



AFLUENTE: REVISTA DE
LETRAS E LINGUÍSTICA

ISSN 2525-3441

Rafaela de Abreu Gomes

Universidade Federal do Ceará

orcid.org/0000-0002-2596-8056

abreurafaela@live.com.pt

Odalice de Castro Silva

Universidade Federal do Ceará

orcid.org/0000-0003-1762-9334

ocastroesilva@gmail.com

Pensar e fazer pensar “utilidades” poéticas e artísticas

Resumo: Esta é uma reflexão acerca de algumas perguntas, consideradas mais “utilitárias”, possíveis de serem lançadas para os exercícios de leitura de textos ficcionais e/ou poéticos, bem como para o universo artístico, de modo mais amplo. A partir, sobretudo, de comentários do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899 – 1986) e de anotações do artista pernambucano Francisco Brennand (1927 – 2019), construímos um percurso para pensarmos a respeito de questões, a partir da interrogação “para que serve?”, em relação ao universo artístico. Verificamos que, mais que respostas possíveis à questão lançada (“para que serve?”), é fundamental trazer a natureza desse questionamento ao centro de nossas discussões, a fim de pensarmos, sobretudo, em seus motivos. Isto foi o que propusemos, ao longo deste trabalho.

Palavras-chave: Poesia; Leitura; Artífice; Leitor.

LUGARES DE UMA PERGUNTA: "PARA QUE?"

"Direi: *a arte acontece cada vez que
lemos um poema.*"
(Jorge Luis Borges, grifos do autor)



Em conversas com o jornalista argentino Osvaldo Ferrari (1948–), desde diálogos entre os anos de 1984 e 1985, Jorge Luis Borges se perguntava, dentre outros assuntos, a respeito das possíveis tentativas de "(re)tirada", em relação à poesia:

[...] tem-se tentado tirar a poesia de todo lugar, na semana passada me perguntaram em diferentes ambientes... duas pessoas me fizeram a mesma pergunta, a pergunta é: para que serve a poesia? E eu disse: "Bom, para que serve a morte? Para que serve o sabor do café? Para que serve o universo? Para que sirvo eu? Para que servimos?". Que coisa mais estranha que me perguntem isso, não é? (BORGES, 2009a, p. 136)

Não é novidade que perguntas e dúvidas, de natureza mais utilitária, sejam lançadas em direção ao universo da arte, de modo mais amplo; podemos dizer, inclusive, que essa variação interrogativa seja até "familiar" para os que se dedicam à leitura de poemas.

Na mesma medida, uma série de outras questões, com teor semelhante, podem ser também observadas: "para que ler?", "para que serve" a literatura, o texto literário etc. De modo que, ao ambiente de leitura, em Humanidades, perguntas utilitárias são observadas continuamente.

Jorge Luis Borges, que também foi perguntado a esse respeito, como pudemos perceber com o fragmento citado, não se demorou em respostas explicativas, diante do questionamento a ele direcionado; preferiu enfatizar, com outras perguntas, a natureza da que lhe fora lançada.

Podemos encontrar respostas razoavelmente lógicas, a fim de explicar para que serve, por exemplo, o sabor do café, bem como para que serve o universo, ou ainda para que servem as pessoas – e assim podemos proceder, no que diz respeito a uma série de prováveis questões, iniciadas com "para que serve?"

Cada uma das possibilidades guardará força, em nosso entendimento, o suficiente para nos lançar em direção a um horizonte reflexivo singularizado – ou não, se o que esperarmos ouvir, como resposta, contiver um teor de utilidade, isto é, de facilidade,



comodidade, benefício, aproveitamento a ser obtido através de uma leitura, por exemplo.

Além disso, tomando por base ainda os exemplos de Borges, no fragmento selecionado, podemos dizer que, lançadas a um grupo de pessoas, cada uma das perguntas ganharia uma resposta distintamente utilitária, sem que uma “unidade” fosse alcançada.

Provavelmente, o sabor do café, para alguém que goste de tomar café, seria diferente, se comparado ao sabor do café, para alguém que não goste dessa bebida. Uma conclusão bastante óbvia, como podemos observar.

No entanto, há pertinência fundamental nesse tipo de consideração, sobretudo para pensarmos a respeito dos possíveis utilitarismos, guardados no âmbito da interrogação “para que?” (e em seus derivados plausíveis), quando posta diante da poesia, da literatura, das artes em geral. Neste caso, o de nossas reflexões com este texto, nos concentremos apenas no que se refere ao domínio da poesia.

