

## A PURIFICAÇÃO PELO TEMPO

sobre a incorporação da 'Katharsis' por Hans-Georg Gadamer em *Wahrheit und Methode*

## THE PURIFICATION BY TIME

on the incorporation of 'Katharsis' by Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode*

<https://doi.org/10.26512/rfmc.v13i1.59316>

**Enrique Nuesch\***

Universidade Estadual do Paraná

<http://lattes.cnpq.br/0554305269496219>

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

[enrique.nuesch@unespar.edu.br](mailto:enrique.nuesch@unespar.edu.br)

\* Professor Adjunto na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), campus de Apucarana (PR). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

## RESUMO

O artigo argumenta que, na ontologia da obra de arte presente em *Wahrheit und Methode* (Gadamer, 1960), há uma relação entre “katharsis” e tempo. Esta relação se caracteriza por uma marca temporal, de remissão ao futuro, inscrita por Gadamer no processo anímico da “katharsis” tal como ele o incorpora de Aristóteles, traduzindo-o por “Reinigung”. Para demonstrar isso, o artigo começa por recuperar alguns paralelos entre o tratamento do tempo na grande obra de Gadamer e na analítica existencial de *Sein und Zeit* (Heidegger); logo, examina aspectos da incorporação da *Poética* e da *Retórica* (Aristóteles) na ontologia da obra de arte de Gadamer; por fim mostra como é possível encontrar o traço temporal posto por Gadamer na “katharsis” por meio do exame das analogias e metáforas empregadas por ele na descrição do que chama de “Reinigung” enquanto o equivalente de “katharsis”. Conclui que, em WM, “katharsis”/“Reinigung” é uma “purificação pelo tempo”.

**Palavras-chave:** Gadamer. Heidegger. Aristóteles. Katharsis. Tempo.

## ABSTRACT

This paper argues that there is a relation between “katharsis” and time in the ontology of the work of art presented by Hans-Georg Gadamer in his *Wahrheit und Methode* (Gadamer, 1960). Such relation is characterized by a temporal trace, a reference to the future, inscribed by Gadamer in the animic process of “katharsis” as he incorporates it from Aristotle while translating it as “Reinigung”. To demonstrate this, the paper starts by retrieving some parallels between the treatment of time in Gadamer’s great opus and in the existential analytic of *Sein und Zeit* (Heidegger). After this, it examines some aspects of the incorporation of the *Poetics* and the *Rhetoric* (Aristotle) by Gadamer to his ontology of the work of art. Finally, it shows how is it possible to locate the temporal trace inscribed by Gadamer in “katharsis”, through the examination of the analogies and metaphors used by him in his description of what he names “Reinigung” and translates as an equivalent of “katharsis”. The paper concludes, “Katharsis”/“Reinigung” is to be understood as a “purification by time” in *Wahrheit und Method*.

**Keywords:** Gadamer. Heidegger. Aristotle. Katharsis. Time.

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

*Ao Mestre, prof. Dr. Celso Braida*

*Die klarende Kraft eines Denkens nährt sich aus dem, was  
im Denk-Schatten verbleibt  
(Eugen Fink, 1957, p. 325).*

Ao se referir à relação entre Heidegger e Gadamer, no que diz respeito às posições de cada qual quando examinam os modos de temporalizar-se de *Dasein*, Walter Lammi (1991, pp. 504-504) é da opinião de que, ainda em *Ser e Tempo*, Heidegger priorizava o futuro, enquanto que Gadamer, já desde *Verdade e Método*, priorizava o passado. Reexaminando a questão, o mesmo comentador matiza a diferença, entendendo que se trata mais de ênfase do que priorização (Lammi, 2008, p. 76). No que diz respeito especificamente a *Verdade e Método* e à ontologia da obra de arte aí contida, John Sallis (2007, pp. 45-46) considera que pesam mais as formulações do Heidegger do ensaio sobre a origem da obra de arte, quer dizer, do Heidegger “pós-kehre” e, assim sendo, do Heidegger que já deixara o projeto de *Ser e Tempo*.

É justamente sobre essa ontologia da obra de arte contida em *Verdade e Método* que está o nosso interesse no presente artigo. Considerando alternativa que se desenha a partir de Lammi e do juízo de Sallis, nossa posição é de que, em tal ontologia, o projeto de *Ser e Tempo* tem mais peso, como trataremos de mostrar. Esse, porém, não é o nosso objetivo final. Apesar de nossa discordância pontual com Sallis, cremos que seu estudo levantou uma questão pouco explorada, ainda que não por ele mesmo explicitamente posta: como é que a adoção da elaboração da temporalidade de *Dasein* abraçada por Gadamer se reflete na sua forma

---

<sup>1</sup> Agradecemos imensamente a leitura atenta e generosa de nosso supervisor de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Londrina, prof. Dr. José Fernandes Weber.

de trazer Aristóteles à sua própria elaboração da ontologia da obra de arte.

Que as reflexões do Heidegger de *Ser e Tempo* têm forte presença na formulação daquela ontologia por Gadamer, parece-nos que sua declaração às portas de entrar no tópico “a temporalidade do estético” – tópico em que descreve a temporalização da obra de arte e de *Dasein* junto a ela – é bastante eloquente:

É aqui onde o mal-entendido que se deu com a exposição ontológica do horizonte do tempo de Heidegger se vingou. Em vez de reter o sentido metodológico da análise existencial da pré-sença [existenzialen Analytik des *Daseins*], determinada pela cura, pelo preceder a morte, isto é, pela finitude radical, como uma entre outras possibilidades de compreensão da existência, esquecendo, além do mais, que o que se revela aqui como temporalidade é o próprio ser da compreensão. Querer distinguir a verdadeira temporalidade da obra de arte, como ‘tempo sagrado’, do tempo decadente e histórico, não passa, na verdade, de um mero reflexo da experiência humano-finita da arte (GW 1, p. 126)<sup>II</sup>.

Agora, como diz Sallis (2007, p. 53), nessa ontologia da obra de arte, Gadamer procede a uma “reabilitação da mimesis”, o que significa – e está bem marcado no próprio texto de Gadamer – uma retomada de Aristóteles, principalmente da *Poética* e da *Retórica* e, conseqüentemente, do problema da “mimesis” – e esta, por sua vez, implica o problema da “katharsis”, justamente o nosso foco no presente artigo.

O nosso problema, então, formula-se da seguinte forma: como se relacionam, em *Verdade e Método*, a “katharsis” como retomada por Gadamer e a sua elaboração da temporalização de *Dasein* junto à obra de

---

II Para as traduções de passagens dessa obra, cita-se a tradução de Meurer (Gadamer, 2003), com pequenas modificações nossas. Referencia-se a paginação da edição de *Wahrheit und Methode* contida nas *Gesamelte Werke*, tomo 1, pela sigla “GW 1” (Gadamer, 1990), pois a tradução brasileira a apresenta em colchetes, permitindo o cotejo com facilidade.

arte? Para chegar a uma resposta, primeiro comparamos o que Heidegger chamou de “Augenblick”<sup>III</sup> e Gadamer chamou de “absolute Augenblick”, para logo mostrar como Gadamer se serve de sua ontologia da obra de arte enquanto uma forma de elaborar uma ontologia de *Dasein* mesmo e descrever seus modos de temporalizar-se e, por fim, chegar à relação entre tempo e “katharsis”, relação esta que caracterizamos como uma “purificação pelo tempo”.

No caminho da investigação de que aqui apresentamos os resultados, examinamos bibliografia específica sobre o tempo e a relação tempo-arte em Gadamer (Ross, 2006; Vessey, 2007; Tate, 2012; Schmidt, 2021; Keane, 2022), assim como, mais especificamente, sobre a apropriação de Gadamer da *Poética* (Bernet, 2004; Grondin, 2007; Tate, 2008). No caso do primeiro conjunto de textos, as razões sempre se constroem projetando sobre *Verdade e Método* muitos escritos posteriores em vários anos, sem a preocupação (a qual, evidentemente, não é obrigatória) de ater-se ao que se elaborava no tratado de 1960; no caso do segundo conjunto de textos, ainda que haja reflexão sobre a “mimesis” e menção à “katharsis”, não há a tentativa explícita de uma articulação da segunda com o problema do tempo e da temporalização de *Dasein*. Nesse sentido, acreditamos que fazer essa articulação é a nossa contribuição à fortuna crítica de Gadamer e *Verdade e Método*.

Em leituras de nosso manuscrito, solicitadas a colegas, foi-nos advertido que o uso constante de termos em aspas e de termos estrangeiros, tomados diretamente do texto alemão de Gadamer, pudera prejudicar a fluidez da leitura. Ponderando a questão, optamos por mantê-los, sacrificando em algo uma tal fluidez, em benefício de trazer à frente uma problemática que perpassa toda a nossa reflexão, na maioria do arrazoado, de maneira subterrânea, mas que irrompe à superfície em pontos críticos: a saber, o problema da tradução, visto pelo próprio autor-tema do presente artigo, Gadamer, como um *problema hermenêutico* por si só.

---

III Nosso exame de Heidegger, neste artigo, não se limitará ao livro de 1927, incluirá o pensamento preparatório a este e aos complementos que ainda lhe seguem, ou seja, tanto algumas preleções da década de 20 (as “interpretações fenomenológicas” de Aristóteles e os estudos em torno do conceito de tempo), como das que logo seguem ao livro (as preleções sobre os “problemas fundamentais” da fenomenologia de 1927).

Como se poderá ver, em paralelo à tradução brasileira que foi base para nossas citações, consultamos outras três traduções, todas em edições consagradas em suas respectivas culturas (italiano, inglês, espanhol), e, em inúmeros casos – dos quais apenas tratamos dos mais emblemáticos para a questão sobre a que nos debruçamos – as opções tradutórias do alemão para a outra língua não encontrava equivalência de uma destas línguas para a outra. Por exemplo, no item 4 de nosso artigo, tratamos da expressão “beengten Brust”, que em inglês tornou-se “constrained heart”, em italiano, “animo oprimido” e em português, “peito oprimido”, o que faz perguntar-se: como coração, peito e ânimo podem referir-se, de maneira equivalente, ao termo escolhido por Gadamer? Ver-se-á que essa aparentemente superficial discordância terminológica traz consigo, de fato, uma problemática respeitante à hermenêutica e tradução do texto aristotélico, ao papel de Aristóteles na “hermenêutica da facticidade” heideggereana e, por sua vez, à forma como Gadamer mesmo se relaciona com esta na elaboração de suas próprias razões. Devemos acrescentar, em razão de haver diversos momentos em que marcamos a nossa discordância das opções de tradução que encontramos nas versões do texto de Gadamer com as quais lidamos, que não há aí qualquer grão de “crítica” (no sentido vulgar) às escolhas feitas pelas tradutoras e tradutores. Pelo contrário, o constante uso dos termos no original, as variadas tentativas de resgatar-lhes as etimologias e de explica-los – em vez de simplesmente ficar com a sua citação traduzida e seguir em diante – são nosso reconhecimento da complexidade do trabalho, assim como a manifestação de profunda admiração pelos esforços empreendidos na tarefa tradutória, cujos resultados são, antes, expressão inequívoca de um filosofar silencioso, que muitas vezes passa despercebido a quem lê a tradução.

## AUGENBLICKEN

Examinemos como, ao fim do tópico sobre a temporalidade da estética, Gadamer talha a expressão “momento absoluto” (“absolute Augenblick”):

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 [selbständigen Sinnkreis zusammengeschlossen], que não motiva ninguém a sair daí para qualquer outro futuro ou realidade [irgendeine andere Zukunft und Wirklichkeit]. O receptor é remetido a uma distância absoluta, que lhe veda qualquer participação que tenha uma finalidade de cunho prático [praktische, zweckvolle]. 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 [darstellt] diante do espectador. 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 exige a continuidade de sentido. É a verdade do seu próprio mundo [Wahrheit seinen eigenen Welt], do mundo religioso e do mundo ético onde vive que está sendo representada diante dele e na qual se reconhece [er sich erkennt]. 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 [absolute Augenblick] 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 [das Ganze seines Seins zurück] (GW 1, p. 133)

“Mundo”, “Mundo religioso”, “mundo ético” são os correlatos intencionais das determinações essenciais de *Dasein*; a primeira, enquanto ser-no-mundo (In-der-Welt-Sein), as segunda e terceira, enquanto ser-com-o-outro (Miteinandersein). O “auto-esquecimento”, por sua vez, já o houvera dito Gadamer alguns parágrafos antes (GW 1, p. 131), não é algo “privativo”. Dir-se-ia, antes, “seletivo”, se a palavra não tivesse um acento voluntarista. O “esquecer” aqui quer dizer não-mais-ter algo em primeiro plano, e sim recolocado em relação a uma totalidade, a saber, aqui, o que se diz “o todo de seu ser” (“das Ganze seines Seins”)

– o “todo de seu ser” livre da remissão ao futuro (“Zukunft”) enquanto projetado a partir das ocupações de finalidade prática (“praktische, zweckvolle”), que (futuro e ocupações) são, propriamente, apenas parte da totalidade de possibilidades fáticas.

Do outro lado, a caracterização do “instante” (“Augenblick”) ainda em torno do projeto de *Ser e Tempo*, apresentava-o como um momento em que *Dasein* se coloca perante o mundo, perante seu mundo ético (as relações eu-tu e o ser-com-o-outro) e livremente perante a suas possibilidades fáticas:

O instante [Augenblick] é aquilo que, como emergente da decisão, tem o olhar em primeiro lugar e unicamente para aquilo que constitui a situação do agir. Ele é o modo do existir decidido, no qual o ser-aí [*Dasein*] mantém e retém como ser-no-mundo [In-der-Welt-sein] o seu mundo em vista [seine Welt im Blick hält und behält]. Ora, mas como o ser-aí é, enquanto ser-no-mundo, ao mesmo tempo ser-com [Mitsein] os outros seres-aí, o ser-com-o-outro autenticamente existente [eigentliche existierende Miteinandersein] também precisa se determinar primariamente a partir da decisão do singular. Somente a partir da singularização decidida e nela, o ser-aí está propriamente aberto para o tu (...). Singularização não significa enrijecimento em seus desejos privados, mas ser livre para as possibilidades fáticas [frei sein für die faktischen Möglichkeiten] da respectiva existência (Heidegger, 2012 [1927], p. 418/GA 24, p. 407-8)<sup>IV</sup>

Quando víamos acima como Gadamer relembra a incompreensão da exposição do tempo de Heidegger em analogia com quem errara, por sua vez, em relação com a exposição da temporalidade da obra de

---

IV Tradução de Marco Antônio Casanova, ligeiramente modificada por nós. Referenciamos também a paginação do tomo 24 das GA (Heidegger, 1975). Aqui, tratam-se das preleções de 1927, “Problemas fundamentais da Fenomenologia”, que Heidegger caracteriza como “reelaboração da 3ª seção da parte I de *Sein und Zeit*” (GA 24, p. 1, n. 1).

arte, tal incompreensão era caracterizada como uma contraposição entre uma temporalidade “sagrada” ou uma “atemporalidade” à concepção vulgar do tempo, ou seja, derivavam-se aquelas desta. É de fato assim que o próprio Heidegger descreve o que, a seus olhos, seria a “insuficiência” de Kierkegaard: “ele identifica o instante com o agora do tempo vulgarmente compreendido. A partir daqui, ele constrói relações paradoxais do agora com a eternidade” (Heidegger, 2012 [1927], pp. 418-419 / GA 24, pp. 407-408). O que interessa mais nessa delimitação das formas de enganar-se, no entanto, é justamente o fato de que uma compreensão da temporalidade originária é sempre possível, assim como, claro, o engano quanto a ela.

