

***ABSOLUTE AUGENBLICK:
SOBRE A EXTÁTICA JUNTO À OBRA DE
ARTE EM WAHRHEIT UND METHODE,
DE HANS-GEORG GADAMER****

***ABSOLUTE AUGENBLICK: ON THE
ECSTATICS ALONG THE WORK OF
ART IN WAHRHEIT UND METHODE,
BY HANS-GEORG GADAMER***

Enrique Nuesch

<https://orcid.org/0000-0002-2528-4535>

enrique.nuesch@unespar.edu.br

*Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR),
Apucarana, Paraná, Brasil.*

Ao Meister Joseph Fernandes Weber.

RESUMO *Neste artigo, retoma-se e examina-se a experiência temporal em relação à obra de arte formulada por Hans-Georg Gadamer em sua obra magna Verdade e método (1960). Examina-se a terminologia empregada por ele, assim como a construção do raciocínio, para trazer à luz os detalhes dessa experiência para Dasein. Esse exame mostra que há modificações nas concepções vulgares de tempo e espaço, as quais dão lugar a um “momento absoluto (absolute Augenblick), no qual Dasein se abre ao reconhecimento (Wiedererkentniss) de si e do mundo (Welt). Em seguida, por meio de comentários*

* Artigo submetido em: 17/03/2025. Aprovado em: 09/04/2026.

de Günter Figal (2021 e 2022) acerca da relação entre arte e redução, de Rudolph Bernet, sobre a relação Husserl-Heidegger, assim como de Andrea Satiti (2013) acerca de Husserl, propõe-se que uma reaproximação de Gadamer a Husserl por meio do conceito de Überschau permite uma compreensão renovada sobre a experiência temporal da arte e do movimento do jogo (Spiel) elaborados por Gadamer em seu grande tratado.

Palavras-chave: *Gadamer. Husserl. Tempo. Redução. Arte.*

ABSTRACT *This paper revisits and reexamines the temporal experience related to the work of art as formulated by Hans-Georg Gadamer in his magnum opus Truth and Method (1960). The terminology used by Gadamer, as well as the construction of his reasoning, are looked upon closely to shed light on the details of this experience for Dasein. This examination shows that there are modifications to the vulgar conceptions of time and space, and these give rise to an “absolute moment” (absolute Augenblick) in which Dasein opens up to the recognition (Wiedererkenntnis) of itself and the world (Welt). Subsequently, following commentaries by Günter Figal (2021 and 2022) on the relationship between art and reduction, Rudolph Bernet (1994) on the Husserl-Heidegger relationship, and Andrea Satiti (2013) on Husserl, the paper proposes that a reapproach to Gadamer through Husserl’s concept of Überschau allows for a renewed understanding of the temporal experience of art and the concept of play (Spiel) developed by Gadamer in his major treatise.*

Keywords: *Gadamer. Husserl. Time. Reduction. Art.*

1. Introdução

1.1. Objetivos do artigo e breve contextualização do debate

Wahrheit und Methode (aqui, “GW, 1” para referências e *WM* para menção), de Hans-Georg Gadamer, publicou-se há mais de meio século e, desde então, jamais deixou de ser objeto de atenção. Uma, entre tantas questões aí abordadas, objeto de interpretação e comentário ao longo das décadas, é o problema da experiência do tempo e a contribuição da experiência da obra de arte para a sua compreensão. Neste artigo, procura-se abordar esse problema novamente, tratando de dar destaque a questões que comentários especializados sobre esse tópico (Ross, 2006; Vessey, 2007a; Tate, 2012) não exploraram em profundidade, nem mesmo um tão recente quanto o de Keane (2022) – particularmente as modificações das dimensões espaço-temporais

da experiência corrente e, em face delas, o que significa, para o *Dasein*, a experiência com a obra de arte. Mesmo um volume coletivo recente, também de 2022, integralmente dedicado a *WM* (Lynch; Nielsen, 2022), não se detém sobre os detalhes que neste artigo se trata de examinar. Por sua vez, outro volume com o mesmo espírito, organizado por Günter Figal há mais tempo (Figal, 2007), tampouco apresenta, entre os estudos nele contidos, algo dedicado ao que se trata de mostrar e interpretar no presente artigo. A iniciativa do volume de 2022, no entanto, deixa algo claro: *WM*, passados quase 70 anos, ainda possui questões e passagens a serem esclarecidas e constitui-se, pois, por si mesmo, em questão integrante do debate filosófico contemporâneo; a interpretação aqui apresentada visa a contribuir com essa fortuna crítica, em constante expansão, acerca do grande tratado de Gadamer.

1.2. Divisão das matérias

O artigo divide-se em quatro seções: 1) a introdução acima; 2) um comentário interpretativo mais extenso ao momento em que *WM* trata do problema da experiência temporal da obra de arte, com foco no conceito central do penúltimo parágrafo do tópico “A temporalidade do estético”, conceito este que Gadamer nomeia por “momento absoluto” (*absolute Augenblick*); 3) uma reaproximação, mais breve, com a fenomenologia de Husserl, que, apesar de sua admitida importância para Gadamer, está ausente em *WM* das considerações acerca do problema acima mencionado, aparecendo, de fato, em outros momentos, dedicados à temporalidade histórica e à “consciência histórico-efetual”. Para esta terceira seção, consideram-se – em confronto com o explorado em *WM* na seção antecedente – comentários a Husserl e Heidegger elaborados por Rudolph Bernet (1994), Andrea Staiti (2013) e Günter Figal (2021; 2022). Particularmente, o estudo de Staiti explora o conceito de *Überschau* em Husserl, o qual este artigo propõe articular com o estabelecido na seção anterior acerca da experiência temporal da obra de arte; 4) considerações finais.

2. A experiência do tempo junto à obra de arte em *Wahrheit und Methode*

2.1. O “o-que-se-visa” (Gemeinte) e as atitudes para com ele

Quando Gadamer elabora a sua ontologia da obra de arte em *Wahrheit und Methode* (Gadamer, GW 1, pp. 107-176), sabe-se que esse ser, a obra de arte, é caracterizado como um acontecimento, ou seja, a obra acontece, não sendo uma coisa por si mesma. Para que o acontecimento “aconteça”, no entanto, é necessário que a obra seja produzida por alguém, que se manifeste materialmente

(em um objeto físico ou por *performance*) e que essa manifestação seja para alguém. O esforço de Gadamer vai na direção, justamente, de não conceder proeminência a qualquer um dos momentos (produtor, obra/*performance*, receptor/fruidor) desse todo. É por isso que ele constrói suas razões a partir dos conceitos de jogo (*Spiel*) e configuração (*Verwandlung ins Gebild*). Considerando um triângulo e seus ângulos e arestas, pode-se dizer que produtor, obra e receptor (ângulos) guardam relações (arestas) entre si e que Gadamer busca descrevê-las em seus traços essenciais. No entanto, não seria injusto dizer que as relações autor-obra e autor-receptor recebem menos atenção explícita do que a relação obra-receptor, a qual recebe um tratamento especial.

Quando se diz “tratamento especial”, é porque a nenhuma das outras duas relações Gadamer dispensa uma atenção tal que o faça afirmar que – como o faz para a terceira – “podemos descrever a natureza/essência do espectador [*das Wesen des Zuschauers*]” (Gadamer, GW 1, p. 130). Não há uma tal “descrição de essência” para o ato criador, pelo menos não em termos tão categóricos; porém, pode-se localizar esse ato, por exemplo, quando Gadamer está empreendendo o que foi caracterizado por John Sallis como sua “reabilitação” do conceito de *mimesis* (Sallis, 2007, p. 53). Nesse momento, Gadamer diz que o autor (aqui, o poeta) formula configurações (*Gestalten*) e ações (*Handlung*) com base em um “o-que-se-visa” (*Gemeinte*) (Gadamer, GW 1, p. 122). Há *mimesis* tanto por parte de quem produz a obra como por parte de quem é seu receptor, já que, em ambos os casos, a “imitação [*Nachahmung*]” e a “representação [*Darstellung*]” não são apenas uma repetição que copia, mas “conhecimento da essência [*Erkenntnis des Wesens*]” (Gadamer, GW 1, p. 120). Nessa reabilitação também fica indicado o lugar da relação autor-receptor: um configura e o outro reconhece, mas configuração e reconhecimento são equidistantes em relação ao *Gemeinte*. Porém, porque a obra de arte faz parte da vida fática, sendo um ente que vem ao encontro do *Dasein* enquanto ser-no-mundo, Gadamer optou por tomar esse encontro como fio condutor para elaborar o seu projeto de hermenêutica filosófica, a qual pergunta pelos casos em que o *Dasein* se encontra com a verdade.

