

POESIA E VERDADE: UM DIÁLOGO ENTRE FERREIRA
GULLAR E H.-G. GADAMER¹

*Poetry And Truth: A Dialogue Between Ferreira Gullar And H.-G.
Gadamer*

Rodrigo Viana Passos²

RESUMO

O presente texto pretende realizar um diálogo introdutório entre o filósofo alemão H.-G. Gadamer e o poeta brasileiro Ferreira Gullar. Apesar de caminhos iniciais distintos, eles confluem para um tema comum a ambos e extremamente central para o humano: a experiência artística como acontecimento da verdade. É um autêntico movimento de defesa contra alguns efeitos nefastos da tecnização do mundo. Nesse caminho, pensar a poesia como verdade nos possibilita reabilitar sua voz para nós, na medida em que nos revela que, para além de puro objeto estético, a arte em geral – e assim a “literatura” também – é, como nos ensina Gadamer, uma [re]apresentação (*Darstellung*) do ser, e sua linguagem é a própria possibilidade de recriarmos o mundo linguisticamente configurado, e, assim, mudarmos a nós mesmos – uma exigência prática. Da parte de Ferreira Gullar, um testemunho categórico disso é sua obra poética engajada, não apenas socialmente, mas antes de mais nada *poeticamente* – englobando de maneira original tudo aquilo que podemos chamar de mundo –, e que possui como momento áureo o *Poema sujo*. Nos valeremos do espaço de jogo poético deste poema de Ferreira Gullar para pensarmos com ambos como é possível nos dias atuais fazermos e experimentarmos arte *verdadeiramente*.

Palavras-chave: Gadamer. Ferreira Gullar. Art. Poesia. Verdade.

ABSTRACT

This paper aims to perform an introductory dialogue between the German philosopher H.-G. Gadamer and the Brazilian poet Ferreira Gullar. Even though both of them have different initial paths, they share a common theme which is very important in respect of the human phenomenon: the artistic experience as an experience of the truth. It is an authentic defensive movement against some bad effects from the technization of the world. In this sense, to think poetry as truth makes possible to renew its voice for us, inasmuch as it reveals that, beyond being an aesthetic object, art in general is – as literature too – a re-presentation [*Darstellung*] of Being, as Gadamer

¹ <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2023.251901>

² Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). E-mail: rodrigowvp@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2292-0743>. Bacharel em Direito (UFMA); Mestre em Filosofia (PUC-Rio) e Doutorando em Filosofia PUC-Rio. Bolsista CAPES.

says, and its language is the very possibility for us to recreate the linguistically structured world. In this same path, we are also changed by art – its practical utterance. From Ferreira Gullar’s side, we see a categorical testimony in his poetry, which is not only socially engaged, but also and first of all poetically engaged – dealing in an original manner with everything we can call “world”. His maximum moment is the famous *Poema sujo* [Dirty poem], which will serve for us as the poetical space of play for us to think and experience how can we *truly* live art in our days.

Key-words: Gadamer. Ferreira Gullar. Art. Poetry. Truth.

1. Introdução

Estabelecer um diálogo entre dois autores já pressupõe uma postura hermenêutico-filosófica. De fato, esta é formulada por Gadamer como uma ressignificação da fenomenologia husserliana, herdada via Heidegger, à luz de uma estrutura dialógica entre sujeito e objeto, que agora se traduz melhor por sujeito-sujeito³. Isso nos quer dizer que, em sua relação compreensiva com as coisas ou com os outros, o ser humano alcança melhor o entendimento se tiver “consciente” este estado de coisas já sempre pressuposto, qual seja, o de que no diálogo tudo se dá sob a dinâmica de pergunta e resposta, sem que um tenha primazia sobre o outro. Nesse sentido, o diálogo entre Ferreira Gullar e Gadamer deve ser estabelecido nesses termos. E isso quer dizer: ambos vêm ao encontro enquanto iguais.

O tema dessa conversa imaginária, mas possível, entre as obras de Ferreira Gullar e Gadamer é algo muito caro para ambos, de tal maneira que

³ Heidegger radicalizará o ir às “coisas mesmas” de Husserl na medida em que tratará não de um sujeito e de um objeto como relação básica de conhecimento, mesmo que pressuposta a “intencionalidade”, mas sim da “presença” (*Dasein*) como estrutura fundamental ontológica de todo ser humano. Antes de sermos qualquer coisa, somos presença. A relação fundamental com as coisas se dá com a total abertura e permanência junto àquilo que se abre e vem ao meu encontro (o ente, *Seinende*, do ser, *Sein*). Implica também considerar que nossa relação com as coisas já é o próprio pressuposto de nossa relação com o mundo pelo fato de sermos recebidos por um mundo pré-configurado e pré-interpretado para nós, ou seja, somos desde sempre familiares, em algum “nível”, ao mundo: efetivamente pertencentes. Com efeito, modo de ser é aquilo que é anterior a todo conhecimento, pois enfatiza a esfera necessariamente ontológica de nossa relação com as coisas. É por esse motivo que Heidegger problematiza a relação representativa enquanto *Vorstellung* (“por diante” o objeto) proposta pela Modernidade. Agora se tratará mais propriamente de *Darstellung*, da representação como apresentação, apresentação ou presentificação do ser, que se dá no horizonte de nosso modo de ser com as coisas. Por isso, é possível dizer, com Duque-Estrada (2006) que Heidegger inaugura um momento pós-representativo na filosofia, pois não se trata mais de um objeto enquanto mera aparência do ser, mas sim como sua própria manifestação no desvelamento (*alétheia*).