Que Heidegger aponte um nome ilustre como Kierkegaard, ou Gadamer se refira (ainda que sem nomear) a quem se debruçara reflexivamente sobre problemas estético-filosóficos, não tornam o acesso, o vislumbre ou mesmo a experiência da temporalidade originária exclusivos à atividade filosófica ou, ainda com Gadamer, ao encontro com a obra de arte. Heidegger apontava, sempre voltando ao “quem” de sua analítica, que *Dasein*, em sua medianidade, numa primeira aproximação e na maior parte das vezes, *não tem* o seu presente como “instante” (Heidegger, 2012 [1927], p. 419 / GA 24, p. 409) o que quer dizer, em sentido inverso, que ao mesmo *Dasein* médio é possível ter o presente como “instante”, ainda que isso seja pouco frequente e inconstante. Paralelamente, se Gadamer descrevia o “absolute Augenblick” a partir da “apresentação” (“Darstellung”) da obra de arte, essa mesma descrição não se fez sem antes passar pela caracterização da arte como “jogo” (“Spiel”) (GW 1, p. 121) e da relação de *Dasein* com ela como “assistência” (“Dabeisein”, ou seja, também estar-junto-a), “participação” (“Teilhaben”) (GW 1, pp. 129-30); e a passagem por esses conceitos se faz para chegar à obra de arte por meio de sua aproximação com a festa popular e o culto religioso. No arrazoado de Gadamer, essa aproximação, evidentemente, tem a função primordial de apresentar acontecimentos que, por sua essência e em cuja experiência, uma temporalidade especial se instaura, similar, ou ainda, *a mesma* que a da obra de arte: “O ente que só é na medida em que sempre é diferente, é um ente temporal num sentido mais radical do que tudo que pertence à história. Só possui seu ser no devir e retornar” (GW 1, p. 128), diz ele acerca da festa. O que isso

mostra é que Gadamer, tal como Heidegger, está interessado em fazer suas descrições considerando *Dasein* em sua medianidade, aquele que participa dos eventos comunitários, da celebração religiosa, das festas periódicas de sua localidade. Isso é importantíssimo de se ter em conta porque é assim que se pode compreender como o “absolute Augenblick” é, também nas razões de Gadamer, *para além de sua descrição por meio da ontologia da obra de arte*, uma possibilidade essencial a *Dasein*.

Gadamer apresenta a excepcionalidade e inconstância de ter o presente como “absolute Augenblick” por meio de uma espécie de “inversão” (“inversão” cujo sentido será esclarecido logo que terminemos de expô-la) que é necessário seguir de perto no parágrafo abaixo, o qual separamos em três momentos (1, 2a, 2b, 3a e 3b):

1. ‘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 [Erwartungen] 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. 2a. E quando ocorre um caso especial [besonderen Falle] onde um nexos de sentido [Sinnzusammenhang] se fecha e realiza no real, de modo que os encaminhamentos de sentido [Sinnlinien] cessam de terminar no vazio, então uma tal realidade passa a ser como um espetáculo [Schauspiel]. 2b. Da mesma maneira [Ebenso wird], 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 [Komödie und Tragödie des Lebens]. 3a. Todos esses casos em que a realidade é entendida como jogo [die Wirklichkeit als Spiel verstanden wird], fazem emergir [tritt heraus] o que é a realidade do jogo que assinalamos como jogo da arte. O ser de todo jogo é

sempre resgate, realização pura, *energeia*, que traz seu 'telos' em si mesmo. 3b. O mundo da obra de arte, no qual um jogo se manifesta plenamente na unidade de seu decurso, é, de fato, um mundo totalmente transformado. Nele, toda e qualquer pessoa reconhece que: assim são as coisas [An ihr erkennt einjeder: so ist es]" (GW 1, p. 118)

No momento "1" caracteriza-se o "futuro" ("Zukunft") que víamos mais acima tendo a sua prioridade posta de lado: justamente o futuro projetado a partir de expectativas construídas na vida cotidiana (que se dizia "praktische, zweckvolle"). No momento "2a" descreve-se o "caso especial" em termos que não podemos senão denominar como "noético-noemáticos". São "linhas de sentido", quer dizer, um *dirigir-se a*, um ato intencional, em que há um preenchimento de sentido. Mas a maneira como esse preenchimento se dá, considerando o dito no momento "1", já mostra uma modificação da temporalidade. O que são a "expectativa" e o "ficar aquém" ("zurückbleibt") da realidade só podem ser entendidos enquanto essa realidade for dada como um presente em contraste com um passado: chegado o presente, aquilo que se expectou (a projeção-de-futuro feita no passado e, logo, a determinação desse passado, quando ainda era o presente, em função do que se expectava) não corresponde com o que está dado. As três dimensões (passado, presente, futuro) aqui estão consideradas e se modificam no "caso especial". O momento "2b" é como uma reformulação, ou uma repetição de "2a", como se vê pelo iniciar-se com "da mesma maneira" ("ebenso wird", "o mesmo sucede"). Trata-se de falar no preenchimento de sentido, agora como um "círculo fechado de sentido", "Sinnkreis", tal como o "selbständigen Sinnkreis zusammengeschlossen" do parágrafo sobre o "absolute Augenblick". O que nessa segunda formulação é adicionado em comparação com a primeira ("2a") é que aqui há um ver-come ("als einen... zu sehen"), a realidade é "vista como" um círculo de sentido fechado. O que se pode dizer dessa formulação, "ver A como B"? Necessariamente, "B" não é desprovido de ser, ele é um *algo* que se formula numa correlação noético-noemática do dirigir-se intencional à realidade. O que não nos pode escapar nisso é que aqui também se imprime o caráter temporal que se sublinhou na relação entre "1" e "2a" e que o "ver-come", pela mesma razão que aqui o "círculo" em nada se refere à figura geométrica, não

se diz no sentido de percepção visual, mas como instanciação da “als Struktur” essencial a *Dasein* em *Ser e Tempo* e incorporada sem reservas pelas razões de Gadamer em seu tratado<sup>V</sup>, quer dizer, não se trata de “Wahrnehmung”, mas de “Auslegung-Verstehen”. “Sinnkreiss”, aqui, tem um sentido temporal de retorno, que ecoa com a expressão que fechava o parágrafo do “absolute Augenlick”, a qual falava sobre uma “devolução” (ou melhor “retorno”), “zurück”. Como consequência, é a própria “als Struktur” que passa por uma modificação quando se trata de um “caso especial” em que a realidade não mais se determina em função dos passado, presente e futuro da temporalização cotidiana.

As formulações de “2a” e “2b” concluem de maneira semelhante: tanto o preenchimento de sentido como a conformação do círculo de sentido fazem com que a realidade passe a “ser como” X. O modo de expressar esse X é, no primeiro caso, direto: Gadamer chama-o de “espetáculo” (“Schauspiel”); no segundo caso, Gadamer põe um intermediário: agora o X é denominado, não diretamente por ele, mas por *Dasein* (o sujeito de “quem consegue ver”), que dele falará (“reden”) como “tragédia e comédia da vida”. O aparecimento do discurso, “Rede”, aqui, não é de somenos importância, como já veremos ao explicar o momento “3b”.

O momento “3a” recolhe os momentos “2a” e “2b” sob a rubrica “todos esses casos”. Vê-se que o “entender como” continua estruturando a proposição. Em todos esses casos, sendo a realidade entendida como jogo, novamente há um algo (a realidade) que é como algo (o jogo). Em retrospecto, poder-se-ia substituir “espetáculo” e “tragédia e comédia da vida” por “jogo”, todos os três têm em comum o preenchimento de sentido e a conformação do círculo de sentido a partir da modificação temporal da “als Struktur”. E o que eles também têm em comum, acima de tudo, é que são eventos concretos da experiência de *Dasein* mediano, recolhidos na tradição por Gadamer, que são um meio por ele encontrado para referir-se ao que parece poder ser dito, por falta de

---

<sup>V</sup> Veja-se, para isso, o início do item “crítica da abstração da consciência estética” (GW 1, p. 96-7), com referência explícita a Heidegger. O “als” (“como”) aqui em questão se trata da “als Struktur” dos §§32-33 de *Sein und Zeit*.

alternativas e *por força do próprio vocabulário de Gadamer*<sup>VI</sup>, uma intuição de essência. Em outras palavras: só é possível descrever a experiência do preenchimento de sentido e da conformação do círculo de sentido como dados no “absolute Augenblick” por meio do jogo, do espetáculo etc.; mas isso não quer dizer, por outro lado, que uma tal experiência esteja restrita a esses eventos – os “casos especiais” são “especiais” por sua raridade, mas são uma possibilidade<sup>VII</sup>. É a isso que nos referíamos, pois, quando acima falávamos em “inversão”: o fenômeno que Gadamer está descrevendo é, *antes*, a relação especial com a realidade, esta relação *subjaz* à experiência da obra de arte, *e ela é uma experiência por si só*; em referência a ela é que se pode dizer que a experiência da obra de arte “é como”, e a ontologia da obra de arte que Gadamer provê é o *como do acesso* à essência do fenômeno.

Continuando com o momento “3a”, o que se diz sobre o ser do jogo enquanto “energeia” com seu “telos” em si mesmo tem, nessas razões que estamos examinando, duas facetas: em primeiro lugar, como já se mostrou, “jogo” e “jogo da arte” são dois fenômenos concretos a cuja essência Gadamer remete para expor o preenchimento de sentido e a conformação do círculo de sentido nos “casos especiais”, quer dizer, o modo “eigentlich” da relação mais primordial entre *Dasein* e realidade, relação essa que, numa primeira aproximação e na maior parte das vezes, se efetiva de modo, digamos, “nicht eigentlich”<sup>VIII</sup>; em segundo lugar e como consequência, o ser “energeia” com seu “telos” em si mes-

---

VI Por exemplo: “podemos descrever [Beschreiben] a natureza/essência do espectador [das Wesen des Zuschauers]” (GW 1, p. 130).

VII Igualmente, isso não quer dizer que de todo encontro com a obra de arte resultará um “absolute Augenblick”.

VIII É sob essa perspectiva, pois, que se deve considerar o exame crítico de Gadamer às aproximações historicista e estética à arte. Em linhas grossas, que não podemos aprofundar aqui por questões de espaço, trata-se tanto da subordinação da obra de arte ao dado histórico (quer dizer, a subordinação do sentido da obra de arte ao seu contexto histórico), como da subordinação da obra de arte às sensações do fruitor. Particularmente esse segundo tipo de subordinação, inclusive, se formula em termos fortemente vinculados às razões de *Ser e Tempo*: esse modo “inautêntico” de aproximação à obra de arte se faz sob a égide da “curiosidade”. Gadamer usa a expressão “Schaulust der bloßen Neugierde” (GW 1, p. 131), a qual deve ser, em sua exposição, comparada com o que Heidegger, no §36 de *Ser e Tempo*, trata como “Neugier”.

mo *do jogo* reflete um caráter *próprio a Dasein* enquanto é o ser que está aberto ao Ser:

O ser, tal como o jogo, é esse movimento, uma pura energia sem outro propósito senão o de apresentar a si mesma, e sem um telos externo no qual termine. Antes, o ser se renova constantemente, como um movimento de auto-apresentação. *No entanto, esse movimento não pode fazer-se presente sem um 'dativo' de apresentação, alguém que o receba e reconheça como presente.* Para que isso aconteça, um fator estabilizante é necessário, algo no que esse movimento venha a apoiar-se. A energia do ser encontra sua contraparte no ergon da obra (Tate, 2022, p. 41, cursiva nossa)<sup>IX</sup>.

Eis por que, então, em “3b”, após referir-se ao “mundo da obra” (o qual *não é um mundo ao lado, sob ou sobre o mundo*<sup>X</sup>), o parágrafo que estamos comentando é arrematado com o elemento cuja importância sugerimos há pouco, a saber, o discurso, “Rede”: o que, na primeira instância era falar “da comédia e da tragédia da vida”, aqui reaparece em sua forma mais primordial, uma repetição do ser – “so ist es”<sup>XI</sup>. Como poderia ser isto uma repetição, fica claro ao se reconsiderar a relação mais fundamental entre o preenchimento de sentido e a conformação do círculo de sentido, por um lado, e a realidade, por outro. Se víamos como aí essa relação é mais originária, mas apenas acessível, em termos de descrição, por meio de eventos concretos como o jogo e a experiência da

---

IX No original: “Being, like play, is this movement, a pure energieia that has no purpose other than to present itself and no external telos in which it ends. Instead, being constantly renews itself as a movement of self-presentation. *However, this movement cannot become present without a 'dative' of presentation, someone who receives and recognizes it as present.* For this to happen, a stabilizing factor is needed, something in which this motion comes to rest. The energieia of being therefore finds its counterpart in the ergon of the work” (Tate, 2022, p. 41, cursiva nossa).

X “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).

XI “Assim são as coisas” deixa escapar, por conta de um excesso de palavras, a crueza do enunciado, que poderia ser “assim é como é”, ou “assim é que é”, ou mesmo, simplesmente, “assim é”.

obra de arte, agora podemos entender que há, no fundo, um ato de intuição categorial<sup>XII</sup>, quer dizer, o “ser” que se apresenta como um “excesso” quando se trata de analisar a proposição e que é o indicativo de que *Dasein* sempre tem uma compreensão do ser<sup>XIII</sup>, o que, justamente, é o que lhe abre a possibilidade de compreender o *seu* próprio ser. Antes de tudo, pois, o que sucede nos “casos especiais” é uma modificação da compreensão de ser que todo *Dasein*, por essência, possui; e, por isso mesmo, seja na experiência com a obra de arte, seja fora dela, num “caso especial”, é por meio de uma asserção, quer dizer, um ato de ex-

---

XII “Heidegger [nos “Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs”, seminário do semestre de verão de 1925] julgou relevante a noção de intuição categorial de Husserl por uma série de razões. Primeiro, o ser é libertado do seu confinamento tradicional à função da cópula, quer dizer, a mera junção de representações e conceitos em um juízo [...]. Antes, o ser é concebido aqui de uma forma na qual é possível trazê-lo a uma ‘auto-doação originária em atos de doação correspondentes’. Ser pode tornar-se um fenômeno, algo que aparece, que ‘se mostra’. Com base nisso, pode-se levantar a questão do ‘sentido’ desse ser, do que se diz pela palavra ‘ser’” (Van Buren, 1990, p. 249). No original: “Heidegger found Husserl’s notion of the categorial intuition of being significant for a number of reasons. First, being is freed from its traditional confinement to the function of the copula, i.e., the mere binding together of representations and concepts in a judgment. [...]. Rather, being is conceived here in such a way that it is able to be brought to an ‘originary self-giving in corresponding acts of giving’. Being can become a phenomenon, something which appears, ‘shows’ itself. On this basis, one can raise the question of the ‘meaning’ of this being, of what is meant by the word ‘being’” (Van Buren, 1990, p. 249).

XIII “Heidegger [nos ‘Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs’ (referenciado como ‘HCT’ pelo autor, que cita a tradução em língua inglesa)] aponta para o fato de que ‘nossos/as comportamentos/atitudes estão, de fato, pervadidos de lado a lado por asserções, que eles são executados sempre em alguma forma de expressibilidade [‘Ausdrücklichkeit’, no original alemão] (HCT, 56). E Heidegger continua: ‘factualmente também nossas mais simples percepções e estados constitutivos são expressados, ainda mais, são interpretados de uma certa maneira’ (HCT, 56)” (Øverenget, 1998, p. 54). Tanto para o uso da tradução inglesa como para a nossa tradução-da-tradução dela nessa citação, entenda-se “fato”, “factual” com seu vínculo à apropriação de Heidegger do vocábulo latino que resulta no conceito de “Faktizität”, já em uso no texto a que o autor se refere em sua citação. No original: “Heidegger points to the fact that ‘our compartments are in actual fact pervaded through and through by assertions, that they are always performed in some form of expressness’ (HCT, 56). It is, he continues, ‘also a matter of fact that our simplest perceptions and constitutive states are already expressed, even more, are interpreted in a certain way’ (HCT, 56)” (Øverenget, 1998, p. 54)

pressão – que não necessita ser articulado em palavras propriamente, mas recai dentro do domínio do discurso (“Rede”) – que “qualquer pessoa” (“einjeder”) irá manifestar uma compreensão de ser. E aqui, lembrando o arremate do parágrafo acerca do “absolute Augenblick”, essa compreensão se dá em um caso em que *Dasein* tem “devolvido” a si o “todo de seu ser”.