Há um ângulo pelo qual se tem uma visão mais direta de como ele faz emergir essa experiência do *Dasein* cotidiano após a *Abbau*, que ocupa metade da primeira parte de *WM*: dando atenção aos contrastes feitos pelo autor em relação ao que chama de *eigentlich Erfahrung des Werkes* (experiência autêntica da obra) durante a elaboração de sua ontologia. Há duas formas de comportamento ou atitude diante da obra de arte que Gadamer contrasta com a *eigentlich Erfahrung*: a do crítico (Gadamer, GW 1, p. 125) e a do curioso (Gadamer, GW 1, p. 131). A primeira termina por diferenciar de forma

cortante o sentido da obra de sua representação (*Darstellung*), remetendo-o a uma originalidade ou totalmente subjetiva ou puramente histórica (quer dizer, o sentido só seria acessível no momento histórico de produção da obra ou por uma reconstrução intelectualista dele, o que seria, basicamente, render-se ao historicismo); a segunda também procede por diferenciação entre sentido e representação, porém de forma a ignorar o sentido, quer dizer, atendo-se de tal maneira à forma aparente que o resultado é o tédio, nada encontrando na obra que faça ficar junto a ela ou a ela retornar¹. Esses contrastes entre o que é *eigentlich* e o que não o é servem a dois propósitos, ou, melhor dizendo, desenvolvem-se em dois níveis discursivos dentro do arrazoadado de Gadamer em *WM*: ao fazer o contraste com a atitude do “crítico”, está-se a falar em resposta às filosofias da arte/estética precedentes, assim como em resposta às suas descrições do que seriam a obra de arte e a sua experiência; ao fazer o contraste com o “curioso”, está-se a descrever um tipo de experiência (dir-se-ia, *nicht eigentlich*) com a obra de arte, ainda que se faça isso de um ponto de vista sem quaisquer intenções filosofantes. Os dois contrastes se encontram de forma iluminadora no momento em que Gadamer se dedica a fazer a descrição do que é *eigentlich*, que é dupla: tanto do que é a essência da obra de arte como da experiência da obra de arte, no subtópico “A temporalidade do estético” (Gadamer, GW 1, pp. 126-133).

2.2. As temporalizações das atitudes “inautênticas” (*nicht eigentlich*) e a preparação da exposição do “momento absoluto” (absolute Augenblick)

Quando chega a esse ponto de suas razões, Gadamer se dedica a explicar por que uma obra de arte permanece inteligível em sua identidade, mesmo com o decurso do tempo desde a sua produção. As explicações que lhe parecem errôneas para justificar a identidade e a permanência da obra de arte estipulam ou uma “a-temporalidade”, ou um “tempo sagrado”, ou uma temporalidade “supra-histórica”, em contraposição à temporalidade histórica (Gadamer, GW 1, p. 126). Gadamer vê nisso uma incompreensão não apenas da temporalidade da obra de arte, mas da temporalidade do *Dasein* em geral. A introdução, muito *en passant*, de Heidegger, nesse ponto, é esclarecedora:

É aqui que o mal-entendido que se deu com a exposição do horizonte do tempo de Heidegger se vinga. Em vez de reter o sentido metodológico da análise existencial da pré-sença, procura-se tratar essa temporalidade existencial e histórica da presença [...] como uma entre outras possibilidades de compreensão da existência, esquecendo

1 Algo muito próximo, e, diríamos, quase igual, ao que tem a dizer Heidegger sobre a “curiosidade” no §36 de *Sein und Zeit* (SZ, doravante), inclusive com uma forte vinculação ao olhar (a expressão de Gadamer é “Schaulust der bloßen Neugierde”).

além do mais que o que aqui se revela como temporalidade é o próprio modo de ser da compreensão (Gadamer, GW 1, p. 126).

Erra-se ao derivar uma outra dimensão temporal em contraste com a dimensão histórico-finita, porém justamente em contraste com esta. Considerando que Gadamer endossa “a exposição do horizonte do tempo de Heidegger”, o problema pode ser descrito assim: uma dimensão supra-sacro-temporal ou a-temporal é estipulada em contraste com a concepção vulgar do tempo, enquanto que, de fato, o correto seria considerar que a concepção vulgar do tempo já é uma interpretação particular e determinada da temporalidade originária do *Dasein*; mais ainda, mesmo quem considerou a exposição de Heidegger entendeu que a temporalidade originária fora ali estipulada como uma “possibilidade”, da mesma natureza que a “possibilidade” de uma a-temporalidade, supra-temporalidade ou tempo sagrado. Ao se transpor esse raciocínio para o problema da identidade e permanência da obra de arte e de sua experiência, para Gadamer trata-se de demonstrar que a temporalidade originária implica uma continuidade que não é implicada, de forma alguma, por uma a-temporalidade ou uma supra-sacro-temporalidade. Do ponto de vista da experiência, como dizia Gadamer, estipular uma tal dimensão a-temporal ou supra-sacro-temporal levaria a descrever seu correlato subjetivo como a experiência de uma “epifania”: “um tal soerguimento teria, evidentemente, o caráter de uma epifania; isto significa, porém, que seria sem continuidade para a consciência que o experimenta” (Gadamer, GW 1, p. 126).

A descrição dessas continuidades Gadamer a fará explorando analogias com o ritual religioso e com a festa popular. Gadamer resgata o papel do *theoros* e sua proximidade com a *theoria* em suas proveniências gregas: “*theoros* significa o espectador que, por sua assistência, participa do ato festivo [...]. É assim que a metafísica grega compreende também a essência da *theoria* e do *nous* como sendo o puro assistir ao ser verdadeiro” (Gadamer, GW 1, pp. 129-130). O acesso à verdade, descrito pela analogia entre festividade e arte, tem o caráter de um evento ou acontecimento. Sallis (2007, p. 55) aponta para o peso que o uso de *Ereignis* por Gadamer tem para pensar sua aproximação com o Heidegger do ensaio sobre a obra de arte e, assim, com o Heidegger pós-SZ. Essa conexão, pode-se dizer, ainda que possível e fundamentada por Sallis, possui menos força do que a gravitação da questão em direção a SZ e, principalmente, ao que é ali chamado de *Augenblick* (§68). Quando Gadamer trata da “temporalidade do estético”, o caráter de evento ou acontecimento da obra de arte se faz denotar por outra expressão, que é “momento absoluto” (*absolute Augenblick*). Este caracteriza tanto o modo de ser da obra de arte como também o estado em que se encontra seu receptor. Esse “momento”, descrito de dois pontos de vista

(da obra e do receptor), sintetiza a “continuidade” que viera sendo explorada nas páginas antecedentes, a partir dos conceitos que Gadamer diz derivar de Kierkegaard e da teologia: “pretensão” e “simultaneidade” (*Anspruch* e *Gleichzeitigkeit*). Sem muito estender-se sobre esses dois conceitos, pode-se resumir o primeiro como uma remissão ao futuro, quer dizer – para retomar o exemplo de Gadamer –, o que se anuncia no Evangelho dura enquanto promessa e se renova enquanto pretensão sempre que há pregação no rito cultual; por isso, a “pretensão” se coordena com o outro conceito, “simultaneidade”, porque o acontecimento (no caso, a ação salvadora de Cristo) deve ser entendido como simultâneo ao momento da pregação do Evangelho no culto, e, com isso, a pretensão se concretiza, tanto enquanto remissão ao futuro como enquanto promessa duradoura, quer dizer, sempre presente, ou “simultânea”. A analogia proposta por Gadamer nisso tudo pode ser entendida assim: nem o fiel, ao participar do culto, quer ou alega estar “de volta” ao momento “histórico” do anúncio evangélico, nem o receptor, diante da obra de arte, deve querer ou alegar a necessidade de estar “de volta” ao momento de produção ou estreia “original” dela; tanto esta como aquele se fazem simultâneos ao momento do fiel ou do receptor. Assim sendo, as continuidades de que se falava recebem sua definição mais precisa: a qualquer tempo, a obra de arte continua sendo a configuração que lhe dá identidade (em que pese a variação de seus contextos de recepção), e o receptor não se “transporta” para qualquer outro lugar ou tempo que não seja o seu próprio, nem entende o que presencia deixando de ser quem ele é; nisso consiste a continuidade consigo mesmo do *Dasein* ao experimentar a obra de arte, assim como dessa continuidade depende, inclusive, a sua experiência da verdade.

A demonstração de Gadamer sobre essa continuidade consigo mesmo é o que revelará como ele entende a temporalização originária do *Dasein*, tanto a partir da temporalidade originária como da derivada, enquanto interpretação daquela em face da finitude. Qual seria essa temporalidade derivada, quer dizer, qual é a interpretação da temporalidade que se impõe cotidianamente, Gadamer o diz quando inicia sua analogia com a festa: “não é fácil compreender o caráter temporal da celebração a partir da experiência corrente do tempo como sucessão [*üblicher Zeiterfahrung der Sukzession*]” (Gadamer, GW 1, p. 128). Diz-se, então, que uma interpretação da temporalidade “se impõe” porque não se fala apenas de uma concepção do tempo como sucessão, mas de uma experiência do tempo como sucessão – tão enraizada está uma tal interpretação do tempo que ela se torna uma maneira de experimentá-lo e, ao que parece, a maneira dominante de experimentá-lo. Para expressar de forma mais clara qual é a situação, segundo se entende aqui: há um modo originário no qual o

Dasein se temporaliza, o qual deveria ser a base a partir da qual se derivaria uma interpretação do que é o tempo e uma determinação da experiência da temporalidade; em algum momento da história (que Gadamer não situa e que, sabe-se, Heidegger sugere situar no mesmo momento do esquecimento da pergunta pelo Ser), o tempo passa a ser pensado como sucessão, e esse pensamento se retroprojeta sobre a própria forma de experimentar o tempo e, assim, encobre-se o próprio modo de temporalização originário do *Dasein*. A demonstração de Gadamer, assim, não só irá tratar de caracterizar como a temporalização em sentido *üblich* é experimentada e, portanto, constituída, mas também como essas duas coisas se relacionam com a temporalização do *Dasein* em sentido originário, cuja experiência ainda é possível junto à obra de arte, sem incorrer nas saídas da “epifania”, do “a-temporal” e do “sagrado”, que ele já criticara.