os define profundamente. A arte, enquanto modo de vida escolhido por um, e como musa inspiradora das reflexões filosóficas do outro, mesmo que encontrando lugares aparentemente diferentes em cada um, é um motor de vida e pensamento. Mas é também questão de profunda angústia, entrega e desalento, pois a arte está sempre sob algum tipo de ameaça. Os dois expressam isso em suas obras, que, sem sombra de dúvidas, estão a serviço da salvação da arte. Ferreira Gullar o expressa isso por meio de uma sentença desafiadora, mas que tem um princípio negativo: *Argumentações contra a morte da arte*. Isso põe imediatamente em primeiro plano o problema. Gadamer prefere uma fórmula que expressa logo, positivamente, a saída e a solução para a questão negativa subjacente. Ele fala da *Atualidade do Belo* mesmo num mundo dominado pela técnica. Porém, nos dois parece haver uma resposta convergente: o caráter de linguagem de toda obra artística. Os caminhos que ambos seguem são diferentes, evidentemente, mas de logo encontramos o que procurávamos como consenso.

2. “*Darstellung*” e Linguagem Poética

A vida de Ferreira Gullar, como ele próprio atesta em sua *Autobiografia poética*, foi uma constante busca pelo seu tom poético, por sua linguagem, algo que soasse e se ajustasse àquilo que Gadamer chama de “verbo interior” (*verbum interius*⁴) e que se reporta ao “ouvido interior” (*inneren Ohr*⁵). É esse “instinto” fundamental, esse impulso incompreensível

⁴ “Na ‘palavra interior’, da qual tratou Agostinho e à qual Gadamer dedicou um capítulo pouco considerado de sua obra básica, deveria encontrar-se a pretensão de universalidade da hermenêutica? Um tanto perplexo, continuei perguntando, o que significava ‘A Universalidade’, e ele [Gadamer] prosseguiu: ‘está na linguagem interior, no fato de que não se pode dizer tudo. Não é possível expressar tudo o que está na alma, o *lógos endiáthetos*. Isso me vem de Agostinho, do *De Trinitate*. Essa experiência é universal: o *actus signatus* nunca coincide com o *actus exercitus*” (GRONDIN, 1999, p. 19-20)

⁵ A ideia de um “ouvido interior” significa que há algo que acontece numa experiência artística que ultrapassa a sua recepção por nossos sentidos. Este ouvido é espiritual, pode se dizer assim, e a recepção de uma obra sempre lhe impõe uma tarefa construtiva, de unificação das facetas em um todo significativo e compreensível. Toda obra impõe esse trabalho de leitura, tanto as antigas quanto as contemporâneas. Assim nos diz Gadamer: “Pode-se até mesmo inverter esta definição e dizer: a concentração de tensão daquilo que denominamos “belo” consiste justamente no fato de ele admitir um âmbito de variabilidade de possíveis transformações, substituições, acréscimos, alijamentos, mas tudo isto a partir de uma estrutura nuclear que não pode ser tocada, se é que o construto [Gebilde] não deve perder a sua unidade vital. Nesta medida, uma obra de arte é de fato similar a um organismo vivo: ela é uma unidade em si estruturada. Todavia, isto significa que ela também tem o seu tempo próprio. [...] É o tempo próprio da peça musical, é o tom próprio de um texto poético

do espírito por dizer e compreender o mundo, que faz com que Gullar percorra todo esse grandioso caminho que vai desde a *Luta corporal*, passando por seu concretismo e neoconcretismo, até *Poema sujo*, quando ele diz que finalmente a sua linguagem “explodiu”. Se nos propusermos a seguir seus rastros até esse momento apoteótico, veremos que o que foi decisivo não foi a uma nova teoria da linguagem pura, ou uma tomada de conhecimento de algo inusitado. Em verdade, o que aconteceu nesse longo processo criativo e de experimentação poética foi que Gullar enfim pode re-conhecer algo que sempre soubera, mas que para o qual finalmente voltara seu olhar de maneira própria. A linguagem já *o* era, habitava-*o* ao mesmo tempo que ele a habitava deste sempre por meio de sua própria vida. A linguagem não deveria se distanciar do mundo para um recolhimento em si mesmo – algo como “pureza”. Ela sempre acontecia na relação do ser humano com as coisas. O que lhe faltava, a Gullar, era justamente fazer soar por meio da poesia “o processo transitório do fluxo discursivo no poema, um fluxo que passa de modo vertiginoso, conquista de uma maneira enigmática uma posição estável” (GADAMER, 2010, p. 175).