Com as observações feitas até aqui temos os dois elementos necessários para retomar o caminho em direção a nossa questão principal, a saber, relação entre tempo e “katharsis” em *Verdade e Método*: 1) o ato intencional que subjaz ao “absolute Augenblick”: o preenchimento de sentido e conformação do círculo de sentido em correlação com uma intuição acompanhada de uma asserção na qual “ser” está livre das determinações copulativa e judicativo-proposicional; 2) os traços mínimos<sup>XIV</sup> da forma de *Dasein* temporalizar-se no “absolute Augenblick”: um presente cujo sentido (dirigir-se intencional) se perfaz por um projetar-futuro livre das determinações cotidianas e, portanto, como retomada de um

---

XIV “Traços mínimos”, porque aqui não há espaço para colocar em toda a sua extensão o que acima referimos como “modificação da temporalidade”. “Gegenwart”, “Vergangenheit” e “Zukunft”, e as correspondentes maneiras de relacionar-se com eles (“Erinnerung”, “Erwartung”) são descritas por Gadamer contrastando seus modos “eigentlich” e “üblich”, ainda que não em uma sequência textual dedicada unicamente a isso. Reunir e explicar todos os casos ocuparia um espaço que aqui não temos, ainda que o tenhamos feito em outro escrito, atualmente sob avaliação.

passado assim mesmo livre<sup>XV</sup> de tais determinações, quer dizer, ambos restituídos em suas possibilidades-de-ser.

## “KATHARSIS” E TEMPO

Sugeríamos acima que o dito por Gadamer em sua descrição da “temporalidade do estético” deve, de alguma forma, se manifestar na exposição do que seria a instanciação do que se houvera dito de forma mais geral, quer dizer, dito ainda ao modo de uma comparação entre a obra de arte, a festa e o jogo. Pondo-o de forma curta, há que se encontrar a “temporalidade do estético” no “exemplo do trágico”, o tópico seguinte de sua exposição. Veremos que aí, pela terceira e última vez em todo o tratado, Gadamer faz uso da expressão “Sinnkreis” relacionando-a com a tragédia “da vida”.

---

XV Por isso, no parágrafo sobre o “absolute Augenblick”, Gadamer falava em “reconhecimento” (ali, enquanto “erkennen”, mas no sentido de “wiedererkennung”) relacionado ao “esquecimento”. A sua denegação do caráter “privativo” desse esquecimento se dá em razão do que dizíamos sobre este enquanto devolução ao contexto de um todo – aqui, “esquecer” é um ganho: “A alegria do reconhecimento [Wiedererkennens] 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 imediato como que através de uma iluminação, sendo apreendido em sua essência [in seinem Wesen erfaßt]” (GW 1, p. 119, cursiva nossa). No mesmo sentido devem-se entender as concepções de passado e retorno, vinculadas à concepção vulgar de tempo, que se descartam quando Gadamer define, muitíssimo mais à frente, uma expressão já presente na sua ontologia da obra de arte, que é a “experiência autêntica” (“eigentliche Erfahrung”): “A verdadeira experiência [eigentliche Erfahrung] é aquela na qual o homem se torna consciente de sua finitude. Nela, a capacidade de fazer e auto-consciência planificadora encontram seu limite. A ideia de que se pode dar marcha-a-ré a tudo, de que sempre há tempo para tudo e de que, de um modo ou de outro, tudo retorna, se mostra uma ilusão. Quem está e atua na história faz constantemente a experiência de que nada retorna. Nesse caso, reconhecer [Anerkennen] o que é não quer dizer conhecer o que se dá singularmente, mas perceber os limites dentro dos quais ainda há possibilidade de futuro para as expectativas ou planos; ou, mais fundamentalmente, que toda expectativa e toda planificação dos seres finitos [endlicher Wesen] é, por sua vez, finita e limitada” (GW 1, p. 363).

Evidentemente, o conceito de “katharsis” é estreitamente ligado ao de “mimesis”, e para chegar a ele, já restringindo-nos apenas ao tema do presente artigo, haveria que se examinar o tratamento da “mimesis” por Gadamer em *Verdade Método*. O espaço disponível não é suficiente para recobrir todos os pormenores disso. Aqui, trataremos da relação entre a temporalização do “absolute Augenblick” com a “katharsis”, o que torna obrigatório considerar a “mimesis”; faremos isso, porém restringindo a consideração ao essencial, que é, segundo vemos, uma descrição dos atos intencionais envolvidos e seus desdobramentos.

### **“Gemeinte”, “Darstellung”, “Sinnkreis” e “Bedeutung”**

Quando se acompanham as descrições de Gadamer na sua ontologia da obra de arte, uma coisa que se faz sentir é o fato de que o processo de produção da obra não recebe a mesma atenção que o processo de fruição/recepção da mesma. Há duas formas de entender isso, que não se excluem: 1) evidentemente, Gadamer não propôs em *Verdade e Método* uma “filosofia da arte” ou uma “Poética”, e menos ainda uma “sociologia da arte” – e as reflexões sobre o “estético” aparecem aí, antes, dentro do grande esforço geral de libertar a hermenêutica de uma filosofia da subjetividade; 2) apesar de não haver, para o processo de produção, um enunciado equivalente ao que há para o processo de recepção (veja-se acima, citação em nota, sobre “Wesen des Zuschauers”), ele pode ser reconstruído, tanto a partir do que já nós mesmos tratamos de delimitar quando falávamos em uma “inversão”, como a partir das próprias palavras de Gadamer quando ele se empenha em des-subjetivar o evento<sup>XVI</sup> da obra de arte.

Partindo diretamente do último elemento acima citado (des-subjetivação), considere-se o que Gadamer dizia quando procurava estabelecer o que é a “não-distinção estética”:

---

XVI Quer dizer, a dinâmica “Spiel” (jogo) – “Verwandlung ins Gebilde” (transformação em estrutura) – “Darstellung” (apresentação).

[...] ficou claro que o que é imitado na imitação, formulado [Gestaltete] pelo poeta, representado [Dargestellte] pelo ator, reconhecido [Erkannte] pelo espectador, é o que se visa [das Gemeinte] e o que contém o significado da representação [die Bedeutung der Darstellung liegt], de tal modo que a formulação poética [dichterische Gestaltung] ou o desempenho da representação [Darstellungsleistung] não ganham nenhuma distinção. Onde se distingue, o que se distingue é a matéria [Stoff] de sua formulação [Gestaltung], a composição poética [Dichtung] de sua “concepção” [“Auffassung”]. Mas essas distinções são secundárias. O que o ator representa [Spieler spilt] e o espectador reconhece [erkennt] são as configurações [Gestalten] e a ação [Handlung], elas mesmas, como foram formuladas [gestaltet] pelo poeta. Temos aqui uma *dupla mimesis*: o poeta representa [stellt dar] e o ator representa [stellt dar]. Mas justamente essa dupla mimesis é *una*: aquilo que ganha existência numa e na outra é a mesma (GW 1, p. 122, cursiva do autor).

Primeiro, para ir prontamente aos pontos principais, há que dizer em poucas palavras o que é a “não-distinção”. Deve-se entendê-la como a inseparabilidade da obra-mesma e de sua fruição/performance, a obra só existe enquanto é fruída por alguém (ou performada para alguém), a *Odisseia* só existe enquanto é lida/declamada; *por outro lado*, ela *sempre* pode ser lida/declamada, nos mais diversos tempos históricos e ocasiões, e isso diz algo sobre o seu modo de ser temporal: ela *sempre existe em um presente* (o “absolute Augenblick” do ponto de vista da obra<sup>XVII</sup>).

---

XVII Não há como retomar aqui toda a descrição que Gadamer faz (GW 1, p. 132), considerando o que, em sua leitura de Kierkegaard, Gadamer chama de “teologia dialética” a partir dos conceitos de “Anspruch” (promessa) e “Gleichzeitigkeit” (contemporariedade, esta, em oposição à noção inautêntica – sendo a “inautenticidade”, aqui, a abordagem historicista – para a qual ele usa o étimo latino “Simultaneität” (veja-se GW 1, p. 91-92)). O paralelo de Gadamer aqui se faz em torno da pregação: o evento salvífico de Cristo é *agora* em toda pregação, pouco importando a dicção e vestes do pregador, se se está pregando em uma catedral ou à sombra de uma árvore, acompanhando-se da *Vulgata*, da *King James*, do *Novo Testamento* de bolso dos Gideões ou de um dos mesmíssimos manuscritos em grego koiné.

Pode-se passar, então ao conceito principal desse parágrafo, o “Gemeinte”. Note-se que ele é equíprimordial em relação às três instâncias que com ele se relacionam: a “Gestalt” do autor, a “Darstellung” do ator, o “Erkannte” do espectador. Há de se ter em mente que a “Darstellung” do ator se diz em sentido diferente da “Darstellung” contida em “Bedeutung der Darstellung”: a primeira diz respeito à função do ator, enquanto elemento da performance da obra (no caso, a escolha de exemplo de Gadamer é o espetáculo teatral, “Schauspiel”<sup>XVIII</sup>), a segunda diz respeito ao conceito abrangente de “Darstellung”, que recai sobre a arte em geral. É sobre ele, inclusive, que Jean Grondin sugere, ao modo de suma, que “a melhor tradução para «Darstellung», a tradução mais filosoficamente evocativa de todos os modos, seria por interpretação” (Grondin, 2007, p. 339, cursiva nossa)<sup>XIX</sup>. Por isso, há que atentar-se bem à frase que na edição brasileira se traduz inserindo uma conjunção (“é o que se visa e o que...”), pois não se tratam aí (no caso de haver essa dúvida) de duas coisas, “isso e aquilo”, mas, antes, é uma mesma coisa dita de duas formas: “das Gemeinte, das, worin die Bedeutung der Darstellung liegt”, ou seja “o que se visa, aquilo em/no que...”<sup>XX</sup>. No “Gemeinte”, pois, reside/jaz o “Bedeutung der Darstellung”.

Para se ter clareza sobre o estatuto desse “Gemeinte” e logo poder determinar em que sentido aqui se diz “Bedeutung”, há que se reconstruir uma homologação entre poeta, ator e espectador que só vem à tona quando se confrontam certos passos na *démarche* do tratado.

---

XVIII O parágrafo em comento é o terceiro contado a partir parágrafo que inicia o raciocínio a partir da página 122. Este começa com a pergunta “Que consequências ontológicas tem isso? (GW 1, p. 122). Nele, dizia Gadamer: “O representar de um espetáculo não quer ser entendido como a satisfação de uma necessidade lúdica [...] [Das Spielen des Schauspiels will nicht als Befriedigung eines Spielbedürfnisses verstanden werden [...]]” (GW 1, p. 122, cursiva nossa).

XIX No original: “la meilleure traduction de «Darstellung», la traduction la plus philosophiquement évocatrice en tout cas, serait celle d’interprétation” (Grondin, 2007, p. 339, cursiva nossa).

XX Concordam conosco as traduções de Vattimo (1983), Aparicio e Agapito (1999) e Weinsheimer e Marshal (2004), respectivamente: “cosa che se ha di mira, quella in cui risiede il significato della rappresentazione [...]”; “la intención misma, aquello en lo que estriba el significado de la representación [...]”; “what is meant — that in which the significance of the representation lies [...]”.

Ainda em meio à exploração do conceito de “Spiel”, Gadamer finalizava (antepenúltimo e penúltimo parágrafos) o tópico “o conceito de jogo” com os seguintes dizeres:

[...] por mais fechado em si mesmo que seja o mundo representado no espetáculo cômico ou profano, está como que aberto para o lado do espectador. É só neste que ganha seu inteiro significado [ganze Bedeutung]. Como em todo jogo, os atores representam seus papéis, e assim o jogo torna-se representação, mas o próprio jogo é o conjunto de atores e espectadores. De fato, é aquele que não participa do jogo mas assiste quem faz a experiência mais autêntica [eigenlichsten erfahren] e que percebe a “intenção” [wie est “gemeint” ist] do jogo. [...] O que acontece ao jogo como jogo quando se torna espetáculo é uma mudança total. Coloca o espectador no lugar do ator. É ele e não o ator, para quem e em quem se joga o jogo. É claro que isso não quer dizer que também o ator não poderá experimentar [erfahren] o sentido do todo [den Sinn des Ganzen] em que ele, representando, desempenha seu papel. O espectador tem somente uma primazia metodológica [nur einem methodischen Vorrang]: pelo fato de o jogo ser realizado para ele, torna-se patente que possui um conteúdo de sentido [Sinngesamt] que deve ser entendido, podendo por isso ser separado do comportamento do ator. No fundo [Im Grunde], aqui se anula a distinção entre ator e espectador. A exigência de se visar [zu meinem] o jogo mesmo, no seu conteúdo de sentido [Sinngesamt], é igual para ambos (GW 1, p. 115).

Observe-se, *en passant*, que, nesse confronto entre ator e espectador, inicia-se dando proeminência ao segundo, no que respeita ao acesso ao “ganze Bedeutung” e à “eigentliche Erfahrung”, mas, em seguida, com “isso não quer dizer que também...”, tal proeminência se conduz à igualdade, ao ponto de “anular-se” a distinção entre ambos. Poder-se-ia parafrasear: numa primeira aproximação e na maior parte das vezes, é o

espectador que..., mas, em casos especiais, o ator também... É o que está “no fundo” da descrição, a equi-primordialidade do “Gemeinte” em relação aos dois. É aqui, pois, que cabe lembrar o que víamos no parágrafo comentado há pouco: o “Dichter” há de se incluir nessa “anulação”, e sua “Gestalt”, como a “Darstellung” do ator, assim como o “Erkennung” do espectador, são relações para com o “Gemeinte”. Pareceria que estamos apenas repetindo, quando aqui recolocamos o que já fora dito acerca daquele parágrafo; porém, com este outro que trazemos ao confronto, se resgata o que não estava posto naquele, a saber, a ênfase na “eigentliche Erfahrung”, da qual, agora, podemos dizer também (ou, melhor, *isso não quer dizer que também o Dichter não poderá...*) que faz parte da experiência do “Dichter”, que este, quando elabora a sua “Gestalt”, o faz em razão de passar por uma “eigentliche Erfahrung”. O “Dichter”, o “Spieler” (no sentido de ator) e o “Zuschauer” (enquanto espectador) são, todos, “no fundo”, “Zuschauer” – e aqui, “Zuschauer” também deve ser conceitualmente diferenciado do “Zuschauer” em sentido mais concreto (enquanto espectador do espetáculo artístico). Isso é o ápice da des-subjetivação da arte empreendida por Gadamer, se o modo como se diz for bem compreendido. O “Dichter”, acerca do qual dissemos que passa por uma “eigentliche Erfahrung”, não tem nome. Não se dirá que “Homero”, “Hölderlin” ou “Celan” escreveram sua poesia como transposição em palavras de uma “eigentliche Erfahrung” acontecida à beira de um rio numa tarde de outono. Do “Dichter”, pode-se dizê-lo, mas dos indivíduos de nome x, y ou z, não. “Dichter”, “Zuschauer” e “Spieler” são estruturas, não indivíduos, ainda que elas só se realizem

por meio da existência de indivíduos concretos, como a obra de arte só existe *por meio de* e enquanto *encontro com* indivíduos concretos<sup>XXI</sup>.

Todo e qualquer um pode vir a se tornar um “Zuschauer” das “comédia e tragédia da vida”; numa primeira aproximação e na maior parte das vezes, essa “eigentliche Erfahrung” dá-se no encontro com a obra de arte, mas, enquanto possibilidade, ela está sempre dada, e não necessariamente em dependência desse encontro, pois é uma possibilidade “da vida”. O “Sinnkreis” conformado nessa “eigentliche Erfahrung” já perfaz um “Gemeinte” por si só. E se é no “Gemeinte” que jaz o “Bedeutung der Darstellung”, é porque a “eigentliche Erfahrung” não pode dar-se senão como “Darstellung”, uma de *Dasein* para si mesmo, ao mesmo tempo agente e espectador, uma atividade na passividade, em outras palavras, uma espécie de Redução . O “Bedeutung”, aqui (“Bedeutung der Darstellung”), porquanto está-se tratando do ser-“Zuschauer” no nível da “Darstellung” fundamental, é discurso, “Rede”: é o “so ist es” também em sua forma mais fundamental, a repetição do ser de *Dasein* em sua possibilidade-de-ser; possibilidade-de-ser que inclui, evidentemente, a finitude enquanto possibilidade da impossibilidade-de-ser de *Dasein*.