2.3. O desvelamento do “momento absoluto” (absolute Augenblick): uma fenomenologia da temporalidade e da espacialidade originárias

Uma tal demonstração, ou, seguindo mais de perto Gadamer, *Beschreibung*, encontra-se no penúltimo parágrafo do subtópico “a temporalidade da estética”, o qual é aqui separado em “proposições” para facilitar a exposição:

1. O que está sendo representado diante de cada um está tão distante dos moldes usuais de mundo e tão concentrado num núcleo de sentido independente, que não motiva ninguém a sair daí para qualquer outro futuro ou realidade. 2. O receptor é remetido a uma distância absoluta, que lhe veda qualquer participação que tenha uma finalidade de cunho prático. Essa é a distância estética em sentido verdadeiro. Significa a distância necessária para ver, que possibilita uma participação verdadeira e global naquilo que se apresenta diante do espectador. 3. Por isso, ao auto-esquecimento extático do espectador corresponde a sua continuidade consigo mesmo. Justamente aquilo em que ele se perde como espectador é que lhe é exige a continuidade de sentido. É a verdade do seu próprio mundo, do mundo religioso e do mundo ético onde vive que está sendo representada diante dele e na qual se reconhece. 4. Assim como a parusia, o absoluto presente, caracterizou o modo de ser do ser estético e uma obra de arte continua sendo a mesma toda vez que ocorra um tal presente, assim também o momento absoluto em que se encontra o espectador é tanto auto-esquecimento como mediação consigo mesmo. Aquilo que o arranca de tudo é o mesmo que lhe devolve todo do seu ser (GW 1, p. 133).

A esse parágrafo há de se ir confrontando uma série de passagens paralelas do tratado, a maioria delas de lugares próximos, outras, poucas, de lugares mais distantes, anteriores e posteriores.

A proposição 1 estabelece, numa causalidade inversa, que os moldes usuais do mundo (*Weltlinien*) levam a um constante ir em direção a outro futuro ou realidade. Quais sejam estes, está dito no que se pode já adiantar da

proposição 2, a saber, “finalidade de cunho prático” (*praktische, zweckvolle*): é nessa atitude, do viver em função de finalidades práticas, que se está em constante projeção para o futuro; para um futuro entendido como realização de possibilidades planificadas no presente. Como dizia Gadamer em um ponto anterior, no qual caracteriza o que entende por “realidade” (*Wirklichkeit*), essa atitude é sempre vivida em um estado de indecisão e frustração de expectativas:

A ‘realidade’ encontra-se sempre num horizonte futuro de possibilidades desejadas, temidas e em todo caso, ainda não decididas [‘Wirklichkeit’ steht immer in einem Zukunftshorizont erwünschter und gefürchteter, jedenfalls noch unentschiedener Möglichkeiten]. Por isso ela sempre desperta expectativas que se excluem umas às outras, as quais nem todas podem ser realizadas. É a indefinição do futuro que permite um excesso de expectativas, de tal modo que a realidade acaba ficando necessariamente aquém de nossas expectativas (Gadamer, GW 1, p. 118).

Tem-se aí a caracterização da temporalização do *Dasein* e da experiência do tempo de acordo com a interpretação do tempo como sucessão. Esse *Zukunft* ou *Zukunftshorizont*, por decepcionante que seja quando de fato chega, sempre se dará como outro agora de planificação de possibilidades futuras, em direção às quais se está indo, o que também diz que o presente, em sua constituição, sempre tem um momento de projetar-se para um futuro. É importante ter em mente que, ao elaborar a sua contraposição, Gadamer não está, de forma alguma, descartando esse caráter de futuridade enquanto traço que constitui o presente; esse projetar-se é inerente ao *Dasein*, enquanto este é essencialmente “compreensão” (*Verstehen*). O “futuro” que a experiência da obra de arte põe de lado trata-se de um futuro que chega enquanto atualização de possibilidades *praktische, zweckvolle*; o *absolute Augenblick* também se constitui com um componente de futuro, que já será melhor caracterizado quando a ele chegarmos (proposição 4), no exame do parágrafo em comento.

Seguindo ainda com as proposições 1 e 2, deve-se agora esclarecer o que há de entender-se como o *Welt* dos “moldes usuais de mundo” (*fortgehenden Weltlinien*). O confronto com algumas ocorrências de *Welt* em outras passagens do tratado pode indicar o caminho:

Uma vez que encontramos no mundo [in der Welt] a obra de arte e em cada obra de arte individual um mundo [einer Welt], esta não continua sendo um universo estranho onde, por encantamento, estamos à mercê do tempo e do momento (Gadamer, GW 1, p. 102).

Aqui a expressão “encontramos” (*begegnen*) aplica-se aos dois objetos gramaticais da oração: encontra-se a obra de arte e encontra-se mundo na obra de arte; ademais, a obra de arte é algo que é encontrado no mundo, quer dizer, é, a princípio, um ente intramundano. Em que sentido se devem entender os dois

mundos – aquele no qual se dá o encontro com a obra e aquele que se encontra na obra? Não são “dois mundos”, evidentemente: “O mundo que aparece [*erscheinende Welt*] no jogo da representação não é uma cópia ao lado do mundo real [*wirklichen Welt*], mas é esse mundo mesmo [*ist diese Welt selbst*] na excelência de seu ser” (Gadamer, GW 1, p. 142). Gadamer não irá revisitar todo o problema de “supor” um mundo como continente de um conteúdo onde se dá um ser (*Dasein*)². Muito mais à frente, Gadamer também dirá que “ter mundo significa comportar-se para com o mundo [*Welt haben heißt: sich zur Welt verhalten*]” (Gadamer, GW 1, p. 447). Enquanto é-no-mundo, o *Dasein* *verhält* para com o mundo. Os “moldes” de *Welt*, *Weltlinien*, é que se colocam em jogo no *Spiel*: esse ente (a obra de arte) que vem ao encontro do *Dasein* no mundo o faz nem como *zuhanden*, nem como *vorhanden*; ele apresenta um mundo (enquanto *Darstellung*) e, ao fazê-lo, apresenta o próprio mundo em sua mundanidade. É a mesma estrutura de *Welt* que aí se faz *Darstellung*, incluso o fato de que ter *Welt* é *verhält* para com *Welt*.

Tendo esse entendimento de *Welt*, pode-se compreender o que se diz com a “distância absoluta” (*absolute Distanz*), a qual, na proposição 2, “veda” a participação *praktische, zweckvolle*. Os delineamentos dessa *Distanz* são feitos por Gadamer a partir de pelo menos dois qualificativos bem marcados. Na proposição 2, além de usar *absolute* (primeiro qualificativo), também usa o qualificativo *im eigentlichen Sinne ästhetische Distanz* (segundo qualificativo). Assim como se viu que há *eigentliche Erfahrung* e seu oposto, então deve haver um oposto da *ästhetische Distanz* entendida em seu *eigentlichen Sinne*. *Distanz* foi pouco usada por Gadamer no tratado, por vezes em sentido similar ao de *Abstand* (também traduzido por “distância”); porém, em contextos específicos, *Distanz* é empregada para descrever os meandros do envolvimento do *Dasein* com a obra de arte. Um pouco mais à frente do uso aqui examinado, quando Gadamer está em mais uma rodada de instanciações de sua proposta de ontologia da obra de arte, ele usa a tragédia como exemplo. Em um ponto, após incorporar às suas razões um exame da *Poética* de Aristóteles, afirma:

O distanciamento [der Abstand] do ser do espectador, que determina o modo de ser do estético, não contém algo como a ‘distinção estética’, que tínhamos identificado como o traço essencial da consciência estética. O espectador não se mantém no distanciamento da consciência [Der Zuschauer verhält sich nicht in der Distanz des ästhetischen Bewußtseins] que desfruta da arte da representação, mas na comunhão do assistir (Gadamer, GW 1, p. 137, cursiva nossa).

2 Mundo é pressuposto por ele com todos os traços que Heidegger havia estipulado nos capítulos II e III (“ser-no-mundo”, “mundanidade”, “significância”, “referencialidade a um ‘mundo’”) de SZ e se reapresentam no capítulo V da primeira seção daquela obra (Gadamer, GW 1, p. 264; Lammi, 1991).