Não se trata, simploriamente, de uma comparação entre o sabor do café e as possíveis funções da poesia e/ou de textos poéticos; ou mesmo de gostar ou não gostar de poesia – o que pode ser aplicado ao sabor do café.

O que nos interessa, e Borges foi ao centro da questão, é a recorrência com que utilidades são lançadas sobre poemas, cuja natureza, verbal e subjetiva ao mesmo tempo, requer, quanto ao lançamento de questões, uma perspectiva interrogatória distinta, mas diretamente ligada à curiosidade e ao interesse individual, em nosso ponto de vista.

Nesse sentido, diríamos que, frente a uma pergunta tal como “para que serve a poesia?”, tanto o valor de interrogação quanto o verbo “servir” estariam mal postos. Por outro lado, se escutássemos algo tal como: “por que, a alguém, interessa ler poesia?”, entraríamos para uma seara distinta, capaz de ativar significativamente o entusiasmo de uma resposta, que seria diferente cada vez em que a pergunta fosse feita, pois existem poetas dos quais gostamos intensamente, e outros, cujos escritos não despertam muito de nosso interesse.

Assim como podemos considerar a existência de um conjunto quase inesgotável de leitores, em suas diferenças incontáveis, já que algumas pessoas leem poemas para o deleite, para a

pesquisa e os estudos, e outras podem ler poesia a fim de aprender a ler nesse formato, ou mesmo para conhecer poemas, em suas particularidades e semelhanças, entre tantas outras possibilidades.



De modo que um viés utilitário, aproximado ao texto poético, empobrece o que pode ser construído em significados, a partir dele. Porque, desde tantas diferenças prováveis, um poema guardará uma característica única e, ao mesmo tempo, comum a outros poemas: a potencialidade de significações, no plural. Vejamos um exemplo, também de Borges; um fragmento do poema “los enigmas”:

Yo soy el que ahora está cantando
seré mañana el misterioso, el muerto,
el morador de un mágico y desierto
orbe sin antes ni después ni cuándo.
[...]
¿ Qué errante laberinto, qué blancura
ciega de resplandor será mi suerte,
cuando me entregue el fin de esta aventura
la curiosa experiencia de la muerte?¹
(BORGES, 2009b, p. 146)

288

Lendo os dois primeiros versos, já notamos uma ênfase para um aspecto desconhecido, pois a voz poética que, no momento de sua enunciação, se diz cantando, o que interpretamos também com tons de alegria e de felicidade, é a mesma voz a desconhecer o seu próprio estado no dia seguinte.

Por isso, o que ela pode afirmar de si é que será misteriosa, moradora de um lugar mágico e desabitado, sobre o qual, no momento de sua enunciação, é impossível dizer que tenha um tempo definido, porque a nenhuma pessoa é dado conhecer os sentimentos exatos, com os quais lidará em cada instante do que chamamos “futuro”, ou “amanhã”, o dia depois do que compreendemos como “hoje”.

Em seguida, passando para os versos interrogativos, sentimos como se nos aproximássemos um pouco mais dessa voz poética; e ela nos leva a refletir a respeito de um desconhecido que está para além do intervalo de tempo que separa “hoje” e “amanhã”, um instante presente e outro, ainda futuro, estendendo-se a uma terceira



instância, mais profunda e absolutamente desconhecida, onde está guardado o desconhecido da morte.

Vejam os que passamos, quase "automaticamente", por vários âmbitos, desde palavras organizadas numa língua, até a identificação de uma voz enunciativa; depois, construímos significados e os ampliamos, com auxílio e construção de outros significados, os quais, em conjunto formativo para o poema, se realizam em nossa inteligência, em nosso imaginário.

E é preciso acrescentar, ainda, que palavras tais como "desconhecido", "deserto", "morte", guardam referências particularizadas para cada leitor, o que também contribuirá para uma elaboração naturalmente diversificada de significados, desde as leituras possíveis de serem feitas.