---

XXI “Ele próprio [o artista, “Kunstler”] encontra-se em meio às mesmas tradições do público a que se dirige e ao qual se congrega. Nesse sentido, como indivíduo, como consciência pensante, ele não precisa saber expressamente o que faz e o que expressa a sua obra” (GW 1, p. 138). Por isso, em termos de “obras” e “artistas” como registrados em “histórias da arte”, os nomes e títulos aparecem, desaparecem, reaparecem ou se mantêm ao longo do tempo, de acordo com a maneira como cada tradição interpreta a si mesma. Essa é uma discussão que não poderemos ter aqui, mas que diz respeito ao que Gadamer chama de “Überlieferung” (tradição-transmissão) e sua relação com a “Wirkungsgeschichtliches Bewußtsein” (consciência histórico-efeitual), principalmente na segunda parte de *Verdade e Método*. Nessa discussão, do ponto de vista da recepção crítica de *Verdade e Método*, aponta-se uma ambiguidade de um uso indistinto por Gadamer do vocábulo de étimo latino “Tradition” e do germânico “Überlieferung” (por exemplo, no trecho recém citado, fala-se em “Tradition”). Risser (2003) explica que, apesar da ambiguidade, ambos vocábulos tratam, conceitualmente, do mesmo objeto, e que a via para compreender isso deve ser o próprio tratamento de Heidegger com o termo “Tradition” e a transformação que ele mesmo faz de “Tradition” para “Überlieferung” em *Ser e Tempo*.

“So ist es”, porém, em sua simplicidade e crueza de formulação é mais “Rede” do que “Sprache”. É nisso que se apoia nossa ênfase, manifestada acima em nota, na necessidade de ater-se à crueza formal dessa asserção. Sob a variedade de formas artísticas tematizadas por Gadamer (pintura, retrato, arquitetura, música, drama, poesia) e a sua insistência em sua capacidade de remeter-a ou trazer “mundo” (Welt), deve entender-se a primordialidade de “Rede” na articulação de “Bedeutung” e “Sinn”, em relação à “Sprache”, vista no §34 de Ser e Tempo:

A fala [Rede] é a articulação da compreensibilidade. Por isso, a fala se acha à base de toda interpretação e enunciado. Chamamos de sentido [Sinn] o que pode ser articulado na interpretação e, por conseguinte, mais originariamente ainda já na fala. Chamamos de totalidade significativa [Bedeutungsganze] aquilo que, como tal, se estrutura na articulação da fala. Esta pode desmembrar-se em significações [Bedeutungen]. Enquanto aquilo que se articula nas possibilidades de articulação, todas as significações sempre têm sentido. Uma vez que, enquanto articulação da compreensibilidade do pre, a fala é um existencial originário da abertura, constituído primordialmente pelo ser-no-mundo [In-der-Welt-sein], ela deve também possuir, em sua essência, um modo de ser especificamente mundano. A compreensibilidade do ser-no-mundo, trabalhada por uma disposição, pronuncia-se como fala [spricht sich als Rede aus]. A totalidade significativa da compreensibilidade vem à palavra [kommt zu Wort]. Dos significados [Bedeutungen] brotam palavras. As palavras, porém, não são coisas dotadas de significados. [...] Existencialmente, a fala é linguagem porque aquele ente, cuja abertura se articula em significações, possui o modo de ser-no-mundo, de ser lançado e remetido a um “mundo” [“Welt”] (Heidegger, [2006, p. 161] 2015, pp. 223-224) .

É tendo isso em mente que se pode compreender que na “Darstellung” fundamental, em cujo nível todos são “Zuschauer”, o “Bedeutung” – que é composicional em relação ao “Sinn”, como se vê *nessa citação* acima

–, manifesto pela asserção “so ist es”, perfaz o “Sinnkreis”, o qual, enquanto objeto intencional, é o que se chama de “Gemeinte”. “Sinnkreis” é o aspecto formal de “Gemeinte”, a circularidade indicada por “-kreis” é a forma de repetição, de retornar, implicada em “(Wieder)Erkennung” (re-conhecimento). Se, no nível da relação com a obra de arte por parte de “Dichter”, “Spieler” e “Zuschauer”, a este último cabia um “Erkennung”, agora, no nível fundamental de “Darstellung”, quer dizer, quando se trata da possibilidade da “eigentliche Erfahrung” não-vinculada à experiência da obra de arte – em que todos são “Zuschauer” – cabe ao “Zuschauer” o “Erkennung” como “Sinnkreis”, e o “Bedeutung” dessa “Darstellung” que aí se produz é justamente um re-dizer-se (um “so ist es” enquanto “Rede”, não necessariamente expresso em “Worte”), e, mais especificamente, um re-dizer-se-no-mundo, no qual está implicado tanto o si de *Dasein*, como o seu no-Mundo e o próprio Mundo.

Por outro caminho, mais esclarecedor pela sua concretude, seguindo os passos do “Dichter”, o que se disse acima pode ser formulado assim como segue. O “Dichter”, enquanto estrutura, passa por uma “eigentliche Erfahrung”, a qual ele imita (ou seja, aqui há “mimesis”) por meio de uma “Gestalt” a qual, materialmente, se manifesta por “Worte”, quer dizer, o “so ist es” se expressa em palavras, cujos “Bedeutungen” compõem um “Sinn”, neste caso, “Sinnkreis”. O “Sinnkreis”, pois, perfaz o “Gemeinte” da “Gestalt”. Agora, considerando *Dasein em geral* (já não, pois, como “Dichter”/artista), em vez de “Gestalt”, falar-se-ia em “Darstellung”, uma que corresponde a *Dasein* enquanto “Zuschauer” das “comédia e tragédia da vida”. Se todo *Dasein* fosse equipado com capacidades artísticas, essa “Darstellung”, que tem o sentido de “(Wieder)Erkennung” para o “Zuschauer” em geral, sempre poderia tornar-se “Gestalt”.

### “O exemplo do trágico”

“‘Ästhetische’ Grundphänomen”

Seguindo a lógica da exposição que acabamos de finalizar acima, como se poderia pensar o dito junto com a retomada da *Poética* (Aristóteles) a que Gadamer procede? As passagens da *Poética* citadas por ele que

mais se aproximam da questão da produção sempre giram muito mais em torno do que é uma obra em si mesma do que propriamente sobre a relação do criador com a obra. E, mais ainda, seguindo o tom do que já apontamos, a preocupação de Gadamer se deposita mais sobre o receptor do que sobre o produtor. Pelo que já expusemos, esse acento é coerente: o “Zuschauer” da obra de arte é a instância análoga que mais se aproxima ao “Zuschauer” de nível fundamental, aquele que se vê arrebataado pelas “comédia e tragédia da vida”. No entanto, se ficou claro que o mesmo “Dichter” é, “no fundo”, “Zuschauer” no nível fundamental, é justamente considerando isso que se pode tratar de extrair das mesmas passagens da *Poética* as consequências para compreender o que se passa pelo lado da produção. O fato de que “Dichter” é fundamentalmente “Zuschauer” é o que coloca a importância de se considerar o lado da produção no entendimento do que se passa quando Gadamer aborda o que seria “katharsis”.

Quando Gadamer passa a falar sobre o “sentido cognitivo da imitação” (é nisso que reside o que Sallis referia como “rehabilitation of mimesis”), o faz em uma sequência de orações em que um tal “sentido” se manifesta por uma transformação vocabular sua, de “Nachahmung” para “Mimesis”, ou seja, por apontar a “mimesis” que há sob a “imitação”:

Mas o conceito de imitação [Nachahmung] só consegue descrever o jogo da arte se não perder de vista o *sentido cognitivo* que se encontra na imitação [*Erkenntnisinn, der in Nachahmung liegt*]. O representado encontra-se aí, e esta é a relação mímica originária [das ist das mimische Urverhältnis]. Quem imita alguma coisa torna presente [läßt das da sein] o que ele conhece e como conhece [was er kennt und wie es er kennt] (GW 1, pp. 118-119, cursiva do autor).

É a partir daqui que se inicia uma sequência de retomadas do texto aristotélico, as quais se concentram ainda no tópico acerca da “transformação em configuração” e reaparecem, em muito menor número (duas instâncias apenas, de fato) no tópico sobre “o exemplo do trágico”.

Primeiramente, falando de “mimesis”, Gadamer se concentra em 1448b, linhas 10 a 19, raramente citando o texto de forma direta (como aqui fazemos), mas apenas a numeração de Bekker em nota de rodapé. Diz o texto do Estagirita:

Nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender muito não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, ‘este é tal’. Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão somente da execução, da cor, ou qualquer outra coisa da mesma espécie (*Poet.* 4 1448b10-19, colchetes do tradutor)<sup>XXII</sup>.

Como reafirmação do que dizia no trecho anteriormente citado (sobre “sentido cognitivo”), Gadamer finaliza o parágrafo, após fazer uma analogia com o brincar das crianças, dizendo que naquilo que é representado (“darstellt”) deve ser reconhecido o que “é”<sup>XXIII</sup>, e como confirmação dessa ideia, remete à linha 16 da passagem da *Poética* que agora citamos (a que começa com “efetivamente” e termina com “este é tal”). Não parece ser suficiente, para compreender o raciocínio de Gadamer, permanecer apenas com essa linha. O que ele diz sobre “reconhecer” se faz mais claro se a leitura se estender para a linha seguinte, que fala sobre ver o “original” e que é este que se reconhece na representação. Aquilo sobre o que já discorremos acima (sobre “o absolute Augenblick”), ainda que nesse ponto do tratado estejamos em um momento anterior, já é válido, e não se pode aqui, logo, pensar na visão de um “original” relembrada enquanto a rememoração de um *hic et nunc* empírico, ou

---

XXII A tradução é de Eudoro de Souza (1993), feita a partir do estabelecimento do texto de Joseph Hardy, publicado na coleção “Las Belles-Lettraes”, em 1932.

XXIII “Terá de ser reconhecido o que isto ‘é’ [Es soll wiedererkannt werden, was das ‘ist’]” (GW 1, p. 119).

seja, pensar que tudo aqui se resume a reencontrar numa representação algo que já se viu em algum ponto anterior “do tempo”, concebendo o tempo como linha-do-tempo de uma vida em particular. É a partir da interpretação dessa passagem da *Poética* que Gadamer se abre caminho para a sua concepção de “Wiedererkennung” como repetição ou retorno a si com as características que já descrevemos ao abordar o “absolute Augenblick”.

Dirá ele, logo após a supracitada remissão a 1448b16, em um novo parágrafo, que “o sentido do conhecimento [Erkenntnis] da mimesis é reconhecimento [Wiedererkennung]” (GW 1, p. 119). A justificação desse raciocínio se faz por meio de outra razão complementar, que Gadamer trata de reforçar pela remissão, em notas, às linhas 10 e “10f. [“f” de “folgende”, “seguintes”]”<sup>XXIV</sup>. É onde Aristóteles fala sobre como a poesia apraz o receptor, mesmo mostrando coisas que, fora do contexto artístico, não seriam aprazíveis, e que esse prazer provém de aprender acerca do que é mostrado. A Gadamer interessa particularmente isso, que há conhecimento envolvido na forma como a poesia apraz o receptor, mostrando-lhe algo, e que esse mostrar, quando acontece, independe dos artifícios técnicos empregados:

Não costumamos admirar, como no caso dos artistas de circo<sup>XXV</sup>, a arte com que se faz alguma coisa. A isso dedicamos apenas um interesse secundário, como diz expressamente Aristóteles. O que propriamente experimentamos em uma obra de arte e para onde dirigimos nosso interesse é, antes, como ela é verdadeira, isto é, em que medida reconhecemos algo e a nós próprios nela (GW 1, p. 119).

---

XXIV O que inclui, pois, todo o trecho da *Poética* citado acima. A remissão que diz “10f.”, se faz, em nota (n. 213), ao fim de uma frase que é acréscimo pelo menos posterior à 2ª edição de *Wahrheit und Methode* (1965), onde ela ainda não se encontra, e que afirma: “como diz expressamente Aristóteles” (GW 1, p. 119, 5ª edição).

XXV A tradução brasileira usa aqui, para “Artisten”, “artistas de circo”; a inglesa, algo como “acrobata” (“highwire artist”); a espanhola vai com “artesano” (artesão); a italiana, fala simplesmente de “il virtuoso”.

Aqui, como justificativa do juízo sobre “Wiedererkennung”, implicam-se tanto o fato de que no conhecimento envolvido na recepção ocorre uma abstração<sup>XXVI</sup> da circunstância de recepção, como o fato de que o aprendizado em questão, como se lia no trecho da *Poética*, é semelhante ao que se dá aos próprios filósofos. Já no parágrafo seguinte, dirá Gadamer que o que é conhecido é “aprendido em sua essência [seinem Wesen erfaßt]” (GW 1, p. 119), coisa que já antecede a sua leitura paralela de Platão e Aristóteles (GW 1, p. 121): o famoso *dictum* da *Poética* – de que a poesia é mais filosófica do que a história (*Poet.* 9 1451b6) porque visa ao universal – é equivalido à doutrina da anamnese de Platão<sup>XXVII</sup>, porquanto o que nela é “reconhecimento” seria similar ao que aqui, nas razões em torno da *Poética*, seria “Wiedererkennung”.

---

XXVI Essa “abstração”, no entanto, deve ser entendida sob a mesma estrutura paradoxal da atividade-na-passividade que já invocamos há pouco: trata-se aqui de atentar-se tão intensamente ao que se passa, que se abstrai daquilo que não é essencial ao que se visa. Gadamer fala disso quando, durante sua exploração da temporalidade da festa popular, relembra o sentido grego do “Theoros” na delegação da festa sacral grega (GW 1, p. 129).

XXVII Como adverte Risser (1986, p. 51) esse paralelismo deve ser compreendido sem, no entanto, estabelecer uma equivalência literal, limitando-se o sentido do “reconhecimento” auferido de Platão ao “acréscimo de ser” decorrente da contemplação da essência do que “é” ensejada pela experiência da obra de arte. Em verdade, à terceira categoria da cópia em relação ao original, estipulada por Platão n’*A República*, Gadamer contrapõe o próprio Platão, no que ele diz sobre “reconhecimento”: “Sabe-se que Platão insistiu nesse distanciamento ontológico, no mais ou no menos de desvantagem da cópia em relação ao modelo originário, e a partir daí, relegou à terceira categoria a imitação e a representação no jogo da arte, tidas como uma imitação da imitação. Não obstante, é o reconhecimento que está em obra na representação da arte, o qual possui o caráter de um genuíno conhecimento da essência e é justamente através do fato de que Platão entende todo conhecimento da essência como reconhecimento, que isso está objetivamente fundamentado: Aristóteles pôde denominar a poesia como mais filosófica do que a história” (GW, 1, p. 121). Ainda que não possamos prolongar a questão aqui – quer dizer, pensar até o fim essa conciliação de Platão com Platão sobre a arte, como proposta por Gadamer – apontamos pelo menos um comentador, cuja solução propõe uma saída pela ironia por parte de Platão. De acordo com Daniel Tate, com base em um escrito bastante posterior de Gadamer, ele “insiste que a crítica da arte de Platão n’*A República* (Livro X) enquanto algo três vezes afastado da verdade é uma inversão deliberada, proposta ‘em um sentido dialético e extremamente irônico’” (Tate, 2008, p. 207, n. 56). No original: “he insists that Plato’s criticism of art in the *Republic* (Book X) as three times removed from the truth is a deliberate inversion that is intended in ‘a dialectical and extremely ironic sense’” (Tate, 2008, p. 207, n. 56).

O que tudo isso diz sobre o que se passa na “mimesis”, pelo lado daquilo que chamamos anteriormente de “estrutura-Dichter”, se pensássemos sua ação em etapas, teria por primeira um ato de visão de essência, a ser, logo – desde já de um modo, digamos, “dichterlich” – formalizado e transposto a um meio de expressão artístico. Um tal ato da primeira etapa, no entanto, seria o mesmo que se dá por parte do “Zuschauer-fundamental” nos “casos especiais”.

Se buscássemos, como *locus* paralelo no texto da *Poética*, outra passagem que pudesse descrever algo como o que se mostra na que foi citada por Gadamer, esta seria a mais adequada:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiade, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia, (*Poet.* 14 1453b1 e ss.)

Como aqui já se está falando nos efeitos da tragédia sobre o receptor, de lhe causar terror e piedade, bem seria uma passagem que caberia a Gadamer citar quando trata dessas duas afecções (GW 1, pp. 135-136), mas ele não o faz. Deixando de lado a especificidade dessas afecções por ora, apenas considerando a sua presença no fenômeno em tela, quiséramos, retomar o que se diz na passagem sobre as maneiras de causá-las. Veja-se que Aristóteles diz, delas, que podem surgir tanto por efeito do espetáculo cênico, como pela íntima conexão dos atos, sendo esta última a que é digna dos poetas (a que preferencialmente lhes cabe: “ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνωνος”). Abre-se aí, no entanto, a possibilidade de que elas não sejam causadas exclusivamente pelo trabalho do poeta (aqui, “poeta” em sentido estrito, cuja arte se manifesta pela palavra), e reafirma-se a possibilidade de causa-las, ou produzi-las, sem

que se derivem da composição do poeta, quando se diz, na passagem, que querê-lo unicamente pelo espetáculo é algo que mais depende da coregia.