Entende-se daí, pois, que a *Distanz*, em um *nicht eigentlichen Sinne*, é a “distância” que se deriva da “distinção estética”, a qual produz a “consciência estética”. A “distância”, aqui, tem um componente ativo, o qual corresponde às atitudes em que não há suspensão da participação *praktische, zweckvolle*. Um pouco antes, ainda demarcando como não se deve compreender a distância, dizia Gadamer: “a distância [*die Distanz*] que o espectador mantém com relação ao espetáculo teatral não é a escolha arbitrária de um comportamento [*beliebige Wahl eines Verhaltens*]” (Gadamer, GW 1, p. 135). Por fim, é importante considerar um momento em que o envolvimento com a obra de arte é descrito enquanto *Abstand*:

Através de sua representação [*Darstellung*], o jogo jogado interpela o espectador, de tal modo que este passa a ser parte integrante do objeto, apesar de todo o distanciamento [*Abstand*] do estar de frente para o espetáculo (Gadamer, GW 1, p. 121).

Quer dizer, uma vez instaurado o *Spiel*, o fruidor é integrado à *Darstellung*, em que pese a “distância” (*Abstand*, nesse caso) frente ao espetáculo.

O que essas três passagens paralelas dizem acerca da *Distanz* de que se está tratando na proposição 2 é que a *Abstand*, na *eigentliche Erfahrung*, se torna *Distanz*; mais precisamente, a *Distanz*, em sentido *eigentlich*, é uma modificação de *Abstand*. Assim como acontece com a concepção vulgar do tempo, dá-se o mesmo com a concepção vulgar do espaço – o espaço como extensão, onde estão as coisas a uma “distância objetiva”. Esta deixa de se imiscuir na derivação da concepção vulgar do tempo como “espacialização do tempo”, pois é só quando se “espacializa” o tempo que ele é concebido como “sucessão de agora”.

É preciso reportar-se ao “espaço” (*Raum*) aqui porque a *Abstand* da proposição 2 se diz *zum Sehen nötigen Abstand*, quer dizer, a distância necessária para um ver – como uma posição ou lugar onde é necessário colocar-se para se ter “o ver” e, necessariamente, pois, há de ser em um espaço (*Raum*). No entanto, *Raum* é abordado de forma, se não elíptica, ao menos “pressuposta” dentro dos grandes temas do tratado. Quando Gadamer revisitava o conceito de *Spiel* ao longo da história da filosofia, preparando-o para o seu próprio uso em sua ontologia da obra de arte, o espaço como *Spielraum* é mencionado algumas poucas vezes. Nesses momentos preparatórios, fala-se em um *Spielraum* da *Spielbewegung*: “o espaço [*der Spielraum*] onde se desenrola o movimento do jogo [*Spielbewegung*] não é simplesmente o espaço livre do desenrolar-se do jogo, mas sim um espaço limitado e reservado para o movimento do jogo” (Gadamer, GW 1, p. 113). O *Spielraum* do *Spiel* em geral é um espaço “fechado”: “A delimitação do campo de jogo [...] opõe, sem qualquer transição

e intermediação, o mundo do jogo, enquanto mundo fechado, ao mundo dos fins [*Welt der Zwecke*]” (Gadamer, GW 1, p. 113), mas, em consonância com tudo o que já se disse sobre o *Spiel* da obra de arte, jamais é suprimido por completo o *Raum* da *Räumlichkeit* inerente ao *Dasein* em seu *In-der-Welt-sein* (SZ, §24, p. 113); antes, deve-se entender que a *Räumlichkeit* do *Welt der Zwecke* sofre a modificação já indicada a partir de *Welt* na proposição 1. Por isso mesmo, também se aplica aqui, para o *Raum* e a *Räumlichkeit* presentes no *Welt* da obra de arte, o raciocínio que Gadamer faz da *Spur der Lebensbezüge* (Gadamer, GW 1, p. 125), quando está discorrendo sobre como as obras de arte “penetram” no presente, não porque seus receptores são remetidos ao passado, mas porque elas são capazes de remeter-se ao futuro, uma vez que se configuram de modo a apelar à estrutura de ser-no-mundo em qualquer tempo e lugar, por carregarem consigo o “rastro” (*Spur*) que lhes indica a função (*Funktion*) no contexto vital (*Lebensbezüge*).

A *Distanz*, em sentido *eigentlich*, modifica, pois, a *Abstand* em dois sentidos, um espacial e outro temporal, sendo o primeiro consequência do segundo: a) Espacial: na medida em que a *Räumlichkeit* de *Welt* não se dá mais enquanto o “des-distanciar” (*Entfernung*) de manuais e simplesmente-dados, nem tampouco como “espaço vazio” (interpretação já derivada da *Räumlichkeit* como “des-distanciamento”); b) Temporal: primeiramente, porque, como Gadamer descreveu, há a suspensão do aspecto *praktische, zweckvoll* do projetar-se-(para-o)-futuro, o qual é determinante para o *Auffassen als...* que estabelece a “referencialidade a um mundo”; em segundo lugar, porque a “contemporização” suspende a interpretação do tempo como “distância espacial” entre dois “agoras”, quer dizer, a *Abstand* enquanto *Zeitabstand*.

A *Distanz*, então, com todas as conotações exploradas, propicia, como se apontava, um “ver”. A modificação de *Abstand* aqui ganha seu peso porque esse *Sehen* se modifica por igual, sendo incorporado como componente da noção de “presente” enquanto *absolute Augenblick*, ao fim do parágrafo. Bem examinada a expressão, a *nötigen Abstand*, ao se tornar *Distanz*, é o que dá o *Sehen*. Não é sem motivo que Gadamer usa aqui “ver” como substantivo. É um ver porque a *nötigen Abstand* da *Distanz* afeta as muitas maneiras de *Auffassen als...* (Gadamer, GW 1, pp. 96-97), de modo a possibilitar (*ermöglicht*) a participação (*Teilhabe*) total e autêntica.

Com os delineamentos mais claros de *Welt*, *Distanz* e da maneira como a temporalidade e a espacialidade se insinuam neles, pode-se agora proceder à proposição 3. O modo originário de temporalizar-se do *Dasein* na experiência da obra de arte começa a se desencobrir quando, como conclusão extraída das duas primeiras proposições (“Por isso...”), Gadamer estabelece uma

correspondência entre “autoesquecimento extático” e “continuidade consigo mesmo”. Pouco antes, Gadamer definira o que entende por essa correlação entre êxtase e autoesquecimento, os quais agora apresenta em uma mesma expressão (*autoesquecimento extático*). O que cabe a cada qual ficara assim dito:

costumamos ignorar o caráter extático do estar-fora-de-si, reduzindo-o assim a uma mera negação do estar-em-si, portanto, uma espécie de desvario. Na verdade, o estar-fora-de-si é a possibilidade positiva de estar inteiramente em alguma coisa [etwas]. Esse estar presente [Solches Dabeisein] tem o caráter de um auto-esquecimento. O estar entregue a uma visão, totalmente esquecido de si, é constitutivo da natureza do espectador. Aqui, o auto-esquecimento pode ser tudo, menos um estado privativo, pois procede da dedicação total à causa [Sache], que constitui a contribuição [Leistung] positiva própria do espectador (Gadamer, GW 1, p. 131).

Die Ekstatis des Außersichseins, “o caráter extático” ou “a extática” do estar-fora-de-si, é mal entendida quando se considera que estar-fora-de-si é um mero desvario. A contraposição afirmativa, iniciada pelo “na verdade...”, define essa extática como estar-fora-de-si totalmente dedicado a algo/assunto/questão (primeiro *etwas*, depois *Sache*). Daí que o “autoesquecimento” não pode ser um estado privativo (*privativer Zustand*), porque há uma atividade, uma realização ou performance (*Leistung*) em curso por parte de quem está-junto/em-participação (*Dabeisein*) do acontecimento. O fato de ser uma *Leistung* implica continuidade, a continuidade de um dedicar-se. Ora, na proposição 3, o autoesquecimento é extático porque “é a verdade de seu próprio mundo, do mundo religioso e do mundo ético” que está aí como *Sache*; ou seja, a “saída” implicada no êxtase (*ek-stasis*) é para o mundo. O mundo e a mundanidade, o essencialmente-ser-no-mundo do *Dasein*, nunca se perdem; não obstante, como acabou de se ver em relação a *Welt*, *Zukunft* e *Abstand/Distanz*, há uma modificação a ser considerada, relacionada ao “autoesquecimento”. Ver-se-á que o passado aqui se modifica para, junto com o futuro modificado, dar lugar ao presente como *absolute Augenblick*.

Considere-se, primeiro, como, ao referir-se à configuração material da obra, diz-se que ela, ao contemporizar-se, faz com que as relações vitais do mundo em que se produziu penetrem no presente:

O fato de que existem obras que se originam num passado, a partir donde penetram no presente como monumentos duradouros, de modo algum converte seu ser num objeto da consciência estética ou histórica. Enquanto mantêm suas funções, elas são contemporâneas a todo e qualquer presente [Daß Werke einer Vergangenheit entstammen, aus der sie als dauernde Monumente in die Gegenwart hineinragen, macht ihr Sein noch lange nicht zu einem Gegenstand des ästhetischen oder historischen Bewußtseins. Sie sind, solange sie in ihren Funktionen stehen, mit jeder Gegenwart gleichzeitig (Gadamer, GW 1, p. 125).