Isto nos leva a considerar que a nossa linguagem, realizada numa língua, guarda uma riqueza significativa que não pode ser totalmente alcançada pelo nosso entendimento, em função de todos os elementos e potencialidades observáveis nos processos de significação. Ainda assim, Borges, por exemplo, não deixou de considerar aspectos diversos para a questão:

A linguagem é muito pobre se comparada com a complexidade das coisas. Acredito que o filósofo Whitehead fala do paradoxo do dicionário perfeito, ou seja, a ideia de supor que todas as palavras registradas no dicionário esgotam a realidade. Sobre isso também escreveu Chesterton, dizendo que é absurdo supor que todos os matizes da consciência humana, que são mais vastos que os de uma selva, possam caber em um sistema mecânico de grunhidos, que seriam as palavras, ditas por um corretor da Bolsa. [...] Acho que em alguma página de Stevenson se diz que o que acontece em dez minutos é algo que excede todo o vocabulário de Shakespeare. (BORGES, 2009a, p. 129 – 130)

A circunstancialidade que nos envolve e da qual não nos desvencilhamos nos parece, decerto, repleta de relações e situações complexas. Somos capazes de construir observações a esse respeito quase diariamente, e fazemos o mesmo quando nos dedicamos ao estudo de civilizações antigas, observando seus meios de comunicação, alimentação, seus conflitos etc.

Estamos cercados de complexidade e diversidade e, nem todas as vezes, conseguimos uma elaboração acertada para nossas percepções. A isto o ficcionista argentino se refere, observando que, assim como não há palavra, em estado de dicionário, capaz de

guardar uma só e definitiva significação, também não há um conjunto de palavras capaz de recuperar absolutamente os acontecimentos de um único instante, apesar de sua simplicidade e/ou de sua brevidade.



Por outro lado, sabemos que não conhecemos, fora do domínio das palavras, um meio que nos capacite para os exercícios de reflexão, seja para compreendermos o que consideramos "material", seja para meditarmos acerca do que colocamos em campos do "desconhecido".

Então, se as palavras, em sua potencialidade organizacional variada, não são capazes, como nos lembra Borges, de significar em absoluto, são elas, ao mesmo tempo, matéria-prima construtiva de entendimentos.

Diríamos, ainda, que as palavras não podem ser controladas ou dominadas, elas são como "cavalos soltos", segundo expressão do poeta pernambucano João Cabral de Melo Netoⁱⁱ. Além disso, quanto mais nos lançamos à compreensão de palavras, mais nos convencemos de que estamos aprendendo algo novo e, num poema, não cessamos de construir significados.

Assim, desde essa riqueza significativa, que também se faz pobreza, quando levada à procura do que seja definitivo e absoluto, não podemos considerar que interrogações utilitárias sejam empregadas no trato de textos artístico-poéticos. Porque, diríamos ainda, seria como se a poesia, em vias uma possível serventia, não servisse – a poesia não serviria para nada, já que nos formamos, como indivíduos, na aparente obviedade de estar entre palavras.

Sabemos que não se trata disso; compreendemos que uma espécie de "mágica" significativa pode pertencer à poesia, justamente porque, através dos poemas, as mesmas palavras, aquele conjunto que já conhecemos, numa língua, alcançam uma variedade imensurável de significados, o que não cabe e nem poderia caber na utilidade de perguntar, por exemplo, "para que serve um relógio", com a resposta: "para marcar as horas."

LUGARES DE OUTRA PERGUNTA: "COMO FAZER?"



Francisco Brennand, o artista pernambucano, numa ocasião em que não se sentia motivado ao trabalho, registrou o seguinte, em página de seu diário:

Uma só linha não foi riscada hoje. Contudo, isso pouco lhe preocupa. Levantou-se e foi até a prancheta, dando início a uma natureza morta sobre papel. Olha apenas o que faz. Não necessita de modelo. Percebe o tremor acentuado de sua mão direita, que o faz espanar tintas por todos os lados. Recorda que Helena Viktoria lhe dissera uma vez alguma coisa que não pudera esquecer: 'Como as suas mãos sofrem, meu pai'." (BRENNAND, 2016, vol. III, p. 112)

Brennand manteve um longo diário, publicado em quatro volumes, nos quais podemos ler, dentre outros assuntos, muito a respeito das etapas e dificuldades de seu trabalho artístico. Notamos que, apesar de sua rotina extremamente direcionada à feitura de arte, todas as horas de um dia seriam necessárias e insuficientes, ao mesmo tempo e em seu ponto de vista, para a construção do que ele gostaria de realizar com seu trabalho; em alguns trechos, como neste que citamos, conhecemos os instantes de dificuldade, nos quais a realização de uma peça guardava horas de vazio e espera.