Em sentido inverso, também fica dito aí que há algo de específico em relação àquelas duas afecções como produzidas pela poesia trágica. Algumas linhas adiante, diz Aristóteles: “porque da Tragédia, não há que extrair toda espécie de prazeres [...] o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror” (*Poet.* 14 1453b10-11); considere-se, em conjunto, o dito na passagem citada anteriormente: “quem ouvir as coisas [ἀκούοντα] que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiade, como experimentará quem ouça contar [πάθοι τις ἀκούων] a história de Édipo” (*Poet.* 14 1453b5-6). Se, com esses dizeres em mente, for lembrado o que afirmava o mesmo Estagirita no tratado *Sobre a Interpretação*, pode-se entender como há algo de específico no suscitar de terror e piedade vinculado ao trabalho do poeta, porquanto é ele quem produz por meio de algo que se vai “ouvindo”<sup>XXVIII</sup>:

Há os sons pronunciados que são símbolos das afecções na alma [ψυχῆ παθημάτων], e as coisas que se escrevem que são os símbolos dos sons pronunciados. E, para comparar, nem a escrita é a mesma para todos, nem os sons pronunciados são os mesmos, embora sejam as afecções da alma [παθήματα τῆς ψυχῆς], – das quais esses são os sinais primeiros – idênticas para todos [τὰ πάντα πᾶσι], e também são precisamente idênticos os objetos de que essas afecções são as imagens (*Int.* 1 16a5-9)<sup>XXIX</sup>.

O poeta, por sua arte, pois, transporia para palavras (ou daria acesso por meio de palavras a) um conjunto de “afecções da alma”; no caso da tragédia, entre essas afecções, encontram-se o terror e a piedade. Como

---

XXVIII Tendo por óbvio que se trata da audição de palavras, considerando que que já no início da *Poética* foram distribuídos entre os diversos “imitadores” os seus meios de expressão.

XXIX Tradução de José Veríssimo Teixeira da Mata (2013), a partir do texto fixado por Lorenzo Minio-Paluello e publicado pela U. de Oxford em 1949.

ficou antes visto, isso também seria possível por outros meios, alheios, porém, à arte na modalidade visada por Aristóteles na *Poética*, que é a tragédia.

Da parte de Gadamer, essa restrição à tragédia pelo Estagirita, e inclusive às artes em geral, deve ser levantada. Para ele, o trágico é de fato um “fenômeno fundamental”, quer dizer, uma possibilidade essencial ao ser de *Dasein*. Gadamer procede, novamente, a uma “inversão”, como aquela de que tratamos acima. Num princípio, o trágico “é um fenômeno fundamental [Grundphänomen], uma figura de sentido que não ocorre somente na tragédia, na obra de arte trágica no sentido estrito da palavra” (GW 1, p. 133), mas, logo, “nem se trata de um fenômeno especificamente artístico, uma vez que se encontra também na vida [auch im Leben begegnet]” (GW 1, p. 133), e, por fim, ressurgue pela terceira e última vez no tratado o conceito de “Sinnkreis”: “o que é experimentado [erfahren wird] como um processo trágico, [...] uma tragédia ‘da vida’, é um núcleo de sentido fechado em si [ein in sich geschlossener Sinnkreis] [...]” (GW 1, p. 135). Disso, então, Gadamer conclui que o trágico “é um fenômeno fundamental ‘estético’ [ein ‘ästhetisches’ Grundphänomen]”. Dá-se, pois, a “inversão” aqui, porque agora vê-se que no âmago de *Dasein*, quer dizer, agindo na mesmíssima “als Struktur”, há um comportamento que deve ser descrito como “estético”. “Estético”, evidentemente, para muito além de “aisthesis” como mera percepção, e do “estético” no sentido que o mesmo Gadamer procurou destruir (*abbauen*) em sua “crítica da consciência estética”. A indicação do *locus* dessa instância “fundamental” do “estético” se esclarece, justamente, considerando o supramencionado comentário de Gadamer a 1448b10-19 e 1451b6 da *Poética*, o paralelismo com 14531b1 e ss., e o cruzamento com 16a5-9 do tratado *Sobre a interpretação*. É uma questão do que se passa *no nível* (este é o *locus*) da “*ψυχή*” e das “*ψυχῆ παθημάτων*”.

Gadamer interpretara, anteriormente, o dito por Aristóteles no tratado *Sobre a alma* (425a25) como segue: “o que nos é dado a perceber individualmente pelos sentidos, sempre o vemos na perspectiva de um universal [Allgemeines], p. ex., um fenômeno branco como uma pessoa” (GW 1, p. 96, com remissão, pela nota 172, à supracitada passagem de *Sobre a alma*). Se, nesse então, Gadamer se encontrava justamente em

meio a seus raciocínios sobre o “ver-cómo” e a “als Struktur” – subscreevendo ao que Heidegger dissera, em *Ser e Tempo*, sobre a impossibilidade de uma “percepção pura [reinen Wahrnehmung]” (GW 1, p. 96) – o que fica por ser pensado é o “estético” no nível fundamental da “ψυχῆ” e sua capacidade de universalização. Como aponta Frére (1996), de um confronto do tratado *Sobre a alma* com a *Poética*, deve-se concluir que há algo como uma “φαντασία constructive-artiste” (Frére, 1996, p. 346), análoga, no que diz respeito à capacidade de universalização, à “φαντασία λογική”:

Nos dois casos a φαντασία consiste em fazer um de muitos, ou o inverso. Em III, 11 434a9-10 [do tratado *Sobre a alma*], Aristóteles escreve sobre os seres providos de razão (λογικοί): ‘Assim podem formar eles uma só imagem de muitas (ἐν ἐκ πλειόνων φαντασμάτων ποιεῖν)’. Essa capacidade de unificação caracteriza a φαντασία λογική” (Frére, 1996, p. 343)<sup>XXX</sup>.

O fato de que Gadamer se refira entre aspas ao epíteto de “estético” utilizado para o “Grundphänomen” do trágico (quer dizer, como se viu, “fenômeno fundamental ‘estético’”) diz algo sobre a dificuldade de nomear aquilo a que se refere. Ele já fizera menção a essa dificuldade quando, por exemplo, justificava o seu uso de metáforas pelo fato de as próprias metáforas serem, antes, uma forma de a mesma linguagem antecipar as tarefas da análise conceitual (GW 1, p. 108)<sup>XXXI</sup>. Para a questão aqui em tela, a colocação do “estético” em um nível fundamental da estrutura de *Dasein*, faz duas coisas: a) explica o que se passa quando se considera a “estrutura-Dichter”: é a “Darstellung” resultante do ato de universalização de algo como uma “φαντασία constructive-artiste” que logo se transpõe aos meios de expressão artística; b) explica o que

---

XXX No original: “Dans les deux cas, la φαντασία consiste à faire un de plusieurs, ou l’inverse. En III, 11 434a9-10, Aristote écrit des êtres doués de raison (λογικοί): ‘Ainsi peuvent-ils former une seule image de plusieurs (ἐν ἐκ πλειόνων φαντασμάτων ποιεῖν)’. Ce pouvoir d’unification caractérise la φαντασία λογική” (Frére, 1996, p. 343).

XXXI Acrescenta que algo semelhante se dá em relação às etimologias, com o intuito de rebater quem queira assinalar negativamente os procedimentos etimologizantes de Heidegger (GW 1, p. 109, n. 195).

se passa quando se considera o “Zuschauer-fundamental”: algo como uma “φαντασία constructive-artiste” subjaz a todo *Dasein*, artista ou não, e a todos capacita, ou melhor, a todos “abre”, tanto para um eventual “caso especial”, como para qualquer ato de doação de sentido face a uma obra de arte, ainda que isso não necessariamente leve a um “absolute Augenblick”.

“Affekten”

Entende-se, então, que o “trágico” seja tomado por Gadamer como um “exemplo”. Enquanto “exemplo-de”, o trágico é uma das manifestações, um fenômeno, de algo que se passa ao nível do “Zuschauer-fundamental” e, justamente por isso, é que, ao descrever esse fenômeno do ponto de vista da ψυχή e suas πάθη, ele não recorre mais à *Poética*, mas sim à *Retórica*. Não seria excessivo lembrar o que Heidegger disse acerca desse tratado:

Não é por acaso que a primeira interpretação dos afetos, legada e conduzida sistematicamente, não tenha sido tratada no âmbito da ‘psicologia’. Aristóteles investiga as πάθη no segundo livro de sua *Retórica*. Ao contrário da orientação tradicional do conceito de retórica como uma espécie de ‘disciplina’, ela deve ser apreendida como a primeira hermenêutica sistemática da convivência cotidiana com os outros [...] não se costuma observar que, desde Aristóteles, a interpretação ontológica fundamental dos afetos não conseguiu dar nenhum passo significativo (Heidegger, [2006, pp. 138-139] 2015, p. 198).

Como se viu na passagem em que, pela última vez, é mencionado o “Sinnkreis”, Gadamer está falando, à diferença das demais ocasiões análogas, apenas em “tragédia ‘da vida’”, quer dizer, não mais como antes, em “comédia e tragédia”. A mudança parece simples e quase imperceptível, mas ela indica que seria possível falar em “o exemplo do cômico”. Talvez a recuperação da parte “perdida” da *Poética*, acerca da comédia, permitiria uma elaboração similar à que Gadamer faz em torno das afecções – terror e piedade – respeitantes à tragédia, assim como

considerar o cômico como “fundamental”, no sentido em que se falava há pouco<sup>XXXII</sup>. De todos os modos, a maneira da sua incorporação da *Retórica* no pormenor da discussão das afecções envolvidas no trágico mostra que, por primeiro, também ele (como seu mestre, Heidegger) visa a “des-psicologizar” o sentido em que as afecções são abordadas nos escritos do Estagirita:

A tradução tradicional dessas afecções [Gadamer citara os termos gregos transliterados: *eleos* e *phobos*] por ‘compaixão’ [Mitleid] e ‘temor’ [Furcht]<sup>XXXIII</sup> deixa transparecer [ou ‘ressoar’, pois lê-se ‘ankling’] uma tonalidade demasiadamente subjetiva [viel zu subjektive]. Em Aristóteles não está em questão a compaixão, nem sequer sua avaliação, diferente de século para século; nem mesmo podemos entender o temor como um estado de ânimo da interioridade [Gemütszustand der Innerlichkeit]. Antes, ambas são ocorrências que nos vêm de assalto e nos arrastam consigo [den Menschen überfallen und mitreißen] (GW 1, p. 135).

Nem de um “dentro” subjetivo-psicológico, nem de um impossível “fora”, já que a opção de pensar numa dicotomia sujeito/objeto já está há muito descartada nas razões de Gadamer, só resta pensar essas “ocorrências” (“Widiefahrnisse”) enquanto inerentes ao próprio ser de *Dasein*, enquanto possibilidades fundamentais de seu próprio modo de abertura para o mundo, em um nível fundante, inclusive, de qualquer concepção de “sujeito” que se possa derivar onticamente em qual seja a descrição

---

XXXII Golden (1984) chega a propor uma reconstrução da “katharsis” cômica (Golden, 1984, p. 288), colocando a afecção da *νεμεσιν* (indignação) no centro dela, a partir do que se recupera das análises da *Retórica* (capítulo IX).

XXXIII A tradução brasileira da *Poética* que usamos, como se viu, vai com “terror e piedade” (para “temor e compaixão” aqui) e tomaria muitíssimo espaço pensar como ela pode também ser considerada dentro do que Gadamer chama de “tradução tradicional”. Ele se apoia, para a recuperação do sentido originário dos termos, no estudo de Schadewalt referido na nota n. 236. Esse estudo está acessível na base JSTOR, e nele vê-se, por exemplo (Schadewalt, 1955, pp. 132-135), para o “erro” envolvido em “Mitleid”, a reconstrução do caminho que a ela conduziu a partir do “eleos” grego, caminho este que envolve as epístolas paulinas, Lactâncio, os místicos alemães, os pietistas, entre outros. Contextualizar “terror e piedade” nisso tudo levaria a longas considerações filológicas.

que se faça. É isso que, a nosso ver, coloca a dificuldade de acompanhar a descrição de Gadamer, porque, num sentido “topológico”, quase “anatômico”, trata-se de falar de “eventos” de um âmbito liminar, de trocas *entre* a “alma” e o “corpo”, sendo, obviamente, que essa divisão de corte cartesiano já não pode ter vigência na conceitualidade desde a qual o mesmo Gadamer fala e a partir da qual ele está interpretando o texto aristotélico. Esse âmbito liminar já está implícito no que veremos a seguir, de sua reflexão sobre o sentido de “eleos” (compaixão), mas ele fica mais explícito na sua retomada de “phobos” (temor).

Como alternativa à tradução de “eleos” (no caso “compaixão [Mitleid]”) que não o satisfaz, Gadamer propõe “Jammer” porque, a seu ver, tanto é capaz de referir-se a um sentimento de “desolação” como a uma expressão que o acompanha<sup>XXXIV</sup>. Essa alternativa, colhe-a Gadamer num estudo de Schadewaldt. Antes de pensar no significado dela, importa mais o que significa que para Gadamer possa haver uma “alternativa” sem qualquer derivação etimológica do grego antigo e passível de ser anunciada por ele em alemão: significa que o fenômeno aí descrito encontra uma expressão distinta, adequada em duas culturas e línguas; quer dizer, para uma *mesma* (aqui, no sentido estrito de “mesmo”) “base anímica”, ou melhor, “afecção da alma” (no sentido das *ψυχῆ παθημάτων*), haveria conceitos “equivalentes” (“eleos” e “Jammer”), uma “equivalência” que – para o Gadamer-fenomenólogo que aqui nos fala – consegue se estender desde as afecções, passando por “Rede” e chegando à “Sprache”/“Worte”. E agora, de fato considerando o significado da alternativa por ele apontada, é também importante notar que ela justamente inclui um ato de “expressão”, nem que seja tão elementar quanto um gemido<sup>XXXV</sup>. Enquanto “expressão”, é um *ato passivo*: um “ato”, na medida em que *refere* a uma *determinada* afecção; “passivo”, na medida em que a sua *forma* não pode ser “por escolha”, como quem procura a palavra “certa” para referir-se a algo. Se há, por assim dizer, um “campo semântico” no

---

XXXIV “[...] não se refere a uma mera interioridade [Innerlichkeit], mas também à sua expressão [Ausdruck]” (GW 1, p. 135).

XXXV Efetivamente, o estudo de Schadewaldt (Schadewaldt, 1955, pp. 137-138) colhe junto a Homero, enquanto fenômenos que acompanham o “eleos” e justificam sua tradução em “Jammer”, exemplos que falam em “lamento” (“Wehklage”), “soluçar” (“schluchzen”), “gemer” (“Stöhnen”).

qual um tal ato de expressão encontraria seu significado, seria o mesmo que viabilizaria entender, com Heidegger, que “mesmo quando o dizer não é claro ou quando a linguagem é estranha, o que escutamos, em primeiro lugar, são palavras *incompreensíveis*, e nunca uma variedade de dados sonoros (Heidegger, [2006, p. 164] 2015, p. 227, cursiva do autor), o que, pensado junto ao caso em tela, quereria dizer que o “gemido” não pode ser apenas um “dado sonoro”, mas sim, de partida, um sinal que traz consigo uma remissão à totalidade significativa articulada por “Rede”.