Aqui se estabelece a ordem de prioridade: é o fato de penetrar desde o passado como configuração que possibilita o estudo histórico ou a contemplação curiosa e passageira; porém, nem a *eigentliche Erfahrung* nem o ser da obra podem se definir a partir daquilo que possa levar a essas outras maneiras de experimentar; ao contrário, estes são estruturalmente anteriores e originários. O mais importante, no entanto, é que *Vergangenheit* não pode ser entendido como o “passado” enquanto agora que não é mais, numa espécie de linha que se possa percorrer (recair-se-ia na “espacialização do tempo”). A *Vergangenheit* penetra na *Gegenwart* como o que perdura, e a *Gegenwart*, em consequência, não é o “presente” que emerge como um ponto de alguma “(con)sequência” do “passado”. Como já se lembrou, dizia Gadamer, desde o início de sua consideração sobre a temporalidade (ao construir a analogia com a festa), não é fácil pensar nisso a partir da experiência corrente do tempo. Justamente por isso, e retomando a questão do “autoesquecimento”, tanto “esquecer” como “lembrar” não podem ser pensados aqui a partir da experiência corrente do tempo. O que se “esquece” no “autoesquecimento extático” é o passado, o presente e o futuro (e seus correlatos experienciais – memória, atualização e projeção) no modo da experiência corrente do tempo. O autoesquecimento libera o presente como *absolute Augenblick* (proposição 4) de sua determinação como “agora”, enquanto atualização do *Zukunft* projetado num “passado”, ao modo *praktische, zweckvoll*. O passado e seu modo de experimentá-lo, tanto enquanto memória/lembrança como enquanto o passado a partir do qual se projetava um futuro que “chega” ao presente (a expectativa, que se mencionou acima, mormente decepcionante em sua não realização), nessa modificação dada na *eigentliche Erfahrung*, é agora “reconhecimento”.

Da proposição 3, recorde-se: “É a verdade do seu próprio mundo, do mundo religioso e do mundo ético onde vive que está sendo representada diante dele e na qual se reconhece [er sich erkennt]” (Gadamer, GW 1, p. 133). A delimitação de “reconhecimento” é dada por Gadamer, em descrição de essência (*Wesen*), algumas páginas antes, remarcando o caráter de *repetition* que há em reconhecer. *Erkennen é Wiedererkennen*:

O que propriamente [eigentlich] experimentamos numa obra de arte e para onde dirigimos nosso interesse é, antes, como ela é verdadeira, isto é, em que medida conhecemos e reconhecemos [erkennt und wiedererkennt] algo e a nós próprios nela. [...] Mas não compreendemos o que é o reconhecimento [Wiedererkenntnis], em sua essência mais profunda [tiefsten Wesen], se atentarmos apenas ao fato de que ali reconhecemos algo que já conhecíamos, isto é, o fato de que o conhecido é reconhecido [d. h. daß das Bekannte wiedererkannt wird] [...] A alegria do reconhecimento [Wiedererkenntnis] reside, antes, no fato de identificarmos *mais* do que é somente conhecido [*mehr erkannt wird als nur das Bekannte*]. No reconhecimento, o que conhecemos desvincula-se de toda causalidade e variabilidade das circunstâncias que o condicionam, surgindo de

imediatamente como que através de uma iluminação, sendo apreendido em sua essência [In der Wiedererkenntnis tritt das, was wir kennen, gleichsam wie durch eine Erleuchtung aus aller Zufälligkeit und Variabilität der Umstände, die es bedingen, heraus und wird in seinem Wesen erfaßt]. Ele é reconhecido como algo [als etwas erkannt] (Gadamer, GW 1, p. 119, cursiva do autor).

Aquilo em que o espectador “se reconhece” na proposição 3, pois, tem a marca do passado: é já conhecido, reconhecido. É o mundo e o ser-em-um-mundo de seu ser-no-mundo que o *Dasein* re-conhece. O passado se re-apresenta no *absolute Augenblick* – ainda que seja difícil formulá-lo sem incorrer em um oxímoro – como o reencontro com um futuro, que se projeta do passado, desde que se entenda o passado, agora, como passado livre do projetar-se *praktische, zweckvoll*, desvinculado de *aller Zufälligkeit und Variabilität*. Por isso, no “esquecer-se” extático do re-conhecimento não há perda, mas ganho (“*mehr erkannt wird als nur das Bekannte*”): esquecer-se é liberar o passado das sobredeterminações da experiência do passado; para reconhecer é preciso esquecer. E reconhecer é conhecer o conhecido, porém acrescido de um conhecimento de essência (“*was wir kennen... wird in seinem Wesen erfaßt*”).

Com os elementos do reconhecimento e do esquecimento, dão-se as condições para compreender definitivamente o que se passa no *absolute Augenblick* (proposição 4): “o momento absoluto em que se encontra o espectador é tanto autoesquecimento [*Selbstvergessenheit*] como mediação consigo mesmo [*Vermittlung mit sich selbst*]”. Essa mediação Gadamer a caracterizara anteriormente, enquanto explicava a identidade permanente da obra de arte: independentemente de local, data e executores/performadores de uma obra, é ela, em sua identidade (configuração e *Gemeinte*), que aí se faz representação (*Darstellung*) – e dizia: “A mediação total [*totale Vermittlung*] significa que aquele que mediatiza suspende a si mesmo enquanto serve de mediador” (Gadamer, GW 1, p. 125). A construção, em analogia, da proposição 4, por fim, é uma afirmação acerca do que é possível apreender, enquanto descrição de essência, quando se considera o acontecimento da obra de arte. Observe-se a gramática da proposição, que se constrói na forma “assim como... assim também [*So wie... so ist auch*]”, sendo os termos em *analogon*, por um lado, “o modo de ser do estético [*die Seinsweise des ästhetischen Seins*]” e, por outro, o espectador (*Zuschauer*). O arremate da proposição, logo em seguida, em referência ainda ao espectador (“Aquilo que o arranca de tudo é o mesmo que lhe devolve o todo do seu ser [*das Ganze seines Seins zurück*]”), indica que o análogo de *Seinsweise des ästhetischen Seins* é o *Sein* do *Zuschauer*. O que o acontecimento da obra de arte propicia ao *Dasein*, pois, é um encontro com o todo de seu ser, na forma de um reencontro, de um repetir-se sendo-no-mundo,

numa experiência originária de temporalização. E a analogia obra/espectador, em seus aspectos de “mediação consigo mesmo”, não permite concluir senão que, nesse acontecimento, o *Dasein* encontra o que há de mais permanente de si mesmo, quer dizer, sempre em direção ao mundo e em projeção para o futuro enquanto reencontro com o já projetado de si mesmo.

Uma última observação, em dois pontos, dedicada ao texto de *WM*, é necessária para que o arrazoadado deste artigo prossiga. Primeiro, como se dizia ainda no início desta exposição, ao se reportar ao jogo, à festa popular e ao culto religioso para construir suas analogias, Gadamer também está se reportando ao *quem* da experiência que ele está a descrever, quer dizer, ao *Dasein* mediano. Perder-se-ia algo da maior importância, no entanto, se todo o processo de emergência do *absolute Augenblick* fosse adscrito ao acontecimento da obra de arte. Este é, por assim dizer, um lugar privilegiado de investigação; porém, Gadamer indica que uma tal emergência não é exclusiva desse acontecimento nem sequer dos eventos que ele introduziu (jogo/festa/culto) para construir suas analogias. Duas passagens atestam-no:

[1.] Na representação do jogo, surge o que é. Nela será sacado e trazido à luz aquilo que, noutras ocasiões, sempre se encobre e se retrai. Quem sabe perceber a comédia e a tragédia da vida [die Komödie und Tragödie des Lebens] sabe também se subtrair à sugestão das finalidades [Suggestion der Zwecke] que dissimulam o jogo que é jogado conosco [...]. [2.] E quando ocorre um caso especial [besonderen Falle] onde um nexo de sentido se fecha e realiza no real, de modo que os encaminhamentos de sentido cessam de terminar no vazio, então uma tal realidade passa a ser como um espetáculo. Da mesma maneira, quem consegue ver o conjunto da realidade como um fechado círculo de sentido, no qual tudo se realiza, falará propriamente da tragédia e da comédia da vida [Komödie und Tragödie des Lebens]. Nesses casos, quando a realidade é entendida como jogo [die Wirklichkeit als Spiel verstanden wird], mostra-se o que é a realidade do que caracterizamos como jogo da arte (Gadamer, GW 1, p. 118)

O acontecimento da obra de arte, pois, dizia-se, é um lugar privilegiado de investigação porque os *besonderen Falle*, como o diz a expressão, são especiais; há algo de raridade neles. No entanto, a sua possibilidade, inerente ao *Dasein*, está sempre dada. Tal é essa raridade, porém, que a única maneira de poder referir-se a eles é pela comparação com o acontecimento da obra de arte. De fato, é essa mesma possibilidade sempre dada que, admite-o Gadamer, permite descrever a realidade do jogo da arte.