Esse acontecimento da linguagem na poesia e na arte se mostra como um canal, ou melhor, a própria possibilidade de um mundo, linguisticamente interpretado e expresso nessa interpretação, ser recriado (como nos diz Gullar). Com Gadamer poderíamos dizer que aí o ser é inaugurado como “representação” (*Darstellung*). O final de *A atualidade do belo*, por exemplo, nos aponta para isso claramente. O poder declarativo da arte é tão poderoso em sua “apresentação” do ser, que ela é capaz de criar em volta de si uma nova comunidade, que habitará, enquanto durar, a experiência com a obra, e mesmo depois, um novo mundo desvelado. A sentença de Rilke da qual Gadamer se serve tantas vezes se realiza perfeitamente, pois é mais que o “‘É isso que tu és!’ que ela descobre em um espanto alegre e terrível – [pois ela também nos diz]: ‘Tu precisas mudar tua vida’” (GADAMER, 2010, p. 9). O *Poema sujo*, por exemplo, não nos arrebatou porque alcançou a linguagem pura – que fosse atemporal – pela qual tanto buscou Gullar no início. Ele finalmente encontrou seu tom quando retornou para o seu mundo

que precisa ser encontrado, e isto só pode acontecer no ouvido interior [inneren Ohr] (GADAMER, 2010, p. 185).

familiar para fazê-lo aparecer de maneira mais luminosa, como nos diria Gadamer⁶.

Como tais coisas ditas podem nos auxiliar a defender a arte contra sua morte, em comunhão com a ideia de que o belo é sempre atual? Precisamos, em primeiro lugar, esboçar brevemente de onde partem.

Em Gullar, a ideia de que a arte é ameaçada de morte parte de suas reflexões e preocupações com relação ao que ele chama de niilismo duschampiano e da arte conceitual. A primeira advém, em sua visão, da tese de que foram esgotadas todas as possibilidades de fazer artístico nas artes pictóricas, e que agora tratava-se de realizar obras que se direcionassem puramente aos sentidos ou ao “espanto” (no sentido de susto sensorial imediato). O segundo se articula com a ideia de que é necessário se voltar para um fazer artístico puro – em suas mais diversas formulações teóricas. Para Gullar, a primeira tese peca não só pela resignação e preguiça, mas pelo empobrecimento da experiência artística pictórica. Com efeito, relegar a arte simplesmente aos sentidos é emudecê-la na banalidade, esquecendo seu caráter de linguagem recriadora. A segunda, por sua vez, falha por algo que ele mesmo experimentou como fracasso: uma tal arte pura perde de vista a relação necessária com o mundo. Ele nos diz que “[n]a base de tudo, parece estar o desenvolvimento técnico e científico e suas consequências na vida material e espiritual do homem [...] gerando] a convicção de que tudo o que pertencia ao passado estava morto” (GULLAR, 2003, p. 23)

Isso nos reporta imediatamente para a tese gadameriana. Poderíamos dizer de pronto que Gadamer acataria perfeitamente o que Gullar disse sobre o fazer artístico. Acrescentaria apenas mais um problema que está subjacente a esse contexto: a própria maneira como se experimenta a arte na modernidade. O mundo do séc. XX, onde Gadamer se situa, testemunha o aprofundamento de uma visão mecanicista e técnica acerca da vida e do mundo, abarcando nesse processo a maneira como experimentamos a arte.

⁶ É interessante ver em algumas passagens, muitas vezes despercebidas, da obra de Gadamer em que ele deixa entrever o quão fortemente o vocabulário e um certo ideal Platônico ressignificados estão presentes em seu pensamento. A metáfora platônica da luminosidade do belo é um exemplo disso. Apesar de muito importante e instigante, tal investigação não poderá ser levada à cabo nesse momento. (Lembre-se que Gadamer possui um volume inteiro (o sétimo, *Plato im Dialog*) de suas *Gesammelte Werke* destinado ao estudo de Platão).

As obras clássicas são tidas como coisas do passado, portanto passíveis de serem compreendidas apenas por uma consciência histórica que se desloca da efetividade do presente para o longínquo passado, ou, em articulação íntima com isso, por uma consciência estética, que aliena a arte de qualquer possibilidade de concretude e verdade para o viver prático e histórico. Por outro lado, as obras modernas ou são relegadas a uma relação puramente estética – no sentido do gozo dos sentidos –, ou são vistas como incompreensíveis – como algumas pinturas ditas sem objeto. Gadamer nos diz que em ambos os casos algo de fundamental é perdido de vista: a arte enquanto declaração atualizada da verdade (Cf. SILVA JÚNIOR, 2006), ou, a atualidade do belo.