Como dissemos, aquilo que chamamos de âmbito liminar ao qual se dirige a descrição de Gadamer fica mais explícito quando ele trata de “phobos”. Ao falar deste, ele interpreta a *Retórica* (1389b 32) como segue: “Phobos’ não é apenas um estado de ânimo [Gemütszustand], mas, como diz Aristóteles, um calafrio que gela o sangue e faz tremer” (GW 1, p. 135). Logo em seguida, leva essa descrição de “phobos” diretamente para o âmbito da *Poética*, não citando-a diretamente, mas referindo-se a ela por meio da expressão “características da tragédia”, as quais são, evidentemente, um dos assuntos principais daquele tratado:

Pelo modo como dentro dos moldes da tragédia [der Charakteristik der Tragödie] se fala de Phobos em vinculação com Eleos, Phobos significa [bedeutet] o espanto de tremor que se apossa de nós quando vemos alguém ir às pressas de encontro a sua ruína e tememos por esse alguém. A desolação [Jammer] e o temor [Bangigkeit] são formas de ‘êxtase’ [‘Ekstasis’], do estar-fora-de-si [Außer-sich-seins], que atestam o fascínio [Bann] daquilo que se desenrola diante de nós (GW 1, p. 135).

O que há de se ter em conta com atenção, aqui, é a associação dessas afecções com a noção temporal implicada no fato de ver alguém indo (“entgegeneilen”) em direção ao seu destino. O “espanto”/“temor” (“Bangigkeit”, de “Bange”, que é semanticamente muito próximo de “Angst”<sup>XXXVI</sup>) de que fala Gadamer se dá em função de que se está *antecipan-*

---

XXXVI A tradução italiana, por exemplo, registra diretamente “ansietà”.

do a “ruína” de alguém. Da escolha por interpretar juntos, enquanto um par, Eleos-Phobos, resulta que *a temporalidade está inscrita no âmago de Dasein*, porquanto vimos, com “eleos”, e mais ainda com “phobos”, que essas afecções “vêm de assalto e nos arrastam consigo” sem fazê-lo a partir de qualquer “interioridade” subjetivo-psicológica.

Que Gadamer denomine ambas (“eleos” e “phobos”) como formas/modos (“Weisen”) de êxtase insta a considerar agora, mais do que nunca, que o trágico, para além de ser uma forma de arte, é uma possibilidade “da vida” que ocasionalmente ganha expressão artística. Apenas três vezes, em todo o tratado, fala ele do “êxtase”. Na primeira (GW 1, p. 131), reforça que o estar-fora-de-si extático não implica qualquer perda de contato consigo mesmo por quem se encontra nesse estado, mas, ao contrário, quem nesse estado se encontra está totalmente dedicado àquilo a que se atenta; na segunda, no parágrafo sobre o “absolute Augenblick” (GW 1, p. 133), caracteriza-o como o estado em que *Dasein* tem devolvido a si o “todo de seu ser”; na terceira, que é a que acabamos de ver, ao assinalar que “eleos” e “phobos” são modos/formas de êxtase, indica, por consequência, que há outras formas/modos de “êxtase” igualmente. O trágico como “exemplo-de”, ao referir-se a essas afecções em particular, segundo vemos, são a escolha de Gadamer (que as interpreta em um par) justamente por conta de que tocam na própria temporalização de *Dasein* de forma mais esclarecedora que outras possíveis.

Novamente com Heidegger e a sua própria consideração sobre as afecções, deve-se lembrar que as “πάθη caracterizam a totalidade do ser humano em sua *Disposição no mundo* [*Befindlichkeit in der Welt*]” (Heidegger, GA 18, p. 192)<sup>XXXVII</sup>. A análise da afecção do “phobos”, entendida como medo (“Furcht”) é, para Heidegger, um meio de chegar à “Angst”<sup>XXXVIII</sup>. Ambas, “Furcht” e “Angst”, do ponto de vista da temporalização de *Dasein*, possuem uma estrutura similar: o ter-sido que faz presente

---

XXXVII Tradução nossa. Trata-se de um dos cursos sobre Aristóteles, semestre de verão de 1924, publicado na Gesamtausgabe, v. 18. Para “Befindlichkeit”, usamos a “Disposição” de Sá Cavalcante em sua tradução de *Ser e Tempo*.

XXXVIII Devemos a síntese que segue, de uma série de parágrafos de *Ser e Tempo*, a Freeman e Elpidorou (2015).

no aguardar/projetar de futuro. Recentemente, Coate (2023) mostrou como “*Befindlichkeit*” ganha sua formalização temporal em Heidegger<sup>XXXIX</sup> a partir das diversas formulações de Husserl em seus esforços para estabelecer a instância última em que se dá a temporalização de *Dasein*, tratando de eliminar o problema da regressão ao infinito que uma instância reflexiva sempre voltara a pôr. Em *Ser e Tempo*, a “protenção” (de Husserl) se torna “projeção” (Coate, 2023, pp. 555-557), e para os casos de “*Furcht*” e “*Angst*”, há uma remissão ao futuro determinada pelo ter-sido. A diferença entre as duas está na inautenticidade ou autenticidade desse ter-sido. O ter-sido, no caso de “*Furcht*”, tem seu sentido determinado pela interpretação cotidiana, quer dizer, o aguardar é um aguardar de uma ameaça intramundana e, portanto, que ameaça possibilidades projetadas no sentido da ocupação cotidiana. Por seu lado, como em “*Angst*” a significância que perfaz o sentido da interpretação cotidiana do ter-sido está suspensa<sup>XL</sup>, o projetar é um projetar das possibilidades-de-ser de *Dasein* e, assim sendo, inclui-se aí a possibilidade da impossibilidade-de-ser, que é a morte. Nisso, tudo, como dizíamos, a análise de “*Furcht*” assinala que esta é uma afecção que abre o caminho para pensar a “*Angst*” e, esta, por sua vez, analisada, abre o caminho para pensar como *Dasein* se temporaliza, tanto

---

XXXIX E, assim sendo, que na mesma temporalização de *Dasein* as *πάθη* estão envolvidas.

XL Nunca, porém, eliminada: “o *Dasein* que passa pelo descerramento de seu próprio ser como resultado da angústia está também longe de haver rompido todos os contatos com o mundo. Mesmo que a verdade de seu próprio ser se torne manifesta a *Dasein* na solidão e desorientação da angústia, isso não muda o fato de que ser-com-outros *Dasein* e ser-no-mundo (*In-der-Welt-sein*) pertencem ao ser de *Dasein*. Pelo contrário, através da insignificância do mundo experimentada na angústia, 'o mundo como mundo se anuncia pela primeira vez' [o autor está citando *Ser e Tempo* por “SZ”] (SZ 187/232). Na angústia, '*Dasein* está isolado e individualizado (*vereinzelt*), mas enquanto ser-no-mundo' (SZ 189/233)” (Bernet, 1994, p. 265). No original: “the *Dasein* that undergoes the disclosure of its own being as a result of anxiety is also very far from having broken all contacts with the world. Even if the truth of its own being becomes manifest to *Dasein* in the solitude and disorientation of anxiety, this does not change the fact that to-be-with other *Daseins* and to-be-in-the-world (*In-der-Welt-sein*) belongs to *Dasein*'s being. On the contrary, through the world's insignificance experienced in anxiety 'the world as world' announces itself for the first time (SZ 187/232). In anxiety, '*Dasein* is isolated and individualized [*vereinzelt*], but as being-in-the-world' (SZ 189/233)” (Bernet, 1994, p. 265).

inautêntica como autenticamente. Se desde o início de nossas razões falávamos em alguns paralelismos entre Gadamer e seu mestre, o qual, por vezes, tende a ser mesmo uma adoção de alguns conceitos do segundo pelo primeiro, isso não quer dizer que haja total equivalência. Vimos que Gadamer dá alguma atenção a “phobos” (mas não o chama de “Furcht”, e sim de “Bangigkeit”) e nele aponta o traço temporal, mas isso, como veremos, não o leva em direção de “Angst”, ainda que, onde ele chega com o exame de “Eleos-Phobos”, há algo de próximo à “individualização” causada por “Angst” na análise de Heidegger. Para este, “a angústia consegue trazer *Dasein* de volta a si mesmo. A angústia traz de volta ao puro que-se-é do estar-lançado mais próprio e singular (Freeman e Elpidorou, 2015, p. 678)<sup>XLI</sup>, enquanto que para Gadamer, ao fim de sua análise (cujos detalhes retomaremos a seguir), *Dasein* “retorna [zurückkommt] de modo clarividente [einsichtig] dos ofuscamentos em que ele vive” (GW 1, p. 137) para um “encontro consigo mesmo [Selbstbegegnung]” (GW, 1, p. 138).

Como é que um tal “retorno” (“Zurück”) se enseja, há de se entender pelo esclarecimento do que Gadamer chama de “purificação” (“Reinigung”). É em direção desta que tudo o que dissemos acima, desde a primeira seção desse artigo, converge.

## “Reinigung” – a purificação pelo Tempo

Ao que Gadamer se refere com “Reinigung” é, a princípio, à “katharsis”. O fato de ele haver-se referido a outros conceitos de Aristóteles diretamente em grego, mas justamente a este não fazê-lo, é algo que chama a atenção. Observe-se a passagem onde isto surge:

Sobre essas afecções [Affekten], diz Aristóteles que é através delas que o espetáculo teatral proporciona a

---

XLI No original: “anxiety succeeds in bringing *Dasein* back to itself. Anxiety brings one back to the pure ‘that-it-is’ of one’s ownmost individualized thrownness” (Freeman e Elpidorou, 2015, p. 678).

purificação [Reinigung] das paixões [Leidenschaften] desse gênero. Como se sabe, essa tradução [diese Übersetzung] é discutível, sobretudo o sentido genitivo (GW 1, p. 135).

Ao contrário do que fez na argumentação por “Jammer”, aqui Gadamer sequer se refere ao vocábulo grego, mas já redige diretamente “Reinigung”. É notável que não há qualquer citação direta da *Poética* até o fim dessa seção sobre o “exemplo do trágico”, exceto por 1448b18, que tem relação marginal com a questão aqui<sup>XLII</sup>. Resta-nos, assim, interpretar o que diz Gadamer na mesma forma em que ele se dirige a Aristóteles aqui, ou seja, sempre com a modalização “parece-me”<sup>XLIII</sup>. É que, de acordo com o tratamento dado a “eleos-phobos” visto anteriormente, a instância que se tratava de descrever, o *locus* das afecções enquanto ψυχῆ, não é nem psicológico-subjetivo, nem fisiológico, mas um limiar em que os “calafrios” e “tremores” se manifestam em função de um *sentido* (quer dizer, “Sinn”) projetado como “ruína” em-aproximação. E isso, *parece-nos*, determina o tratamento da “katharsis” como “Reinigung” aqui, segundo o qual, *parece-nos*, Gadamer se decide por não pender para nenhum dos sentidos da disputa gramatical e tradutória, mas, antes, apresentar o seu entendimento próprio, inclusive, elaborando sua descrição com figuras (analogias/metáforas) de sua própria lavra, quer dizer, ainda que se mantenha firmemente dizendo que está junto a Aristóteles, ele formula a sua descrição de maneira completamente sua.

A disputa sobre a tradução e sobre o caso (“genitivo”) se manifesta de duas formas. Primeiro, o sentido de “katharsis” poderia ser o de “purgação”, em sentido médico-fisiológico, e poderia ser de “purificação”, em sentido espiritual-religioso. Segundo, independente do sentido médico ou espiritual, simplesmente em termos do sentido mais formal que se implica tanto em “purgação” como em “purificação”, que é o de “extrair”, a questão fica entre purgar/purificar *as afecções* e purgar/purificar *das afecções*. No primeiro caso, as afecções estão poluídas e se trata de

---

XLII Já vimos essa linha da *Poética*, que diz respeito ao caráter secundário dos artifícios da encenação.

XLIII “Parece-me claro [Es scheint mir klar] que Aristóteles [...] Parece-me [Mir scheint] que a resposta [...]” (GW 1, p. 136).

extrair-lhes a poluição, no segundo, as afecções são a própria poluição. É sobre essa questão que Gadamer logo dirá que é indiferente para seus propósitos<sup>XLIV</sup>, de tal forma que aceita ambas. Acompanhem partes de seu texto linha a linha:

1. Parece-me claro que Aristóteles se refere à melancolia trágica [tragische Wehmut] que se assenhora do espectador [den Zuschauer... überfällt] à vista de uma tragédia. 2. A melancolia [Wehmut], porém, é uma espécie de alívio e de solução [Erleichterung und Lösung], onde a dor e o prazer estão misturados de forma singular. 3. Como é que Aristóteles pode denominar [nennen] esse estado de purificação [Reinigung]? 4. Qual é a impureza [Unreine] que adere às afecções ou que elas são [oder das sie sind] e como isso pode ser expulso pela comoção trágica [tragischen Erschütterung]? 5. Parece-me que a resposta estaria no que segue: o ser-tomado [Das Überkommenwerden] pela desolação [Jammer] e pelo calafrio [Schauder] provoca uma divisão dolorosa (GW 1, p. 136).

De saída, observe-se que em “4”, fica dito como Gadamer aceita ambos entendimentos, como mencionado acima. Mas examinemos pela ordem. Se em “1” Gadamer sugere ter “claro” a que Aristóteles se refere, em “2” há imediatamente uma redefinição por meio de um compósito de dor e prazer (“Schmerz” e “Lust”), cuja compreensão não é facilitada ao se dizer dele que é uma “espécie” (“Art”) de alívio e solução. Antes de analisar esse compósito, há que se dar atenção ao que diz “tragische Wehmut”, que é o nome dado ao compósito. Traduzir “Wehmut” por “melancolia” não é um erro, mas certamente é discutível<sup>XLV</sup>. É como se enfrentássemos, para Gadamer, aqui, uma disputa de tradução similar à que ele mesmo relembra para Aristóteles. Em italiano, inglês e espa-

---

XLIV “[...] a questão a que se refere Aristóteles parece-me inteiramente independente disto” (GW 1, pp. 135-136)

XLV Uma vez que, por um lado, o alemão possui “Melancholie” e, por outro, ainda que se fale num “pseudo-Aristóteles”, a melancolia no “Problema XXX” ainda é um tema da literatura aristotélica, com suficiente proeminência como para não usar a palavra num sentido geral quando é Aristóteles e as afecções que estão em questão, como nesse momento de *Verdade e Método*.

nhol, respectivamente, lê-se “mestizia”, “pensiveness” e “abrumación”, e Rudolph Bernet, em um comentário a essa passagem, chega a afirmar que “tragische Wehmut” é a mesmíssima tradução de Gadamer para “katharsis”, traduzindo ele mesmo o alemão de Gadamer por “tristesse tragique” (Bernet, 2004, p. 208). Isso é mais um problema, que não poderemos discutir diretamente com Bernet aqui. Dizer, porém, que não é “Reinigung” o que Gadamer usa para “katharsis” parece-nos difícil de sustentar. Poder-se-ia conceder, pela leitura da passagem, que “tragische Wehmut” seria o estado anímico resultante da “Reinigung”, insistindo em que ainda esta última é o que Gadamer entende por “katharsis”. De todos os modos, soma-se à disputa, com a contribuição de Bernet, o entendimento de “Wehmut” como “tristesse”. Os registros históricos de uso conferem ao vocábulo a expressão de sentimentos de dor e tristeza relacionadas ao passado – o que de alguma forma confirmam a intuição de Bernet no que respeita à “tristesse” – e até incluem relação com “Jammer” (Pfeifer et al, 2025). Se vimos que “Jammer” também tem uma faceta “expressiva”, aqui é notável que “weh” como verbo inclusive pode ser uma interjeição de dor. Sua forma substantivada “Weh” (que compõe “Weh-mut”, onde “mut” é o que veio a se tornar o “mood” do inglês) já significou dor ou sofrimento anímico (“seelischer”) (Pfeifer et al, 2025).