Segundo, é preciso remarcar o lugar de onde se faz a descrição do *absolute Augenblick*. Que esse lugar seja fenomenológico, a terminologia apontada já até aqui, assim como certa filiação ao Heidegger de *SZ*, o sugerem suficientemente; também o sugerem diversos textos retrospectivos do próprio Gadamer, nos quais aponta, inclusive (tal como o faz em *WM*), os usos operatórios que fez

de conceitos husserlianos e a importância de Husserl para o próprio projeto do tratado. Igualmente, por fim, um tal lugar é apontado pela doxografia que tratou da relação mais específica entre Gadamer e Husserl, como Lammi (2001), Vessey (2007b) e Moran (2011), entre outros.

Com toda a exposição anteriormente feita, assim como tendo essas duas observações em mente, pode-se, então, prosseguir.

3. Uma reaproximação a Husserl

A descrição da emergência do *absolute Augenblick* na experiência da obra de arte mostra o *Dasein* com seu direcionamento e sua dedicação ao mundo suspensos e, ao mesmo tempo, porém, direcionando-se ao mundo e em “dedicação total” ao mundo. O que se chamou de “modificação” (das dimensões temporais, da distância etc.) ao longo da exposição acima já não permite entender isso como um mero paradoxo superficial. O (*Wieder*) *erkennung* dado no *absolute Augenblick* coloca o *Dasein* na condição de ver-se (o *Sehen* da *Distanz*) indo em direção ao mundo, dedicando-se ao mundo, sendo-no-mundo, sem fazê-lo. Em outras palavras, a experiência da obra de arte tem os traços essenciais de uma redução. Gadamer, evidentemente, não tratou a questão em termos de redução. A aproximação crítica que ele fez, na parte II (GW 1, pp. 250-260) do tratado, à ideia da redução em Husserl, justamente a partir de Heidegger, não o permitiria. Mas, acima de tudo, isso se deve ao fato de que o caráter metódico da redução em Husserl não encontraria guarida no caráter completamente não metódico da situação que enseja a emergência do *absolute Augenblick*. Por isso, no que segue, a reaproximação a Husserl deve dar-se levando em conta a possibilidade de uma redução não metódica – estipulada ainda por Husserl – em articulação com o evento de uma redução não metódica presente no próprio Heidegger da época de *SZ*.

Figal (2021), ao propor a arquitetura enquanto modalidade artística exemplar para estudos fenomenológicos, retoma sugestões de Husserl providas de *Ideen I* (HUA III, I, §70) e de sua famosa carta a Hugo von Hofmannsthal (Husserl, 1994 [1907]): a experiência da obra de arte (neste caso, a poesia) pode levar a uma espécie de *epoché* que se daria sem a necessidade do processo de reflexão metódica normalmente associado às reduções. O mesmo Figal (2022), com mais foco na obra tardia de Husserl (principalmente a *Krisis*), deduz a noção de “perceptibilidade”, que se diferencia da percepção e do percebido. Todo objeto transcendente, afirma Figal, para ser transcendente, há de ser perceptível, das ferramentas às obras de arte; assim, todo transcendente seria, antes de tudo, “estético”, e o que caracterizaria as obras de arte seria o traço essencial de serem objetos que apresentam uma intensificação da perceptibilidade. Para

ele, a intensificação da perceptibilidade é o que se poderia chamar de “beleza”. A partir da abrangência geral da perceptibilidade a todo transcendente, seria possível dizer que o “estético” perpassa todo transcendente e, em última medida, o próprio *Lebenswelt* haveria de ser entendido enquanto “mundo estético”. Nesse sentido, no que se refere às coisas feitas pelo homem, as obras de arte se apresentam como o máximo de intensificação do perceptível; porém, essa intensificação pode ser encontrada em outros objetos dessa classe, em maior ou menor medida, e é uma mudança de atitude perante o objeto que permitiria trazer à frente a sua perceptibilidade. Nesse ponto, Fígal explicitamente se contrapõe a Heidegger:

Artefatos e objetos de design são diferentes de obras de arte como pinturas ou desenhos, porquanto eles não são feitos para a mera contemplação, mas sim para o uso cotidiano. Ao serem úteis da forma que for, eles primordialmente se fundem nos contextos da vida prática e, como afirma Heidegger em *Ser e Tempo*, eles não chamam a atenção, mas têm, porém, uma particular relevância e significância em relações multiestratificadas com outras coisas e, ao fim, com os objetivos das práticas humanas. No entanto, não é necessário seguir Heidegger em sua redução dos utensílios à manualidade e, dessa forma, ter por certo que um aspecto contemplativo estará sempre excluído na relação com os utensílios. Ferramentas, dispositivos eletrônicos e até talheres e móveis não se limitam ao seu uso, mas são também vistos e tocados e, por isso, experienciados esteticamente (Fígal, 2022, p. 427, traduzido).

A posição de Fígal aqui, ainda que ele mesmo não se dedique a desenvolver esse caminho (pois não é um trabalho dedicado a Heidegger), matiza a linha geral de questionamento a Husserl posta em *SZ*, quando aí se apresentava a categoria de *Zuhandenheit* em contraposição a uma suposta tese de uma “percepção pura” a ele atribuída. Não é necessária uma atitude artificial para perceber a beleza num manual, mesmo em atitude natural; a beleza é um momento do manual, estando perceptivelmente ausente ou presente. Artificial seria, antes, a pura manualidade. Não quer isso dizer que Heidegger tenha estipulado que os entes intramundanos vêm ao encontro do *Dasein* em seu aparecer como “pura manualidade”, mas que o perceptível e o manual são indissociáveis, mesmo numa primeira aproximação e, na maior parte das vezes. Por outro lado, deter-se contemplativamente no “estético” que se apresenta junto ao manual ou deter-se sobre a manualidade do manual seriam, sim, atitudes deliberadas, ambas, outrossim, dentro do escopo da reflexão fenomenológica. Quando Fígal recuperou aquelas instâncias em que Husserl falava das artes, por outro lado, o que estava em questão era a possibilidade de deter-se contemplativamente no estético fora de uma atitude fenomenológica, sem operar metodicamente as reduções. No caso da carta a von Hofmannsthal, Husserl falava até em algo como ser “forçado” pelo poema a uma atitude tal. O que as razões de Fígal

deixam a ser pensado é como a perceptibilidade necessariamente se dá em conjunção com o transcendente e, assim, onde Husserl via, ao considerar as obras de arte, nada mais do que uma analogia entre a atitude fenomenológica e a experiência do fruidor da obra de arte, Figal sugere uma reversão, pela qual a experiência da obra de arte seria um lugar privilegiado da pesquisa fenomenológica:

obras de arte devem ser concebidas como fenômenos transcendentais que iniciam a experiência fenomenal e, assim, permitem ou motivam a experiência reflexiva sobre a fenomenalidade. Como consequência, devem ser tidas como fenômenos por excelência e, assim, como o paradigma primeiro da fenomenologia (Figal, 2021, p. 172, traduzido).

Ainda que Figal, nos dois estudos referidos, dedique sua atenção particularmente à arquitetura, à escultura e à pintura, o gesto de ter a arte como aquilo que “vem antes” em considerações fenomenológicas é o que se encontra, como visto acima, em *WM*. Especificamente, como se apontava ao fim da seção anterior, os arrazoados e as descrições detalhadas que Gadamer dedica à experiência da obra de arte, ao fim e ao cabo, acompanham-se da possibilidade, inerente à própria existência do *Dasein*, de se darem os “casos especiais” em que, não apenas perante uma obra de arte, mas perante a própria vida, um círculo fechado de sentido se estabeleça e, de fato, justamente para esses casos, a única experiência por meio da qual a eles se pode referir, por comparação ou analogia, é a experiência da obra de arte.

A “redução” que se delinea na descrição do *absolute Augenblick*, em Gadamer, tendo em conta as derivações de *SZ* em pontos-chave de sua elaboração, é consonante com o que Rudolf Bernet (1994, pp. 246-267) expõe como a “double life of the subject”, aproximando o que ele considera como as duas “reduções” de *SZ* e a redução descrita na doutrina do método da *VI Cartesianische Meditation*, de Husserl-Fink, e as notas marginais de Husserl ao texto (Husserl; Fink, 1989 [1932]). Segundo Bernet,

a redução fenomenológica torna manifesto um sujeito que, por um lado, se aferra ao mundo e, por outro, se afasta dele [...]. Husserl explica o duplo caráter do sujeito transcendental fazendo uma distinção nítida entre o sujeito enquanto ele constitui o mundo, por um lado, e o sujeito enquanto ele assiste a uma tal constituição como um ‘espectador imparcial’ [unbeteiligte Zuschauer] [...]. Em Heidegger, essa divisão interna ao sujeito transcendental toma a forma de um duplo modo de existência de *Dasein*. Na existência “inautêntica” ou “imprópria”, *Dasein* se dedica às questões práticas de seu mundo familiar, enquanto que na existência “autêntica” ou “própria”, *Dasein* é levado ao cuidado de seu próprio ser (Bernet, 1994, p. 247, traduzido).