O belo artístico é entendido por Gadamer através da ideia de representação (*Darstellung*), que se articula, por sua vez, com as noções de jogo (*Spiel*), símbolo (*Symbol*) e festa (*Fest*). Essa representação artística pode ser expressa da seguinte maneira: a obra de arte é uma configuração que traz ao mundo o (ou *um*, singular) ser desvelado na história e o torna durável na e para a história; por outro lado, esse ser desvelado na obra só se reapresenta ao mundo se for efetivamente experimentado, interpretado, posto em relação com a presença (*Dasein*). Além disso, não podemos nos esquecer da dimensão eminentemente prática de tal experiência, na medida em que ela comporta e exige uma postura de seu intérprete face àquilo que ela apresenta, em que até mesmo o desprezo ou a indiferença são testemunhos disso. Assim, isso nos dá uma resposta para ambos os problemas: a arte antiga não é coisa do passado, pois toda obra só se realiza enquanto experiência histórica efetiva e prática; o que acontece com essa obra é que ela se atualiza em sua representação. A outra consequência é que as obras tidas por modernas e que muitas vezes são consideradas incompreensíveis, são “simplesmente” novas formas de apresentação do indeterminado, é inauguração de um mundo. O que isso demanda de nós é apenas um “esforço” de leitura dessa nova linguagem artística, e isso pressupõe sempre permanecer junto à obra. Lembremos: “é o tom próprio de um texto poético que precisa ser encontrado, e isto só pode acontecer no ouvido interior [*inneren Ohr*]” (GADAMER, 2010, p. 185).

Quando nos deparamos com o *Poema sujo*, por exemplo, logo algo nos chama a atenção: a sua *forma* foge ao usual. Primeiramente, percebemos que a estruturação dos versos não se limita a obedecer simplesmente a uma margem de início igual para cada um, mas isso não quer dizer que foi feita uma escolha arbitrária. O posicionamento dos versos, em nosso sentir, diz muito mais de uma dinâmica muito própria a Ferreira Gullar, qual seja, a relação íntima entre o verbo e o silêncio. É a partir da dinâmica entre ambos que o sentido se manifesta, e essa é uma das primeiras tarefas que esse poema nos exige realizar: compreender esse jogo entre o dito e a respiração, a entonação, a pausa e o silêncio (o vazio do papel). Por outro lado, passando desse nível mais geral de visualização, ao nos aproximarmos mais ainda do poema fica evidente que há também algo de “estranho” com a linguagem de cada verso, de cada estrofe, de todo o poema. Efetivamente, é como se cada período não quisesse apenas evocar a coisa de que trata, mas *ser ela mesma*.

Que coisa é essa que vem à tona como palavra poética e de que maneira ela se manifesta aí? Diremos assim: é a vida de Gullar que se desvela enquanto desveladora do mundo. Se lembrarmos bem da advertência que demos um pouco acima, parece que o poeta só consegue sair de sua letargia poética ao se voltar por inteiro à sua vida mesma re-presentada poeticamente. Ao apresentar a vida, o poema não se comporta como um simples relato historiográfico de fatos encadeados, mas quer descobrir o seu sentido existencial-ontológico, aquilo que no fundo não pode ser visto e dito de passagem – o que se articula com o próprio *verbum interius*. É, portanto, superar o mero relato. Nesse processo, não é mais uma linguagem pura, essencial, que se busca dominar como um instrumento. O modo de ser da linguagem não é o do utensílio, mas sim o das coisas mesmas, do mundo. Pretender apropriar-se dela objetivamente não dá conta de seu modo de ser, pois ele é o da pura abertura ao devir do ser, da *iluminação das coisas*⁷. Gadamer pode

⁷ Podemos encontrar no diálogo *Parmênides* de Platão uma reflexão fundamental sobre a relação entre o ser e o pensamento, sendo que pensar, podemos acrescentar, é sempre pensar pelas palavras: “Mas, Parmênides, disse Sócrates, vai ver cada uma dessas formas é um pensamento e não lhe cabe surgir em nenhum lugar a não ser nas almas. Pois, sendo assim, cada uma seria uma e não mais seria afetada pelo o que há pouco foi dito.

Mas como?, disse ele [Parmênides]. Cada um dos pensamentos é um, mas é pensamento de coisa nenhuma?

Mas isso é impossível, disse ele [Sócrates].

Mas é, sim, <pensamento> de algo, não é?

Sim. <De algo> que é, ou <de algo> que não é?

nos vir em auxílio aqui para entendermos a relação entre o *ser* das coisas e a *linguagem*. Assim ele nos diz:

Nossas reflexões se orientaram pela ideia de que a linguagem é um meio (*Mitte*) em que se reúnem o eu e o mundo, ou melhor, em que ambos aparecem em sua unidade originária. [...] Em todos os casos que analisamos, tanto na linguagem da conversação, quanto na da poesia e na da interpretação, mostrou-se que a linguagem possui uma estrutura especulativa, que não consiste em ser cópia de algo dado de modo fixo, mas num vir-à-fala, onde se enuncia um todo de sentido. [...] Agora estamos em condições de compreender que essa cunhagem da ideia do fazer da própria coisa, do sentido que vem-à-fala, aponta para uma estrutura ontológica universal, a saber, para a constituição fundamental de tudo aquilo a que a compreensão pode se voltar. *O ser que pode ser compreendido é linguagem* [Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache]. De certo modo, o fenômeno hermenêutico devolve aqui a sua própria universalidade à constituição ontológica do compreendido, na medida em que a determina, num sentido universal, como *linguagem*, e determina sua própria referência ao ente como interpretação. Por isso, não falamos somente de uma linguagem da arte, mas também de uma linguagem da natureza, e inclusive de uma linguagem que as coisas exercem (GADAMER, 2014, p. 612).