Agora, bem, como se vê nas próprias palavras de Gadamer – e aqui encontramos na análise do sobredito composto – ele mesmo tem uma definição de “Wehmut” (“Wehmut aber ist...”), que, parece-nos, pode ser dividida em “forma” e “conteúdo. À “forma”, cabem “Erleichterung” e “Lösung”, que se leem em português como “alívio” e “solução”. Sobre o “alívio”, não há o que disputar, quer dizer “tornar mais leve”; sobre “solução”, no entanto, há o que dizer. É fato que “Lösung” mormente se entende como “solução”, e o mesmo Gadamer usa a palavra nesse sentido numerosas vezes. No contexto em tela, no entanto, parece-nos que, em discordância com as demais traduções que consultamos, apenas a italiana dá com o sentido em que Gadamer está falando. Respectivamente, a inglesa e a espanhola vão com “resolution” e “solución”, enquanto que a italiana vai com “liberazione”. Temos esta como a mais acertada porque, como dissemos – e em que pesem as diversas vezes em que “solução” é apropriado –, nesse contexto “liberação” parece se aproximar muito

mais do espírito do que se diz. Compare-se com essa outra passagem: “Sie behält in allen Einkörperungen ihr Fürsichsein, und die Lösung vom Leib gilt als Reinigung. [tradução brasileira, sem modificações] Em todas as corporalizações a alma retém seu ser para si, e a liberação [Lösung] do corpo é considerada como purificação [Reinigung] [...]” (GW 1, p. 422). Aqui tem-se “Lösung”, na tradução brasileira, como liberação, em correspondência evidente com o italiano “liberazione” agora apontado, ademais de estar-se tratando de uma “Reinigung”, no sentido de a alma se ver livre do corpo. Considerando a passagem que estamos propriamente analisando, veja-se como “4”, que se diz de modo interrogativo, finaliza com “como é que isso [as impurezas] pode ser *expulso* [“getilgt”, eliminado, erradicado, deletado] [...]?”. Se dissemos que “Erleichterung” e “Lösung” são a “forma”, é porque parece-se descrever aí, quase em termos mecânicos, a retirada ou extração de A de cima ou de dentro de B, sendo A uma espécie de peso – a retirada do peso é uma “liberação”. Por aí se pode, então, tratar de compreender o “conteúdo”, o prazer e a dor que estão “misturados”. Nessa “mistura”, o prazer se manifesta enquanto ausência-de-dor, porém não como um estado final, resultante do desaparecimento da dor, mas sim como processo, quer dizer, a dor-se-ausentando, o “peso” saindo, sem jamais desaparecer. Sem jamais desaparecer porque o que se manifesta como “doloroso” aqui é essencial ao “todo de seu ser” que é “devolvido” a *Dasein*.

As linhas que numeramos com “3” e “4”, como se vê, são duas perguntas. Em vez de citá-las diretamente de novo, vamos parafraseá-las. A que há em “3”, pode-se a ler assim: como é que Aristóteles pode denominar (“nennen”) esse estado (“Zustand”) como purificação? Ou seja, o que o levaria a denominar um tal estado com esse nome, purificação? O que se chama de “Zustand”, esse “estado”, é o que se disse nas linhas anteriores, o estado de encontrar-se tomado pelo misto de dor e prazer que redundava num alívio e liberação. Quando em “4” se pergunta qual seria a “impureza” expulsa, quer dizer, o que é aquilo que, nos termos das linhas anteriores, seria o “peso”, a resposta do “quê” é adiada. Como já apontamos, toda essa passagem em torno da “katharsis” tem uma formulação algo paradoxal, em termos argumentativos. Porque Gadamer insiste em que está apresentando o que Aristóteles estaria querendo dizer, mas, ao contrário de outros momentos (aos que já aludimos),

não há sequer uma linha diretamente do texto aristotélico citada, o que aqui, para a pergunta de “4”, resulta na ausência de algo que corresponda ao “quê” da “impureza”. A resposta imediata (“Parece-me que a resposta seria [...]”) é a descrição de mais um processo, posta em “5”: “quando se é assolado pela desolação e pelo calafrio, isso provoca uma divisão dolorosa”. É um processo porque, como se vê na formulação, tem-se uma causalidade, A causa B. Mesmo aqui, o detalhe dos termos empregados precisa ser notado (e por isso, modificar a tradução): o ser-tomado (“Überkommenwerden”) pela desolação (“Jammer”) e pelo tremor (“Schauer”), provoca (“stellt... dar”, e logo mais haverá o que dizer acerca disso, já que “darstellen” aqui é crucial) uma divisão dolorosa. O agente causante tem uma maneira de chegar e dois componentes: a sua maneira de chegar é “Überkommen” e os componentes são “Jammer” e “Schauer”. Ora “Jammer”, vimo-lo, foi como Gadamer entendeu “eleos”, sobre o qual jamais se pode esquecer do caráter “expressivo”; agora, “Schauer” era um dos elementos de “phobos”<sup>XLVI</sup>, um dos mais “fisiológicos”, o tremor que “überkommt” do calafrio. No processo apresentado por “5”, portanto, a escolha de Gadamer é caracterizar o estado de ânimo e sua instauração tal como o fizera quando desembaraçava a problemática de quaisquer tintes subjetivo-psicológicos; o estado de ânimo se instaura desde as profundezas da instância “liminar” que tratamos de delimitar acima.

No outro polo dessa relação causal (A causa B), tem-se a “divisão dolorosa” (“schmerzhafte Entzweiung”). O que havia de “prazer” no que chamamos acima de “compósito”, não mais é aí invocado, mas isso não quer dizer que ele não esteja implícito; antes, é a confirmação de que a “dor” se manifesta enquanto dor-se-ausentando, sem jamais ausentar-se em definitivo. Evidentemente, o que é mais importante aqui é a “divisão”. Para compreendê-la, no entanto, deve-se explicar o “stellt... dar” da proposição (traduzido por “provoca”): “[...] *stellt* eine schmerzhafte Entzweiung *dar*”. Tem-se uma “Darstellung” e, porquanto já ficou entendido como o espetáculo trágico não mais é do que uma forma de manifestação de um fenômeno fundamental (“Grundphänomen”), a

---

XLVI Veja-se logo acima: “Phobos’ não é apenas um estado de ânimo, mas, como diz Aristóteles, um calafrio [Kalterschauer] que gela o sangue [gefriert] e faz tremer [dass einem ein Schauer überkommt]” (GW 1, p. 135).

descrição de Gadamer vale também para o que se passa no nível fundamental “da vida”. Já o vimos, a “Darstellung” fundamental, seja dada junto à obra de arte, seja dada nos “casos especiais” (“da vida”), implica um desdobramento, uma atividade-na-passividade, na qual tanto se exerce como se observa o exercer da existência. A “divisão” de que aqui se trata, pois, é uma divisão-de-si *em dois* (por isso “Entzweiung”), o “Zuschauer”-fundamental é quem se “divide” arrancando a si de si, e é por isso que se pode chamar a esse estado de “ek-stasis” e “estar-fo-ra-de-si” (“aussersichsein”). Isso responde preliminarmente à pergunta sobre como é que se poderia estar falando em uma “purificação”: é de si mesmo que *Dasein* se purifica ao arrancar a si de si. Preliminarmente, porque o daquilo-que *Dasein* se purifica – aquilo que em seu âmago mesmo ainda é uma “impureza” – não está claro. Continuemos com o resto do parágrafo (dando seguimento à numeração):

[5. [...] provoca uma divisão (Entzweiung) dolorosa]. 6. Ali [na divisão] ocorre uma desunião [Uneinigkeit] com o que acontece de fato [was geschieht], um não-querer-ter-por-verdadeiro que se rebela contra o horrendo acontecimento [Geschehen]. 7. No entanto, é justamente este o efeito da catástrofe trágica, isto é, que essa divisão [Entzweiung] se dissolve com o que é [mit dem, was ist, sich auflöst], e assim produz uma libertação geral do peito oprimido. 8. Não somente nos livramos do fetiche [Banne] onde estamos presos pelo que é desolador e espantoso desse destino único [einem Geschikes], como também, reconciliados com isso [in eins damit], estamos livres de tudo que nos divide [entzweit] daquilo que é (GW 1, p. 136).

A descrição de Gadamer, acompanhando todo o trecho de “6” a “8”, se faz aqui em termos de uma dinâmica, envolvendo a “divisão” e a “desunião”. Se estávamos corretos ao dizer acima que a “divisão” se dá em *Dasein* (no nível do “Zuschauer”-fundamental), há que perguntar-se agora como isso é, no mesmo lance, uma “desunião” com o “acontecimento”. Se há uma “desunião” para com este, evidentemente é porque estava-se a ele unido; essa “união” primeira é a que está sempre suposta pela estrutura in-der-Welt-sein, que só excepcionalmente pode

tornar-se temática para *Dasein*. Aqui, pois, a “desunião” vai em dois sentidos, um dos quais inclui, também, a “divisão”: a) Por um lado, a “desunião” com o “acontecimento” tal como anunciada literalmente; b) Por outro lado, enquanto que *Dasein* está sempre implicado no que “acontece”, a “desunião” também se dá enquanto “divisão”, já que ao “desunir-se” do que “acontece”, *Dasein* “desune-se” de si mesmo enquanto sempre-envolvido no “acontecimento” e, por isso mesmo, nessa “desunião” está a “dividir-se” de si (do “si” sempre-envolvido no “acontecimento”).

A “divisão”, porém, como se vê em “7”, também se “dissolve” com “o que é”. Uma tal “dissolução” (“Auflösung”, que bem pode ser também “resolução” nesse caso) só é compreensível em função do que quer dizer “o que é” (“was ist”). Ora, “o que é”, sem rodeios (ou seja, sem os perifrásticos “o que”, “aquilo que” etc.), não é senão o ser. Evidentemente, o acesso ao ser – em sendo possível – há de dar-se por meio da pergunta pelo ser, pergunta esta que só pode ser colocada pelo ser que tem seu ser em questão, *Dasein*. Por isso mesmo, como já adiantávamos, toda essa descrição com “o exemplo” do trágico é uma instanciação do que se descrevera nos termos do “absolute Augenblick”, e o “ser” na “devolução” ao “todo de seu ser [das Ganze seines Seins]” que lá se vira está implicado no que é aqui o “was ist”. A “dissolução” da “divisão” com “o que é” é o retorno-a-si ou reencontro entre as partes dessa mesma “divisão”.

Três “libertações” (“Befreiung”) são dadas aqui (de “7” a “8”): 1) o peito “contrito (ou oprimido)” (“beengten Brust”) é liberto; logo, 2) “é-se” ou “somos” (“ist man”) liberto(s) do “fetiche (ou feitiço/encantamento)” (“Banne”) e, também, 3) “é-se” ou “somos” (“ist man”, novamente) liberto(s) daquilo que “divide”. O que cabe perguntar-se é se há alguma subordinação das duas últimas à primeira, ou se há alguma relação de consequência entre as três, uma em dependência da outra, ou em decorrência da outra. Começando pela libertação do “beengten Brust”, essa é uma metáfora que, por falta de termos, diremos que é muitíssimo enigmática. Por que Gadamer a escolheria? Ela é pouco citada na literatura secundária, aparecendo sem ser ela (a metáfora) o foco em si mesma, mas como parte do raciocínio geral sobre a catarse ou sobre a tragédia em Gadamer, quer dizer, cita-se apenas como parte do texto onde

Gadamer discorre sobre os temas em geral. O confronto entre traduções traz pouca valia para o esclarecimento: “animo oppresso” (italiano); “constrained heart” (inglês); “alma oprimida” (espanhol)<sup>XLVII</sup>. O seu aparecimento nesse ponto do tratado, em que Gadamer está explorando as afecções da alma em torno de Aristóteles, parece-nos, deveria fazer-nos pensar, novamente, no âmbito liminar alma-corpo que emergira em nossas razões há pouco. Se tivermos em mente que o resultado de todo o processo das três “libertações” implica o “reconhecimento” e, evidentemente, uma “compreensão” (no sentido geral, mas também restrito de “Verstehen”, enquanto compreensão-de-algo), o “Brust” aqui torna-se um *locus*, digamos, “intelectivo”, no qual se dão essas operações; um *locus* em que, também, estão envolvidos sentimentos como o medo e a coragem. Aristóteles, enquanto naturalista-anatomista, chegou a localizar no torso uma parte do corpo chamada “φρένες”<sup>XLVIII</sup> e, por outro lado, não deixa de sugerir o mesmo “φρένες” como um *locus* ra-

---

XLVII Desgraçadamente, não tivemos acesso à tradução francesa de Fruchon, que é empregada tanto por Bernet como por Grondin nos estudos de ambos anteriormente citados.

XLVIII “Aristóteles se refere duas vezes ao diafragma pelo termo alternativo de phrenes: 'Abaixo do pulmão está o cingidor (diazoma) do tórax, chamando-se phrenes' (History of Animals 1.17, 496 b 11) e 'alguns chamam a este cingidor (diazoma) phrenes' (Parts of Animals III.10, 672 b10)” (Sullivan, 1988, p. 22). No original: “Aristotle twice refers to the diaphragm with the alternate name of phrenes: 'Under the lung is the girdle (diazoma) of the thorax, being called the phrenes' (History of Animals 1.17, 496 b 11) and 'some call this girdle (diazoma) phrenes' (Parts of Animals III.10, 672 b10)” (Sullivan, 1988, p. 22).

ciocinativo, tanto pela derivação de “phronesis” dessa raiz<sup>XLIX</sup>, quanto pelo uso do vocábulo na acepção de pensamento/intenção, citando o verso 650 do *Hipólito*, de Eurípides, no livro 3, capítulo 15, da *Retórica*, que diz assim: “Minha boca jurou, a *consciência* não [ἡ γλῶσσ’ ὀμώμοχ’, ἡ δὲ φρήν ἀνώμοτος]” (Eurípides, 1991 p. 130, cursiva nossa; *Rh*, 3.15 1416a28-35)<sup>L</sup>. Se essa “libertação” do “Brust” é geral/universal (“universale Befreiung”), parece-nos ajustado dizer que ela abrange as duas “libertações” logo anunciadas, do “fetiche” e “de tudo o que nos divide daquilo que é”.

---

XLIX “Mesmo o termo que Aristóteles usa para denotar a virtude ou habilidade do raciocínio prático, phronesis, reflete a natureza afetiva das operações mentais envolvidas na origem da ação. A palavra vem da raiz grega, (phren). O primeiro significado básico do termo é abdome; o segundo é 'coração, enquanto assento das paixões/afecções', incluindo 'medo', 'alegria e tristeza', 'raiva', 'coragem', e apetites corporais em geral; o terceiro é 'mente, enquanto assento das faculdades mentais, percepção, pensamento...'. Desses usos, não surpreende que Aristóteles discuta phronesis não apenas enquanto uma virtude do reto pensar, mas também enquanto uma virtude do reto desejar” (Miller e Bee, 1972, p. 204). No original: “Even the term Aristotle uses to denote the virtue or skill of practical reasoning, phronesis, reflects the affective nature of the mental operations involved in originating action. The word comes from the Greek stem, (phren). The first basic meaning for the term is midriff; the second is ‘heart, as seat of the passions’, including ‘fear’, ‘joy and grief’, ‘anger’, ‘courage’, and bodily appetite in general; the third meaning is ‘mind, as seat of the mental faculties, perception, thought...’. From these usages, it is not surprising that Aristotle discusses phronesis not only as a virtue of right thinking, but as a virtue of having the right desire as well” (Miller e Bee, 1972, p. 204).

L Citamos a tradução do *Hipólito* de Gama Kury, e o texto da *Retórica* como fixado por Ross e disponibilizado pelo projeto *Perseus* (Tufts University).

O “Brust”-“φρόνες” se vê livre justamente para o saber “phronético”<sup>LI</sup>, próprio à situação hermenêutica de cada um, tal como o mesmo Gadamer o recuperara ainda na preparação do caminho para ontologia da obra de arte:

O saber prático, a phronesis, é uma forma de saber distinta. Significa, primeiramente, que está orientado para a situação concreta [konkrete Situation]. Deve encampar as ‘circunstâncias’ [‘Umstände’] em sua infinita variedade (GW 1, p. 27).

Nesse sentido, dá-se a própria libertação para o tempo, quer dizer, a finitude, e, concretamente, o futuro. A ênfase sobre o “destino” (“Geschick”) é uma indicação inequívoca disso. O “fetiche” do qual se está livre é um “fetiche” pelo que é espantoso e desolador do “destino único” do herói trágico, ou, melhor, da própria “situação trágica”, quando se considera a tragédia “da vida”; livrar-se do “fetiche” significa aqui ainda a suspensão da tendência (posta pela inelutável inautenticidade de *Dasein*, manifesta, entre outras formas, como “curiosidade”) de prender-se nos detalhes que são apenas o meio de acesso a algo mais profundo, dar-se conta, por exemplo, que Agave reconhecendo a cabeça de seu filho (Penteu) em suas próprias mãos e Édipo ouvindo a história do servo de

---

LI O que não deixa de nos lembrar das marcas deixadas em Gadamer pelos os seminários de Heidegger nos anos 20, sobre “Hermenêutica da Facticidade” e sobre Aristóteles: “Ele foi eternamente fascinado pela abordagem de Heidegger ao conhecimento prático de Aristóteles, pela phronesis, que tradicionalmente foi traduzida por ‘prudência’. Este é o conhecimento de uma situação que me concerne diretamente em meu próprio ser, o qual, porém é uma fonte de verdade. Conhecimento não é somente uma questão de desprendimento e controle sistemático; ele tem as suas raízes em um cuidado pela existência por si mesma. Há já bastante tempo, em 1930, Gadamer dedicou um ensaio fundamental à questão da ‘sabedoria prática’” (Grondin, 2003, p. 7). No original: “He was everlastingly fascinated by the Heideggerian approach to Aristotle’s practical knowledge, by the phronesis which has traditionally been translated as ‘prudence’. This is the knowledge of a situation concerning me directly in my own being, but which is nonetheless a source of truth. Knowledge is not solely a matter of detachment and systematic control; it has its roots in a concern for existence for its own sake. As long ago as 1930, Gadamer devoted a groundbreaking essay to this issue of ‘practical wisdom’” (Grondin, 2003, p. 7).