Seguindo ainda Bernet (1994, pp. 259-264), uma diferença essencial entre as reduções de *SZ* e de Husserl-Fink é que, em *SZ*, há uma dupla redução que não é metódica, não é uma busca pelo dado fenomenológico, mas sim um acontecimento. Em *SZ* acontece uma redução, primeiro, quando o manual se ausenta, e a manualidade e o simplesmente-dado se manifestam ao *Dasein*, assim como ele mesmo se manifesta a si pela sua relação com o manual e com o simplesmente-dado, o que também manifesta a sua relação com os outros; segundo, acontece outra redução, aprofundando a primeira, na angústia (*Angst*); esta “traz o colapso de toda significância (*Bedeutsamkeit*) ao mundo familiar. Na angústia, ‘o mundo tem o caráter da completa in-significância (*Unbedeutsamkeit*)’” (Bernet, 1994, p. 264, traduzido). Dá-se, assim, um desinteresse pelo mundo no modo da ocupação e do *das Man*. Ambas as reduções revelam ao *Dasein* a diferença entre seu ser e o ser do mundo, assim como a sua ligação essencial e, de fato, a segunda redução é o que enseja a própria pergunta do *Dasein* por seu próprio ser e, por meio dela, habilita-se a possibilidade da mesma pergunta pelo Ser (*Seinsfrage*). Pelo lado de Husserl-Fink, a redução, como se disse, é uma operação do fenomenólogo. Por meio dela, gera-se um espectador fenomenologizante, que testemunha tanto o trabalho de constituição do mundo pela consciência constituinte como o mundo constituído e atesta, igualmente, a diferença entre consciência constituinte e mundo constituído (Bernet, 1994, p. 252), assim como a ligação essencial entre ambos – o fato de o sujeito transcendental encontrar-se sempre ocupado com o mundo:

Mas a intervenção iluminadora do espectador fenomenológico não mudará o fato de que a consciência constituinte há de continuar a seguir a sua ‘tendência a ser’. Mesmo sob o escrutínio do espectador fenomenológico, ela não deixará de lado o seu obrar constituindo o mundo. O auto-esclarecimento fenomenológico (*Selbsterhellung*) de sua própria atividade constituinte não impedirá a consciência constituinte de precipitar-se no mundo novamente, e na cegueira que esse ato implica (Bernet, 1994, p. 253, traduzido).

A descrição da *Wesen des Zuschauers* no *absolute Augenblick* por Gadamer, pois, estabelece um ponto médio entre as reduções de *SZ* e a redução de Husserl-Fink: como nas primeiras, apenas acontece (em casos especiais e na experiência da obra de arte); como na segunda, há a delimitação de uma passividade-na-atividade na constituição do mundo, a qual, por fim, pode ser descrita pelo fenomenólogo (aqui, Gadamer).

Ao se reabrir a descrição de Gadamer para a contribuição de Husserl, é possível complementar com o que Husserl formulava sob o nome de *Überschau* em manuscritos dos anos 1920 e 1930 aquilo que, em um primeiro momento, parecia filiar-se somente ao “momento de visão” de *SZ*. As pesquisas relativamente mais recentes sobre edições de manuscritos e preleções de

Husserl, publicadas a partir do fim dos anos 1950 até a primeira década do século corrente, trouxeram à luz questões sobre as quais Husserl se debruçara intensamente acerca da temporalidade e de sua relação com a consciência. Aqui, é de maior interesse a pesquisa de Staiti (2013) sobre *Erste Philosophie* (Husserl, 1959 [1923-1924]), os *Bernauer Manuskripte* (1917-1918) e os *C-Manuskripte* (1929-1934), reconstruindo a noção mencionada, *Überschau* (traduzida como *panoramic view* por Staiti), e sua relação com a redução.

Em uma definição geral, “*Überschau* é um tipo de ato no qual experienciamos nossa vida pessoal como um todo e, correlativamente, o mundo enquanto o horizonte constante desse todo-da-vida [*whole-of-life*]. Em outras palavras, a *Überschau* é uma apreensão correlativa da totalidade” (Staiti, 2013, p. 22). Tal como se modificam as relações com passado, presente e futuro no *absolute Augenblick* de Gadamer, a *Überschau* não pode ser um ato de presentificação comum, pelo qual se faz presente o que está ausente (*Vergegenwärtigung*). Tampouco se trata apenas de atos de lembrança e de expectativa, com seus direcionamentos particulares, seja para o passado, seja para o futuro. Antes, “*Überschau is a simultaneous grasp of the past and the future from the vantage point of the present*” (Staiti, 2013, p. 29, traduzido). Esse “presente”, de fato, viabiliza uma *epoché*, na qual se suspende a validade do mundo como posto tacitamente na atitude natural:

Ao lançarmos uma *Überschau* [*panoramic view*] sobre a vida é inevitável constatar que essa vida sempre já foi [has always already been], e sempre será, uma ‘vida-no-mundo’ [*‘life-in-the-world’*] - quer dizer, uma vida na qual uma postulação tácita do mundo esteve sempre se fazendo [...]. Essa constatação é crucial para o problema de Husserl da articulação de uma *epoché* universal: já que a vida abarca constantemente o horizonte completo do mundo, é impossível pôr a validade do mundo entre parênteses de uma só vez, porque temos essa vida ao dispor como um todo no presente (Staiti, 2013, p. 30, traduzido)

Novamente, é importante ter em mente o *Split* (*Spaltung*) delimitado por Bernet para a redução de Husserl-Fink. Por meio dele, o trabalho de constituição da consciência constituinte é testemunhado pelo espectador fenomenologizante, sem que ele tome parte nesse trabalho em si mesmo; essa visada, em um primeiro momento, faz-se desde o ponto de vista do fenomenólogo, que opera a redução. Porém, quando a redução é um acontecimento, como nesse ponto médio em que se está a situar a posição de Gadamer, dir-se-ia que a perspectiva do espectador retroalimenta a perspectiva da consciência constituinte. A redução-como-acontecimento propicia uma passagem de uma perspectiva para a outra, numa permeabilidade entre as faces da *Spaltung*.

No (*Wieder*)*erkennung*, então, a *Überschau* seria momento essencial da experiência como descrita, momento responsável por “devolver” ao *Dasein* o “todo de seu ser”. A *Schau* (visão) que há na *Überschau* de Husserl, em um dos trechos selecionados por Staiti (2013, p. 33) para fundamentar suas razões, é evidentemente modificada em seu sentido de “ver”, tal como já se observava para o *Sehen* de Gadamer. Não se trata, para Husserl, de uma *Schau* em sentido *ernstlich* (HUA VIII, p. 155), como se apontava anteriormente sobre os modos de dar-se de passado e futuro na lembrança e na expectativa. De fato, o “todo” a que visa essa *Schau* é sempre incompleto, dado de modo vago e, por isso mesmo, sempre aberto para o futuro: “Constantemente e de forma antecipada, eu apreendo o fluxo temporal, uno e infinito, da vida; apreendo-o, porém, sempre de longe” (HUA VIII, p. 156, traduzido). Aberto para o futuro, entenda-se, porque se trata de antecipação do todo em relação a uma distância. Não obstante, é uma antecipação que protende a partir de um sentido-de-todo, e não de um presente que protende apenas a partir de lembranças particulares: “A ‘de-longeidade’ [‘from-afar-ness’] que caracteriza a *Überschau* não impede a referência intencional à vida como um todo, em oposição a meros episódios dela” (Staiti, 2013, p. 30, traduzido). Um tal sentido-de-todo, evidentemente, não pode excluir o passado, aqui reiterado como retorno em uma única síntese de toda a vida, um retorno, note-se, que vem do futuro, que chega quando (com Gadamer) se dão os “casos especiais” ou o encontro com a obra de arte ou (com Husserl) se opera a redução.

O que essa articulação entre o *absolute Augenblick* e a *Überschau* permite, mais do que complementar a descrição de Gadamer sobre o aspecto passivo-ativo da experiência da obra de arte construída a partir dos elementos da análise temporal heideggeriana, é, de fato, integrar o elemento do discurso (*Rede*) que, ao mesmo tempo em que é central para o projeto de Gadamer em *WM*, aparece de forma ainda discreta (terá mais ênfase na parte III) em suas razões no momento em que prepara a exposição do *absolute Augenblick*. Ainda que ele apareça, como dito, de forma discreta, sua presença perfaz o caráter ontológico da experiência da obra de arte, quer dizer, remarca essa experiência como um momento privilegiado em que o *Dasein* se coloca perante o ser.