A tese que Gadamer defende nesse trecho final de *Verdade e Método* parece querer dizer que a presentificação do ser em seu desvelamento histórico se dá no fenômeno universal da linguagem. Nossas palavras podem até, em certo sentido, serem fruto de uma longa história de escolhas, criações, etc., o que nos afasta de uma posição essencialista da linguagem – no sentido de que há um nome *certo* para cada coisa. O que acontece, porém, é mais sutil. O nosso falar só acontece porque algo nos acomete profundamente em nosso ser, instiga-nos a compreender e verbalizar seu sentido. Assim, afasta-se também a ideia de que a linguagem é fruto de uma escolha puramente subjetiva e/ou arbitrária de palavras. Em verdade ao sermos provocados e convocados pelas coisas, algo nos impulsiona a “falar” – por meio de gestos, de palavras, de balbúcio, e, claro, da arte – e corresponder à coisa em seu acontecimento. Assim sendo, a arte enquanto linguagem, a partir de nossa leitura gadameriana, pode ajudar a compreender algo que está

<De algo> que é (PLATÃO, 2003, p. 37 [132b, c]).

claro em todo poema desde sempre: o que vem à tona por meio da palavra poética é o próprio ser numa singularidade concreta, histórica.

Por isso, no *Poema sujo* Ferreira Gullar não se propõe a apenas descrever memórias de sua vida ou apresentar algum tipo de contextualização dela numa sociedade. Muito mais que isso, o poeta está disposto de corpo e espírito a penetrar nessa aparente obscuridade de seu mundo e revelá-lo sob uma dimensão mais digna: a artístico-existencial. Ao rememorar seu passado – que é sua relação ontológica com o mundo – e refletir poeticamente sobre ele, Gullar nos quer apresentá-lo como algo que está ali à espreita, ainda é vivo, tem algo a nos dizer, propor, provocar. A arte vem em nosso socorro para nos arrancar da banalidade da existência (palavra que ele utiliza em muitas ocasiões em artigos), que se define como uma existência que se arrasta, sobrevive somente, pois passa pelas coisas sem se deixar preencher por seu absurdo. O espanto, nesse sentido, é a (re)descoberta e transformação dessa existência sofrível, sem sonhos, ou imaginação, ou invenção. Por sua parte, o poema é precisamente a porta de entrada e saída nesse e desse espanto.

Seus versos iniciais condensam muito bem esse modo de ser especulativo do humano, senão vejamos: “turvo turvo/ a turva/ mão do sopro/ contra o muro/ escuro/ menos menos/ menos que escuro/ menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo/ escuro/ mais que escuro:/ claro/ como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma/ e tudo/ (ou quase)/ um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas [...]” (GULLAR, 2015, p. 283). O que é isso que o poema representa nesses versos? Soa como um processo de reminiscência, mas também como uma espécie de nascimento⁸. Não necessariamente de um recém-nascido biologicamente, mas sim um recém-nascido para uma faceta do mundo – tão misteriosa e instigante, que parece um sonho. O que se segue no poe-

⁸ Na mais recente edição do *Poema sujo*, Ferreira Gullar apresenta um breve percurso histórico sobre ele. Assim nos diz que: “Encontrando o umbigo do poema, ele foi ganhando corpo. Escrevi cinco páginas e parei. Estava exausto e iluminado, saía que uma ampla aventura se iniciava, penetrara enfim a dimensão onde se acumulara a riqueza incalculável e imprevisível do vivido. O fascinante é que toda essa riqueza que estava dentro de mim – que está dentro de todos – parecia agora acessível à expressão. E mais: tudo o que a constituía e que eu ‘sabia’, desde momentos mais intensos até os mais banais, das pessoas às coisas, das plantas aos bichos, tudo, água, lama, noite estrelada, fome, esperma, sonho, humilhações, tudo era agora matéria poética já que eu me torara um Midas, capaz de transformar em poesia cada coisa que tocasse” (GULLAR, 2016).

ma é consequência deste despertar: suas memórias de carne e osso e espírito virão como um turbilhão em formas poéticas, determinando-as na sua medida própria. O corpo, diga-se, na poética de Ferreira Gullar tem uma posição central posto que é ele que torna a existência de José de Ribamar Ferreira efetiva, além de ser a porta para o espírito. O corpo por si só, enquanto material sensitivo, não faz poesia, apesar de ser indispensável. É necessário que ele se afine ao espírito, transmutando-se em algo que chamaremos de corpo-espírito, corpo espiritual. Enquanto tal, esse corpo poderá dar um passo além, rumo ao imaginário (que não significa algo que só existe em nossa mente ou subjetividade), ao inventivo. Superando a barreira do corpóreo-sensitivo, percebendo-se como corpóreo-espiritual e desafiando-se a ir além, a criar um mundo – que significa nada mais do que lançar luz ao mundo, desvelando-o –, o humano se constitui como corpóreo-artístico. Gullar testemunha parte desse processo em uma passagem de seu *Poema sujo*:

Mas poesia não existia ainda/ Plantas. Bichos. Cheiros.
Roupas./ Olhos. Braços. Seios. Bocas./ Vidraça verde,
jasmim./ Bicicleta no domingo./ Papagaios de papel./
Retreta na praça./ Luto./ Homem morto no mercado/ sangue
humano nos legumes./ Mundo sem voz, coisa opaca./
Nem Bilac nem Raimundo./ Tuba de alto clangor, lira
singela?/ Nem tuba nem lira grega. Soube depois: fala
humana, voz de/ gente, barulho escuro do corpo, entre-
cortado de relâmpagos/ Do corpo. Mas que corpo?/ Meu
corpo feito de carne e osso./ Esse corpo que não vejo,
maxilares, costelas./ flexível armação que me sustenta no
espaço/ que não me deixa desabar como um saco/ vazio/
que guarda as vísceras todas/ funcionando/ como retortas
e tubos/ fazendo o sangue que faz a carne e o pensamen-
to/ e as palavras/e as mentiras [...] (GULLAR, 2015, p.
287-289).

É esse corpo espiritual e artístico que inaugura a linguagem a partir da experiência (*Erfahrung*) das coisas. Gullar nos lança com isso um paradoxo que não encontramos, por sua vez, tão claramente em Gadamer: o corpo, visto historicamente como o mais característico do mundano, é a própria condição de possibilidade para a poesia, historicamente entendida como uma forma puramente espiritual da experiência humana (basta lembrarmos de Hegel em seus *Cursos de Estética*). Tal tensão parece ser constitutiva do modo de ser da arte, e merece cada vez mais investigações futuras no campo da Estética e da Filosofia da Arte.

Avançando um pouco mais no *Poema sujo*, tomaremos parte de uma verdadeira saga dos dias, tardes e noites do poeta na cidade de São Luís, e que realiza uma experiência ontológica que necessita ser analisada. Não é por acaso que ele diz que “Muitos/ muitos dias há num só dia”, ou que “Numa noite há muitas noites” (GULLAR, 2015, p. 300 e 304). De fato, o que se torna mais evidente por meio de tais declarações é que o modo de se experienciar as coisas em sua profundidade é a da temporalidade radical, pois o que está em jogo é o fato de que “[...] as coisas mesmas/ os compõem” (*ibidem*, p. 300). O tempo se manifesta aí não como uma sucessão de tiques e taques de um relógio, que contabiliza somente algo muito exterior ao devir. Um segundo pode comportar mais transformações e sentidos em uma coisa do que ele poderia dar conta em uma rotação completa de um ponteiro, além de nem resvalar no que acontece propriamente com ela. De fato, o tempo da arte é o tempo de cada coisa transfigurada; é esta mesma que impõe o tempo de paciência ou de imediatez de sua experiência. Assim, lento ou rápido, a temporalidade da arte nos soa sempre, se atentos, como a da solenidade sacral, a qual suspende toda e qualquer pretensão de uma individualidade em favor da comunhão celebradora da obra e daquilo que se perenizou em sua configuração⁹. Pode se dizer sem exagero, apropriando-nos da linguagem religiosa, que “o monumento se ‘abate’ sobre eles [nós]” (GADAMER, 2010, p. 182). Isso nos encaminhará para a parte final de nossas reflexões.

3. Poesia, História e *Práxis*

Até aqui discutimos mais propriamente o modo de ser da poesia. É certo que nem de longe esgotamos todas as possibilidades conceituais, nem refletimos suficientemente sobre todo o sentido ontológico da linguagem poética. É uma riqueza infinita de possibilidades que surge daí. Todavia,

⁹ Aqui o conceito de Festa (*Fest*) é que realiza a compreensão de tal fenômeno da temporalidade da obra. Gadamer já a apresenta em *Verdade e Método*; todavia, será em *A atualidade do belo* que ela tomará a dimensão mais própria da questão. Encontramos aí três questões importantes: a suspensão do tempo individual; o tempo próprio da obra e da coisa representada nela; a ideia de tempo cheio em oposição ao tempo vazio. Além disso, não podemos esquecer que articular tudo isso com a tese categórica de que toda experiência com uma obra é de atualização de sentido, numa dinâmica em que ela, sendo a mesma, é ao mesmo tempo outra. A arte é coisa viva, não petrificada.

acreditamos que, com o que foi dito até então, poderemos responder ao questionamento subjacente ao presente texto – e que já foi desenvolvido parcialmente no início –, qual seja: qual o lugar da arte hoje? Assim, retomaremos a questão fundamental da morte (Ferreira Gullar) e do fim da arte (esta, na formulação gadameriana a partir de Hegel).