Laio (a quem ele mesmo fora entregue ao nascer) têm seus destinos únicos cada qual, e ambos, porém, também um *mesmo* destino.

Em “8” lê-se “reconciliados com isso”. O “com isso” se diz “damit”, literalmente “aí-com”, com o qual, na libertação, tornamo-nos “unos” – “in eins damit”. Há, pois, uma “unificação” com o “destino único” para além das particularidades de cada situação e, por isso mesmo, essa “libertação” é também um desfazer da “divisão” (“Entzweiung”), a qual se dava em relação àquilo “que é” (“was ist”). Como se entende, então, esse “was ist”, agora que podemos ver como ele é marcado pelo “destino”? Já fizemos há pouco uma incursão sobre o primeiro “was ist” e a “divisão” que para com ele se “dissolvia”. Este “was ist” final (de “8”) para com o qual já não se está “dividido”, em face do que se compreendeu com a libertação “phronética” do “Brust”, agora se mostra como a própria facticidade, quer dizer, a compreensão da situação, o compreender-se como estar-lançado e como projeto. Nos parágrafos conclusivos dessa análise do “exemplo do trágico”, Gadamer não deixa de retomar o fato de que esse (re)encontro com “was ist” não pode dar-se senão como uma asserção: “O ‘assim são as coisas’ [Das ‘So ist es’] é uma espécie de autoconhecimento do espectador, que retorna [zurückkommt] de modo clarividente dos ofuscamentos em que ele, como qualquer outro, vive” (GW, 1, p. 137). “Qualquer outro”, “ein jeder” inclui também os próprios heróis trágicos, e por isso o “destino único” deles é o mesmo destino, ainda que seja, também, um destino próprio a cada situação fática, incluída a do espectador, do espetáculo trágico e da tragédia “da vida”. O “destino” com o qual se é “um” na cessação da “divisão” de si consigo-no-mundo e de si com “o que é” dá-se aqui como “retorno” (“zurückkommen”): enquanto “destino” e, portanto, futuro, é retorno do ter-sido, um ter-sido que *Dasein* pode (ainda que raramente o faça) assumir pela asserção-repetição do próprio ser, “so ist es”. A metáfora “visual” aplicada ao “retorno” aqui não deve ser tomada de forma ligeira, o “retorno” é “einsichtig” (clarividente) e retorna-se de uma “Verblendung” (de “blenden”, estar/tornar-se cego, logo, uma cegueira). Deixados de lado os possíveis ecos platônicos, deve-se, parece-nos, pensar como “Augen-blick” ressoa com isso, enquanto o piscar-de-olhos que purifica a visão.

Se ficava, pois, ainda por responder do que é que *Dasein* se “purifica” quando (como respondíamos “preliminarmente”) se purifica de si mesmo, agora podemos completar: purifica-se do que o fecha para o tempo – “o espectador reconhece a si mesmo [erkennt sich selbst] e ao seu próprio ser finito [sein eigene endliches Sein] em face do poder do destino” (GW 1, p. 137). Tanto reconhece que vai em direção do “destino” e que este lhe chega do futuro como seu ter-sido, quanto reconhece que seu ter-sido – agora, assumido em sua facticidade – fora determinado por decisões feitas às “cegas”, num “ofuscamento” de sua própria finitude. “Katharsis”/“Reinigung”, mais do que uma purificação *do tempo* – pois no “absolute Augenblick” enseja-se a experiência temporal livre das determinações da concepção vulgar do tempo – é uma purificação *pelo tempo*, o qual não pode manifestar-se de forma abstrata, como algo “vorhanden”, mas sentido como afecção no mesmo “Brust”-“φρένες” em que residem o “medo”, a “desolação” e o “espanto”. Sentido, pois, como finitude do próprio ser.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizado o nosso percurso expositivo, concluímos as nossas razões desenhando um círculo. Se, para nós, a questão que tratamos de expor foi ensejada por uma observação quase marginal de John Sallis, isso não deixa de ser uma espécie de confirmação das lições postas pelo próprio Gadamer em seu grande tratado de 1960. Os comentários que se tecem em torno de grandes obras são re-execuções delas mesmas, novas colocações em jogo, que tanto solicitam uma reação aos próprios comentários como à obra mesma.

Para amarrar os pontos que fomos colocando ao longo de nosso arrazoado, lembramos que eles se lançam a partir da dúvida sobre a proeminência do diálogo de Gadamer com Heidegger “pré-Kehre” ou com o Heidegger “pós-Kehre” na elaboração de sua ontologia da obra de arte. Parece-nos que, quanto a isso, deve-se pender para a primeira opção. E de uma tal posição não se deve desprender que ela seja válida para a

totalidade do tratado. Diríamos que, para a elaboração da supradita ontologia, os caminhos abertos pelo “primeiro” Heidegger – em sua “década fenomenológica” (Kisiel, 1995, p. 59) – são fundamentais, inclusive no que se entende, justamente, como “ontologia fundamental”. A exploração e *descrição*, em detalhe, de diversos atos intencionais, beirando a formulação em termos *constitutivos* – que só não se faz explicitamente nesses termos porque, tal como o “primeiro” Heidegger o fizera, Gadamer evita expressar-se por conceitos que remetam à “subjetividade transcendental” husserliana<sup>LII</sup> – são a marca de um pensar que opera com “indicações formais” (“formale Anzeigen”)<sup>LIII</sup>. Nesse sentido, quando John Sallis explica que Gadamer introduzira sua ontologia da obra de arte em estágio bastante avançado de redação de seu tratado (Sallis, 2007, p. 45), pode-se entender, de acordo com a nossa posição expressa acima, que foi necessária a elaboração mínima de uma ontologia fundamental *por Gadamer*, uma pergunta pelo “quem” da experiência da verdade, e uma descrição desse “quem” como aberto à verdade, *fundamentalmente*, enquanto aberto para a experiência da arte.

A nossa repetição de *Verdade e Método* tratou de seguir alguns desafios postos por essa mesma obra, dentre os quais está o de ler e ouvir as palavras do outro pensando-lhes as implicações, estando atento ao dito e ao *como* do dizer, fazendo o movimento do círculo hermenêutico: “o movimento da compreensão transcorre sempre do todo para a parte e, desta, de volta para o todo. A tarefa é ampliar, em círculos concêntricos, a unidade do sentido compreendido” (GW 2, p. 57)<sup>LIV</sup>.

---

LII Ainda que já esteja fartamente documentado como ela (a “Subjetividade Transcendental” husserliana) está inevitavelmente nos escritos de Heidegger que antecedem *Ser e Tempo*, assim como nessa mesma obra, como indicado por Overgaard (2004, p. 143).  
LIII “Indicações formais, enquanto *explicata* fenomenológicos que prefiguram os fenômenos na completa panóplia de suas tendências vectoriais, procuram, em última instância, um acesso não-disruptivo às mesmíssimas temporalidade e historicidade dos fenômenos pré-teóricos” (Kisiel, 1995, p. 219); no original: “formal indications, as phenomenological explicata which prefigure the phenomena in the full panoply of their vectorial tendencies, ultimately seek a nondisruptive access to the very temporality and historicity of the pretheoretical phenomena” (Kisiel, 1995, p. 219).

LIV Tradução de Ênio Giachini (2002), texto originalmente de 1959, incluído no segundo volume de *Verdade e Método*.

A formulação do “sentido compreendido” que esse movimento, como executado no presente artigo, fez emergir, pode ser a que segue. Desde uma profundidade, prévia ainda à experiência da arte (mas essencial a ela) irrompe, para *Dasein*, a experiência de colocar-se diante de si enquanto ser-temporal e existir *como tempo*. Dá-se aí “Darstellung”, uma da qual o sentido “noético-noemático” (e as aspas, em tudo aqui, são importantes) é fornecido por um “pensamento” que não se determina por uma “razão” planificadora ou teórica, mas por um senso-de-situação fático que, vimos, age e se expressa a partir do “peito” e que só pode ser “ouvido” quando a própria situação fática deixa de ter seu sentido determinado pela temporalização cotidiana e pela concepção vulgar do tempo que a ela subjaz.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ars rhetorica*. Edição de W. D. Ross. Oxford: Oxford University Press, 1959. Disponível em: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0059>. Acesso em: 25 jul. 2025.

ARISTÓTELES. *Da interpretação*. Edição bilíngue. Tradução de José Veríssimo Teixeira da Mata. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. Edição bilíngue. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BERNET, Rudolf. *Conscience et existence: perspectives phénoménologiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

BERNET, Rudolf. Phenomenological reduction and the double life of the subject. In: KISIEL, T.; VAN BUREN, J. (orgs.). *Reading Heidegger from the Start: Essays in His Earliest Thought*. Albany: SUNY Press, 1994. p. 55–68.

COATE, Matthew. On Heidegger's conception of emotion, which is to say, Husserl's conception of time: an analysis of Befindlichkeit and temporality. *Continental Philosophy Review*, v. 56, n. 4, p. 549–576, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s11007-023-09611-5>. Acesso em: 25 jul. 2025.

EURÍPEDES. *Hipólito*. Tradução e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1991.

FIGAL, Günter. *Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode*. Berlin: Akademie Verlag, 2007.

FINK, Eugen. Operative Begriffe in Husserls Phänomenologie. *Zeitschrift für philosophische Forschung*, v. 11, n. 3, p. 321–337, jul./set. 1957. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20480927>. Acesso em: 10 set. 2025.

FREEMAN, Lauren; ELPIDOROU, Andreas. Affectivity in Heidegger II: temporality, boredom, and beyond. *Philosophy Compass*, v. 10, n. 10, p. 672–684, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/phc3.12273>. Acesso em: 25 jul. 2025.

FRÈRE, Jean. Fonction représentative et représentation.  $\sigma\sigma\sigma\sigma\sigma\sigma$  et  $\sigma\sigma\sigma\sigma\sigma\mu$  selon Aristote. In: VIANO, Cristina; ROMEYER DHER-

BEY, Gilbert (org.). *Corps et âme: sur le De Anima d'Aristote*. Paris: J. Vrin, 1996. p. 331–348.

GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. v. 1, *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 6. Aufl. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1990 [1960].

GADAMER, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. v. 2, *Hermeneutik II: Wahrheit und Methode: Ergänzungen*. 2. Aufl. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. 2. ed. Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. London: Continuum, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II: complementos e índice*. Tradução de Ênio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Verità e metodo*. Traduzione e cura di Gianni Vattimo. Milano: Bompiani, 1983.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. 8. ed. Salamanca: Sígueme, 1999.

GEORGE, Theodore D.; VAN DER HEIDEN, Gert-Jan (org.). *The Gadamerian Mind*. London: Routledge, 2021.

GOLDEN, Leon. Aristotle on comedy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 42, n. 3, p. 283–290, spring 1984. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/429709>. Acesso em: 25 jul. 2025.

GRONDIN, Jean. *The Philosophy of Gadamer*. Tradução de Kathryn Plant. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2003.

GRONDIN, Jean. L'art comme présentation chez Hans-Georg Gadamer: portée et limites d'un concept. *Études Germaniques*, v. 246, n. 2, p. 337–349, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/eger.246.0337>. Acesso em: 25 jul. 2025.

HEIDEGGER, Martin. *Die Grundprobleme der Phänomenologie*. In: *Gesamtausgabe* (GA 24), Sommersemester 1927. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975.

HEIDEGGER, Martin. *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*. In: *Gesamtausgabe* (GA 18), Sommersemester 1924. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Os problemas fundamentais da fenomenologia*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. 11. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006 [1927].

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KEANE, Niall. The temporality of artwork and festival and the temporality of the cosmos: Gadamer's reflections on time and eternity. *Continental Philosophy Review*, v. 55, n. 3, p. 335–351, 2022. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11007-022-09581-0/>. Acesso em: 25 jul. 2025.

KISIÉL, Theodore. *The Genesis of Heidegger's Being and Time*. Berkeley: University of California Press, 1995.

LAMMI, Walter. *Gadamer and the Question of the Divine*. London: Bloomsbury Publishing, 2008.

LAMMI, Walter. Hans-Georg Gadamer's "correction" of Heidegger. *Journal of the History of Ideas*, v. 52, n. 3, p. 487–507, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/2710048>. Acesso em: 25 jul. 2025.

ØVERENGET, Einar. Categorical intuition. In: ØVERENGET, Einar. *Seeing the Self: Heidegger on Subjectivity*. Dordrecht: Springer Netherlands, 1998. p. 34–71.

OVERGAARD, Søren. *Husserl and Heidegger on Being in the World*. Dordrecht: Kluwer, 2004.

PFEIFER, Wolfgang et al. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Versão digitalizada e revisada por Wolfgang Pfeifer, 1993. Disponível em: <https://www.dwds.de/d/wb-etymwb>. Acesso em: 25 jul. 2025.

RISSER, James. Hermeneutic experience and memory: rethinking knowledge as recollection. *Research in Phenomenology*, v. 16, n. 1, p. 41–55, 1986. Disponível em: [https://brill.com/view/journals/rip/16/1/article-p41\\_3.xml](https://brill.com/view/journals/rip/16/1/article-p41_3.xml). Acesso em: 10 set. 2025.

RISSER, James. Interpreting tradition. *Journal of the British Society for Phenomenology*, v. 34, n. 3, p. 297–308, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00071773.2003.11007411>. Acesso em: 25 jul. 2025.

ROSS, Sheila. The temporality of tarrying in Gadamer. *Theory, Culture & Society*, v. 23, n. 1, p. 101–123, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/0263276406063231>. Acesso em: 25 jul. 2025.

SALLIS, John. The hermeneutics of the artwork: *Die Ontologie des Kunstwerks und ihre hermeneutische Bedeutung* (GW 1, p. 87–138). In: FIGAL, Günter (org.). *Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode*. Berlin: Akademie Verlag, 2007. p. 45–57.

SCHADEWALDT, Wolfgang. Furcht und Mitleid? Zur Deutung des aristotelischen Tragödiensatzes. *Hermes*, v. 83, n. 2, p. 129–171, 1955. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4474886>. Acesso em: 25 jul. 2025.

SULLIVAN, Shirley Darcus. *Psychological Activity in Homer: A Study of Phren*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1988.

TATE, Daniel L. Transforming mimesis: Gadamer's retrieval of Aristotle's *Poetics*. *Epoché: A Journal for the History of Philosophy*, v. 13, n. 1, p. 185–208, Fall 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.5840/epoche200813120>. Acesso em: 25 jul. 2025.

TATE, Daniel L. In the fullness of time: Gadamer on the temporal dimension of the work of art. *Research in Phenomenology*, v. 42, n. 1, p. 92–113, 2012. Disponível em: [https://brill.com/view/journals/rip/42/1/article-p92\\_6.xml](https://brill.com/view/journals/rip/42/1/article-p92_6.xml). Acesso em: 25 jul. 2025.

TATE, Daniel L. Re-claiming art's claim to truth. In: LYNCH, G.; NIELSEN, C. R. (eds.). *Gadamer's Truth and Method: A Polyphonic Commentary*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2022. p. 39–58.

VAN BUREN, John. The young Heidegger and phenomenology. *Man and World*, v. 23, p. 239–272, 1990. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/BF01248473>. Acesso em: 25 jul. 2025.

Recebido em 18 de agosto de 2025

Aprovado em 19 de setembro de 2025

Publicado em 26 de setembro de 2025

**RFMC**