291

Mais de uma vez, ao longo de seus registros, o artista relembra o comentário da filha, ainda criança, quando viu que as mãos do pai estavam trêmulas. Um tremor que, para a condição do artista à procura de realizar o seu trabalho com o máximo de suas potencialidades, se torna quase desesperado – o que a filha de Brennand percebeu, no pai, através da imagem das “mãos que sofrem”.

Não é exclusividade do ceramista pernambucano a força de um anseio criativo, o que se fez notável em suas mãos; Van Gogh, por exemplo, numa das cartas ao irmão Theo, em 1882, se dizia obstinado ao trabalho, apesar de, segundo ele, ainda não ter encontrado uma forma “acertada” para suas mãos: “Você sabe que me obstino em fazer aquarelas, e se conseguir acertar minha mão elas se venderão” (VAN GOGH, p. 61).

De modo que, se refletíamos, em seção anterior, sobre o equívoco de perguntas utilitárias em torno da arte, nos perguntamos, nesta, a respeito do possível sofrimento para as mãos de um artista, à procura de realizar o seu trabalho, ainda quando seu propósito pareça frustrado e o tempo da procura e da espera por, talvez, a inclinação necessária ao momento criativo, se oculte por trás de horas vazias.



São instantes complicados para Francisco Brennand e, em certo momento de seus registros em diário, o artista, em lugar de seguir utilizando "eu", a primeira pessoa do singular, passa a chamar-se de "ele", como se o indivíduo e o artista entrassem numa espécie de conflito, no qual fosse preciso dar mais espaço ao artífice, a fim de que o trabalho artístico a ser realizado pudesse alcançar o máximo de suas forças. O que nem sempre acontecia, como podemos observar em outra anotação:

Os mesmos ritos da noite. Fechado por todos os lados, sem a coragem necessária de enfrentar o vazio dessas horas. Recomeçar no outro dia? Nada se recomeça quando o fio foi quebrado. Como uma aranha, é preciso fazer nascer outro (se já não é demasiado tarde). Estas conquistas exigem sempre renúncia e sacrifício tão radicais que, para tanto, não estaria preparado. (BRENNAND, 2016, vol. II, p. 117)

Como não "quebrar" o fio de realização para cada obra, se o artista não pode seguir num trabalho infinito? Ainda que quisesse, não poderia, porque a sua humana condição não o permitiria.

Essa condição, nos diários de Francisco Brennand, encontra uma forma clara nos confrontos entre duas pessoas do discurso, "eu" e "ele", assumidas pelo ceramista: a primeira, realizada em muitas páginas, aos poucos cede o lugar para a segunda, numa espécie de amálgama em que as duas, ora se confundem, ora se observam, ora se confrontam, ao longo dos processos de feitura artística, dos quais tomamos conhecimento, com a leitura das anotações.

Assim, a conquista da recomposição para cada "fio" rompido significa uma vitória, segundo Brennand. Um processo formado, ao mesmo tempo, por uma conquista e um sacrifício, através da escolha do artista, a de se dedicar à feitura de seu trabalho, sob o risco de uma radicalidade capaz de pôr em risco a sua própria consciência, com a angústia de se sentir continuamente, ao fim de cada dia, "quebrando" os "fios" de arte já tecidos, necessários formadores de seu trabalho artístico.

Isto se observa, também a propósito de Francisco Brennand, em registro acerca de peça levada ao forno, como lemos já no primeiro volume de seu diário: "A escultura que entrou no forno pode ter sucesso. Pacientemente

guardo a erupção do vulcão. Só depois poderei afirmar que



escapei com vida. A escultura é em parte minha vida" (BRENNAND, 2016, vol. I, p. 412).

De um ponto de vista capaz de observar o conjunto de elementos levados à feitura de uma obra artística, podemos dizer, sim, que cada obra é, em parte, integrante e integradora para a vida de seu artífice. Em cada peça, estão guardados o talento e o trabalho, bem como as preferências e disposições individuais, além do aprendizado adquirido com outros, contemporâneos ou não.

Portanto, quando Francisco Brennand, enquanto espera pela saída de sua escultura do forno, se lança em registro a respeito exatamente dos sentimentos decorrentes de tal espera, e lemos esses registros, temos uma oportunidade de observar, como se também esperássemos pelo que sairá do forno, a força e a angústia inerentes a um instante criativo.