Na base de tal problema está a história¹⁰. Afinal, pensar se a arte morreu ou se ela tem efetivamente um fim implica refletir se ela ficou, a partir daquele momento – qualquer que seja – *no passado*. Por outro lado, dizer que ela é do passado possui uma carga semântica inicial negativa, na medida em que pode significar que ela não faz mais sentido hoje e/ou que interpretá-la resulta de um mero interesse erudito ou curioso; ou seja, ela não tem mais efeito, *relevância* no presente. Mas esse é *um* sentido, mesmo que talvez dominante em nossa compreensão corriqueira. Porém, há outro, que talvez podemos chamá-lo como *filosófico*, e que provém das intelecções de Gadamer a partir de Hegel. Afinal de contas, o problema do fim da arte se encontra de maneira muito exemplar neste último, e despertou as mais variadas reações no meio artístico e filosófico – como nos lembra Marco Aurélio Werle. Sem adentrar muito em tal polêmica hegeliana, utilizaremos as palavras de Werle para resumirmos os efeitos dela para nós:

Se de um lado a questão do fim da arte possui a consequência de que a obra de arte ou o domínio estético alcançaram no século XVIII uma emancipação, no momento em que a obra de arte se torna um fim nela mesma, por outro lado é evidente que já em torno do século XVI também nasce uma crise do próprio conceito de obra, entendida como reflexo de uma realidade social.

Esses dois pontos são talvez os mais importantes no diagnóstico de Hegel: o fim da arte significa ao mesmo tempo uma abertura e uma restrição para a arte. Os diferentes debates posteriores sobre o fim da arte, via de regra, sempre oscilam entre esses dois polos, que Hegel, como pensador dialético, soube manter cuidadosamente em equilíbrio e em tensão. Para alguns, o fim da arte implica uma “perda”, e para outros um “ganho”. A perda está no fato de que a arte deixa de ser a referência de sentido elevada de outrora. O mito se ausenta do meio artístico. Já o ganho diz respeito à possibilidade de remoção dos entraves

¹⁰ “Na qualidade de seu modo de ser, os produtos artísticos sempre constituíram manifestações do espírito cultural de um povo. Independentemente de sua função sociopolítica e religiosa, os produtos artísticos, essencialmente, determinam-se como representações histórico-temporais, já que testemunho e memória de uma tradição que avança no tempo e conquista uma atualidade” (SILVA JÚNIOR, 2006, p. 101).

e de restrições e aponta para uma conquista de liberdade, seja no alargamento formal de horizontes artísticos, seja no fomento ao âmbito da reflexão na arte (WERLE, 2012, p. 14).

O que está em jogo é a própria possibilidade da arte que se impõe nesse momento de “fim” e como ela é possível. A arte grega, por exemplo, não possui mais possibilidades de acontecer na Europa moderna tanto porque seu conteúdo e forma míticos não pertencem mais a esse momento histórico, assim como pelo fato de que seu lugar nessa sociedade não é mais o mesmo. Porém, isso não implica, para Gadamer, necessariamente na impossibilidade ou mesmo na depreciação (como algo menor e menos verdadeiro) de qualquer arte a partir de então; ela apenas responde a outros anseios desse mundo histórico determinado, ou seja, é a própria possibilidade do novo vir à fala.

Como podemos aprender com Gullar, aquilo que é talvez mais característico da arte em geral é o fato de que ela sempre está às voltas com a possibilidade de se dizer as coisas de uma maneira nova e mais condizente com que se impõe para aquele momento. Dizendo de outro modo: a própria coisa impõe para minha experiência um dizer novo, o qual encontra lugar privilegiado na linguagem artística. A tensão de nossa expressão com o *verbum interius* é perene, mas encontraria apaziguamento na poesia, por exemplo.

Por outro lado, a tese do fim da arte também não significa que a arte do passado careça de qualquer função para o presente. A resposta gadameriana a esse problema nos apresenta a ideia de *atualização* da obra, impedindo que sua experiência se perca numa referência meramente saudosista e que sua mensagem perca sua vivacidade. Isso é determinado tanto pela historicidade da nossa compreensão quanto pela historicidade da própria obra artística (e de toda produção de sentido do humano na história), a qual possui o caráter de eminente abertura. Nesse sentido, a obra não se torna refém de sua origem, mas sim se mostra responsável pela perenidade desse acontecimento original com a verdade, permitindo que ele atue de maneiras diversas

ao longo da história, produzindo seus efeitos¹¹. A obra é o próprio originário que “transcende” qualquer origem.

Isso reforça a defesa da arte como *apresentação* (*Darstellung*) do ser. Se a arte fosse apenas uma *representação* (*Vorstellung*) e, portanto, apenas insinuasse (apontasse para) a verdade (o ser), sua mensagem só ganharia realmente sentido para o contexto histórico em que foi produzida e da maneira como era experimentada. Mas não é isso que parece acontecer em nossas experiências com as obras de arte, mesmo as mais remotas. Enquanto *ser mesmo* a arte se mostra como capaz de responder a todo tipo de contexto histórico na medida de sua necessidade específica. Aquilo que ela inaugurou efetivamente está aí para ser visto e experienciado, superando potencialmente nossa expectativa de realidade e nos abrindo para novas possibilidades de ser.

