).

Assim, como Jauss, o teórico Wolfgang Iser valoriza a imaginação criativa do leitor. Para ele o intérprete não é um simples adendo à obra, o texto despertará no leitor “competente” uma interpretação a partir do seu próprio repertório. Por sua vez, esse repertório é constituído pelas circunstâncias históricas da vida social, política e cultural desse leitor.

Ao lado disso, o texto é, para Iser, um ato intencional do seu autor no qual este intervém em um mundo que existe. Enquanto intencional visa a algo que não é acessível à consciência. Portanto, o texto é constituído por um mundo que ainda há

de ser decifrado, mas que é criado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo, criá-lo, e por que não interpretá-lo (ISER, 2002).

Nesta perspectiva, o significado do texto não está marcado dentro dele próprio, mas, sim, no fato de liberar a linguagem, o sentido, as sensações que estão no interior do intérprete. Desse modo, nenhuma interpretação é absoluta, pois, a partir da ação intérprete sobre a obra, vão se constituindo os *espaços vazios, as lacunas* que necessariamente são ocupadas pela fruição interpretativa do leitor/espectador.

Outro ponto importante que aproxima Iser de Gadamer, é que a obra de arte, em especial a literária não é *mimética*, isto é, não é um simples reflexo, uma cópia expressivamente representativa da vida. A literatura, a linguagem artística permite um distanciamento que deixa reconhecer as fragilidades e os impasses da dinâmica social dos homens.

À luz de todas essas discussões, uma questão importante se coloca: é eminentemente inviável trabalhar no campo história sem transitar pelos princípios filosóficos e metodológicos da hermenêutica. Isso, porque estamos constantemente trabalhando não só com os *valores simbólicos do passado*, mas também com as *possibilidades da interpretação*. O documento é, para o historiador, o *locus* privilegiado dos vestígios humanos, das tradições, dos ritos, das experiências e das vivências humanas. O *tempo* é, essencialmente, a matéria-prima maior do ofício do historiador, pois, determina os possíveis procedimentos de compreensão e interpretação da realidade.

Nesse sentido, a relação interdisciplinar entre Hermenêutica e História permite um exercício intelectual mediado pela *distância temporal*, o que necessariamente nos coloca na posição de uma procura constante: *o tempo nos separa de outras expressões da vida*, portanto, estamos lidando o tempo todo com o estranho, o desconhecido, o obscuro, enfim com as pistas. Circunstancialmente, torna-se impossível trabalhar com a idéia de *totalidade*, do *"dar conta de tudo"*. Desse modo, História e Hermenêutica – ainda que se reconheçam as especificidades e particularidades de cada uma - caminham juntas no desenvolvimento da consciência de que a *interpretação/compreensão* nunca é finita, sempre existirão lacunas, vazios a serem preenchidos pela *vivência*, pela

experiência estética do objeto/arte, enfim, pelo olhar atento do intérprete, ou seja, do historiador.

Oportunamente, essas questões vêm ao encontro de uma série de princípios que há muito tempo são latentes em nosso ofício de historiador, a de que as formas de escrever ou abordar um tema em história são variadas, os temas de investigação são diferentes e as conclusões a que chegamos são na maioria das vezes controversas. Isso mostra que não existe uma fronteira rígida, acabada para a História. Ao contrário, ela está em todo lugar, todos os dias incorpora várias percepções do conhecimento, volta-se para uma produção diversa, interdisciplinar e rica em possibilidades.

Pensando hermeneuticamente, isso deságua na seguinte questão: as interpretações podem ser constantemente refeitas; a compreensão é uma expressão do pensamento humano, portanto, está sujeita às averiguações, às dúvidas e às indagações de *outrous*. E o intérprete? Este é sempre o provocador, aquele faz emergir os sentidos, que faz surgir a História.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. A Existência na História: Revelações e Riscos da Hermenêutica.

Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 17, 1996.

DILTHEY, Wilhelm. **El Mundo Histórico.** México: Fondo de Cultura, 1944.

____. **Obras de Wilhelm Dilthey: vida y poesia.** México (DF): FCE, 1978.

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da Consciência Histórica.** São Paulo: FGV, 2003.

____. **O Caráter Oculto da Saúde.** São Paulo: Vozes, 2006.

____. **Quem Sou Eu, Quem És Tu?** - comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2005.

____. **Verdade e Método I** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. Ed. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Ed. Vozes; São Paulo: Ed. Universitária São Francisco, 2007.

____. **Verdade e Método II** – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. Ed. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Ed. Vozes; São Paulo: Ed. Universitária São Francisco, 2007.

____. **A Atualidade do Belo.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

____. **A Razão na Época da Ciência.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

____. **Hermenêutica em Retrospectiva. Vol. I, II, III, IV.** São Paulo: Vozes, 2007.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura.** São Paulo: Editora 34, 1999.

____. O Jogo do Texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor** - textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAUSS, H. J. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor** - textos de estética da recepção. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 2002.

JAUSS, Hans-Hobert. **A História da Literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LIMA, Luis Costa. Hermenêutica e abordagem literária. In: **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **A Ditadura Militar (1964-1985) à Luz da Inconfidência Mineira nos Palcos Brasileiros: Em Cena Arena Conta Tiradentes (1967) e As Confrarias (1969)** Dissertação de Mestrado. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2003.

PATRIOTA, Rosangela. **A Crítica de Um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

____. **Vianinha** - um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

REIS, José Carlos. **História e Teoria**: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Hermenêutica**: arte e técnica da interpretação. Petrópolis: Vozes, 2001.