Lembre-se de que, acompanhando o conceito de “mundo”, via-se que, para Gadamer, no jogo da obra de arte, ele se apresenta “na excelência de seu ser”: “O mundo que aparece [*erscheinende Welt*] no jogo da representação não é uma cópia ao lado do mundo real [*wirklichen Welt*], mas é esse mundo mesmo na excelência de seu ser [*in der gesteigerten Wahrheit ihres Seins*]” (Gadamer, GW 1, p. 142). Por outro lado, acerca do evento dessa manifestação do mundo, Gadamer determinava a que se referia essa *Wahrheit* – via-se que

era “a verdade [*die Wahrheit*] do seu próprio mundo, do mundo religioso e do mundo ético onde vive que está sendo representada diante dele e na qual se reconhece [*er sich erkennt*]” (Gadamer, GW 1, p. 133). Agora, cabe ver o que acontece em meio a esse reconhecer dado junto à aparição do mundo, tal como ele se determina nessas passagens. Afirma Gadamer, primeiro, que “nele, toda e qualquer pessoa reconhece que: assim são as coisas [*An ihr erkennt einjeder: so ist es*]” (Gadamer, GW 1, p. 118); nesse reconhecer, como ele mesmo o indica em seu uso de aspas, há uma operação lógico-discursiva, na qual se marca a categoria de “ser”: “O ‘assim são as coisas’ [*Das ‘So ist es’*] é uma espécie de autoconhecimento do espectador, que retorna de modo clarividente [*einsichtig zurückkommt*] dos ofuscamentos que ele, como qualquer outro, vive” (Gadamer, GW 1, p. 137). O “assim é” (pois não é necessário acrescer “são as coisas” para traduzir a expressão) é momento essencial do retorno dos “ofuscamentos” e, de fato, necessita ser considerado em conjunto com o que se viu no arremate do parágrafo do *absolute Augenblick*, no qual se falava em uma devolução do “todo do seu ser [*das Ganze seines Seins zurück*]”. Esse retorno/devolução, examinado mais acima (2.3) em seu caráter de temporalização originária, então, é perpassado por uma asserção em que se diz o ser (“*ist*”), não enquanto cópula de uma proposição³, mas, ao contrário – e livre da concepção vulgar do tempo que informa a gramática da proposição – o ser mesmo enquanto tempo e o reconhecimento do *Dasein* de seu ser-enquanto-tempo. O “ver” (*Sehen*) de Gadamer descrito anteriormente deve ser articulado com o dizer-do-ser-como-tempo que aqui aparece, assim como com o que Staiti recuperou dos manuscritos de Husserl acerca da *Überschau* e o que Gadamer dizia sobre a experiência da obra de arte enquanto um fenômeno que também se refere a um acontecimento inerente à própria vida. Via-se com Staiti, por um lado, que “ao lançarmos uma *Überschau* sobre a vida é inevitável constatar que essa vida sempre já foi, e sempre será, uma ‘vida-no-mundo’” (Staiti, 2013, p. 30, traduzido) e via-se, por outro, que Gadamer dizia: “quem consegue ver [*zu sehen*] o conjunto da realidade [*das Ganze der Wirklichkeit*] como um fechado círculo de sentido [*geschlossenen Sinnkreis*], no qual tudo se realiza, falará propriamente [*selbst reden*] da tragédia e da comédia da vida” (GW 1, p. 118). O “assim é”, por falta de vocabulário senão o fenomenológico (que, viu-se, Gadamer não se furta a empregar quando necessário), é um ato de síntese, tanto passiva como ativa, tanto intuitivo (*Sehen/Schau*) como expressivo (*reden*);

3 E nisso deve-se reconhecer, provinda das *Investigações Lógicas*, passando por Heidegger em sua “década fenomenológica” e desembocando ainda em SZ, a libertação do ser como cópula e da verdade como adequação, por meio da “intuição categorial” (Van Buren, 1990, p. 249).

nele e com ele, o *Dasein* compreende-se como ser temporal e como finitude. E se, “numa primeira aproximação e na maior parte das vezes”, o *Dasein* não é necessariamente filósofo, é nesse ato e com esse ato que a “qualquer um” (*einjeder*) uma questão pelo ser e pelo seu ser pode ser aberta.

4. Considerações finais

Os detalhes do texto de Gadamer trazidos à frente, em diálogo com as contribuições de Figal, Bernet e Staiti junto a Husserl, abrem mais uma dimensão para o movimento de ida e volta que Gadamer resgata no conceito de *Spiel* e na espacialidade modificada de *Spielraum*, considerando a arte, também, como instante de jogo do *Dasein* consigo mesmo. Se, como se viu, “na representação do jogo, surge o que é. Nela será sacado e trazido à luz aquilo que, noutras ocasiões, sempre se encobre e se retrai” (Gadamer, GW 1, p. 118), isso é porque, nas modificações da experiência no acontecimento-redução junto à obra de arte, o *Dasein* entra no movimento ativo-passivo, de si-no-mundo e de si-em-redução, vendo-se constituindo o mundo das ocupações e vendo o que fica oculto, seu “todo”, na mesma constituição e ir-vivendo no mundo das ocupações. O movimento se dá entre as duas faces da *Spaltung* de Husserl-Fink delimitada por Bernet; o “espaço” desse movimento é aberto pelo ir e vir em relação ao futuro e ao “todo” em potencial que se aproxima, de forma assintótica, no horizonte da *Überschau*.

O reexame das especificidades da elaboração de Gadamer da experiência do tempo junto à obra de arte permite, pois, reconsiderar detalhes que receberam menos atenção na literatura acerca da questão. Faz-se jus ao espírito de Gadamer, quer-se aqui crer, quando se examinam detidamente os usos e as modificações dos usos, literais e metafóricos, de determinados termos, para extrair do texto todos os sentidos possíveis dentro de seu contexto e reabri-lo ao contato com a tradição (aqui, fenomenológica) de onde provém, ainda que, em superfície, pareça contradizer-se sua letra ao reaproximá-lo de Husserl quando se trata da questão da constituição temporal, na qual tudo parece indicar que é de sua preferência inclinar-se a Heidegger e à sua crítica à posição de Husserl acerca do problema.

Disponibilidade de dados:

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Ausência de conflito de interesses:

O autor declara que não há conflito de interesses.

Editor responsável:

Mauro Luiz Engelmann

Referências

- BERNET, R. “Phenomenological reduction and the double life of the subject”. In: KISIEL, T., VAN BUREN, J. (eds.). *Reading Heidegger from the Start*. Albany: Suny, 1994.
- FIGAL, G. “Lifeworld art: on Husserl’s Crisis book and beyond”. *Continental Philosophy Review*, Vol. 55, pp. 417-430, 2022.
- _____. “The primacy of the noematic: On the methodological relevance of art for phenomenology”. *Continental Philosophy Review*, Vol. 54, pp. 171-181, 2021.
- GADAMER, H.-G. [1960]. *Gesammelte Werke*, Vol. 1: “Hermeneutik I - Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik”. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1990.
- _____. [1960] “Verdade e método”. Tradução de F. P. Meurer. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, M. [1927]. “Sein und Zeit”. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.
- _____. “Ser e Tempo”. Traduzido por M. S. Cavalcante. 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HUSSERL, E. “Erste Philosophie” (1923/24). *HUA VIII*. Den Haag: Nijhoff, 1959.
- _____. “Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie”. *HUA III/I*. Den Haag: Nijhoff, 1976 [1913].
- KEANE, N. “The Temporality of Artwork and Festival and the Temporality of the Cosmos: Gadamer’s Reflections on Time and Eternity”. *Continental Philosophy Review*, Vol. 55, Nr. 3, 2022, pp. 335-51.
- LAMMI, W. “Hans-Georg Gadamer’s ‘Correction’ of Heidegger”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 52, Nr. 3, pp. 487-507, 1991.
- _____. “Gadamer’s Debt to Husserl”. In: TYMIENIECKA, A.-T. (ed.) *Analecta Husserliana*, Vol. 71. Dordrecht: Springer, 2001. pp. 167-179.
- MORAN, D. “Gadamer and Husserl on Horizon, Intersubjectivity, and the Life-World”. In: WIERCIŃSKI, A. (ed.). *Gadamer’s Hermeneutics and the Art of Conversation*. Münster: Lit Verlag, 2011. pp. 73-94.
- ROSS, S. “The Temporality of Tarrying in Gadamer”. *Theory, Culture & Society*, Vol. 23, Nr. 1, pp. 101-123, 2006.

SALLIS, J. "The Hermeneutics of the Artwork. Die Ontologie des Kunstwerks und ihre hermeneutische Bedeutung (GW 1, 87-138)". In: FIGAL, G. *Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode*. Berlin: Akademie Verlag, 2007.

STAITI, A. "A grasp from afar: Überschau and the givenness of life in Husserlian phenomenology". *Continental Philosophy Review*, Vol. 46, pp. 21-36, 2013.

TATE, D. L. "Art as Cognito Imaginativa: Gadamer on Intuition and Imagination in Kant's Aesthetic Theory". *Journal of the British Society for Phenomenology*, Vol. 40, Nr. 3, pp. 279-299, 2009.

_____. "In the Fullness of Time: Gadamer on the Temporal Dimension of the Work of Art". *Research in Phenomenology*, Vol. 42, Nr. 1, pp. 92-113, 2012.

VAN BUREN, J. "The young Heidegger and phenomenology". *Man and World*, Vol. 23, pp. 239-272, 1990.

VESSEY, D. "Gadamer's Hermeneutic Contribution to a Theory of Time-Consciousness". *Indo-Pacific Journal of Phenomenology*, Vol. 7, Nr. 2, pp. 1-7, 2007a.

_____. "Who Was Gadamer's Husserl?" *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy*, Vol. VII, pp. 1-23, 2007b.