Esse chamamento da arte nos impõe sempre uma postura em face de sua mensagem. Ela nos exige um posicionamento, o que revela uma outra faceta de sua dimensão prática. Devemos lembrar que a hermenêutica filosófica só ganha sua real concretude à luz do ressignificado conceito aristotélico de *práxis*. Compreender qualquer coisa e em especial uma obra de arte não se esgota num gozo solitário ou num sentido que se extingue em mim. A exigência que Gadamer impõe à “sua” hermenêutica é de que ela parta do fato evidente de que estamos sempre realizando algo (agindo, falando, interpretando) em referência a um mundo inescapavelmente comungado pela própria linguagem. Assim, se a experiência da arte sempre pode apontar para uma outra possibilidade de mundo, ela o faz em referência e em tensão com aquilo que comumente compartilhamos historicamente. Encontramos em Duque-Estrada uma boa reflexão sobre essa dimensão prática da hermenêutica filosófica:

Mutualidade é, aqui, a palavra-chave que nos conduz ao âmago da diferença entre Gadamer e Heidegger: enquanto a estrutura original da compreensão leva Heidegger a um esforço constantemente renovado de alcançar o fundo ou a fonte original da linguagem (a linguagem “silenciosa” do Ser); isto leva Gadamer a abraçar um ideal de engajamento com o efetivamente atuante processo de com-

¹¹ O conceito gadameriano de *Wirkungsgeschichte* (história efetual, história efetiva, história dos efeitos etc.) está aí implícito.

preensão dentro da linguagem familiar do mundo em que vivemos. Mas, nesse ponto, o compreender é essencialmente compreender uns aos outros por meio da experiência (Erfahrung) básica do compartilhar uma vida comunitária que, sempre de novo, é preservada e projetada em novas possibilidades de ser. É por isso que Gadamer volta à Aristóteles com o intuito de construir outra ontologia da compreensão que, ao contrário de Heidegger, não violenta a estrutura dialógica da phronesis. [...] A questão que nós devemos tentar responder agora é essa: como encontrar a confluência entre hermenêutica e prática em Gadamer? Ou, mais especificamente, qual é o acordo, se houver, entre o problema da imanência do conhecimento na vida, posto pela hermenêutica clássica, e a ponderação acerca do bom e factível “aqui” e “agora” que constitui a questão principal da análise de Aristóteles sobre a phronesis?¹² (DUQUE-ESTRADA, 1993, p. 164-165).

Nesse contexto, o *Poema Sujo*, por exemplo, não apenas nos espanta sobre o mundo por meio de sua linguagem poética, mas nos chama a pensar-fazer algo sobre ele. Compreender um poema é sempre um ato potencialmente “revolucionário”.

Recebido em 30/09/2021

Aprovado em 14/12/2022

REFERÊNCIAS

BATISTA, Gustavo Silvano. *Hermenêutica, crítica da representação e arte: notas sobre Gadamer. Revista Intuitio*. v. 6, n. 2. Novembro de 2013, p. 132-144.

¹² Passagem original: “Mutuality is, here, the key word that leads us to the core of the difference between Gadamer and Heidegger: while the original structure of understanding leads Heidegger to a constantly renewed effort in getting to the bottom or original source of language (the “silent” language of Being); it leads Gadamer to embrace an ideal of engagement with the very actual process of understanding within the familiar language of the world in which we live. But, at this level, understanding is essentially understanding one another through the basic experience (Erfahrung) of sharing a communitarian life that, again and again, is preserved and projected into new possibilities of being. That is why Gadamer goes back to Aristotle in order to build another ontology of understanding that, contrary to Heidegger’s, does not make violence to the dialogical structure of phronesis. [...] The question that we must try to answer now is this: how the confluence of hermeneutics and practice is to be found in Gadamer? Or, more specifically, what is the common trait, if any, between the problem of the immanence of knowledge in life, posited by classical hermeneutics, and the deliberation on the good and feasible “here” and “now” that constitutes the subject matter of Aristotle analysis of phronesis”.

BATISTA, Gustavo Silvano. *Hermenêutica e práxis em Gadamer*. 2007. 96f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Ciência e pós-representação: notas sobre Heidegger. In: *Revista de Ciências Sociais: Ciência e Trabalho*. n. 24, abril de 2006, p. 59-71.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. *Gadamer's rehabilitation of practical philosophy: an overview*. 1993. 180f. Tese (Doutorado em Filosofia). Boston College, Boston.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antônio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Trad. de P.C.D. Estrada. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Vol I. 14 ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Forense Universitária São Francisco, 2014.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: Complementos e índice*. Trad. de E.P. Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002.

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

GADAMER, Hans-Georg. *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*. Gesammelte Werke 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.

GRONDIN, Jean. *Introducción a Gadamer*. Trad. Constantino Ruiz-Garrido. Barcelona: Herder Editorial, 2003.

GRONDIN, Jean. *Introdução à hermenêutica filosófica*. Trad. de B. Dischinger. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. In: Toda Poesia. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

GULLAR, Ferreira. *A história do poema*. In: Poema sujo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PLATÃO. *Parmênides*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Trad. Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

SILVA JÚNIOR, Almir Ferreira da. *Estética e Hermenêutica: arte como declaração de verdade em Gadamer*. 2006. 206 f. Tese (Doutorado em Estética). Universidade de São Paulo, São Paulo.



Esta obra está licenciada com uma Licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).