Nesse sentido, o manuseio de matéria para a feitura de esculturas, assim como o trato com palavras para a composição de poemas, por exemplo, pode nos conduzir a instantes fundamentais de percepção e de reflexão. Além disso, segundo Borges, "[...] não se trata de pegar um conjunto de moedas lógicas e transformá-las em mágica. Mas de levar a linguagem de volta às fontes" (BORGES, 2019, p. 79).

Essa tentativa de retorno possível às fontes, feita pelo artista ou pelo poeta, pode ser observada tanto em esculturas e pinturas, quanto na construção de textos ficcionais e/ou poéticos.

Nesses formatos, um conjunto previamente conhecido de elementos integradores é trabalhado, desde a formação, o alcance e os propósitos de cada artista, de cada poeta; e, quando uma peça, escultural, imagética, textual, passa a um estágio em que pode ser considerada finalizada, segundo o ponto de vista de seu artífice, uma tentativa de retorno "às fontes" pode ser constatada, por exemplo, pelo leitor.

Dizemos "tentativa" porque o âmbito de uma "fonte primeva" para a linguagem, em suas variadas e conhecidas formas de realização, permanece inalcançável ao nosso entendimento. Ao mesmo tempo, verificamos, através do fragmento citado, as "mãos que sofrem", uma consequência da intensa força de um anseio, para um artista que se coloque à disposição de seu ofício.



Ademais, o que temos colocado, ao longo desta discussão, como linguagem já conhecida por um artista e/ou poeta, possível de ser “re-organizada” em possibilidades, e desde potencialidades incontáveis, constitui um “retorno às fontes”, pois cada variação realizada, no vasto âmbito da arte e das Humanidades, pode ser considerada um “detalhe”, integrante de uma fonte de linguagem original, desconhecida, mas amplamente perseguida, no universo da Arte.

Assim, embora nossas considerações tomem apenas alguns aspectos de uma discussão permanente e multifacetada, cabe uma ênfase para o seguinte: porque o universo poético-artístico não pode ser definido em absoluto, também não cabem, associados a ele, adjetivos e interrogações utilitários; ao mesmo tempo, nem todas as vezes, costumamos levar em consideração as longas horas em que um artista se dedica à feitura de seu trabalho, de peça capaz de guardar a força de suas próprias significações, ainda que isto envolva movimentos exigidores dos limites da capacidade do artífice, o que o coloca numa espécie de caminho arriscado, percorrido ainda assim.

Finalmente, o que trouxemos ao cerne desta reflexão põe destaque, não para respostas diante das variações interrogativas em torno de “para que serve?”, mas, isto sim, para a necessidade de refletirmos sobre os motivos que nos fazem pensar a arte como instância “viva”, a despeito dos questionamentos lançados a ela.

REFERÊNCIAS

BRENNAND, Francisco. *O nome do livro: diários de Francisco Brennand. Diário de Francisco Brennand*. Vol. I: 1949 – 1979. Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016.

BRENNAND, Francisco. *O nome do livro: diários de Francisco Brennand. Diário de Francisco Brennand*. Vol. II: 1980 – 1989. Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016.

BRENNAND, Francisco. *O nome do livro: diários de Francisco Brennand*. Vol. III: 1990 – 1999. *Diário de Francisco Brennand*. Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016.



BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Tradução e organização de John O'Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009a.

BORGES, Jorge Luis. *o outro, o mesmo*. Tradução de Heloisa Hahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

BORGES, Jorge Luis. *esse ofício do verso*. 2 ed. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GOGH, Vincent van. *Correspondência*. Livros eletrônicos. Formato: ePub. Tradução L&PM Editores, 1997. Porto Alegre – RS.

Recebido em 01 de setembro de 2020.

Aprovado em 13 de novembro de 2020.

THINKING AND MAKING THINKING POETIC AND ARTISTIC "UTILITIES"

295

Abstract: This is a reflection on some questions, considered more "utilitarian", possible to be launched for the exercises of reading fictional and / or poetic texts, as well as for the artistic universe, in a broader way. Based mainly on comments by the argentine writer Jorge Luis Borges (1899 – 1986) and and notes by the pernambuco artist Francisco Brennand (1927 – 2019), we built a path to think about questions, from the query "what is it for?", in relation to the artistic universe. We found that, more than possible answers to the question raised ("what is it for?"), it is essential to bring the nature of this questioning to the center of our discussions, in order to think, above all, of its reasons. This is what we set out to do throughout this work.

Keywords: Poetry; Reading; Craftsman; Reader.

i "Eu sou o que agora está cantando/ serei amanhã o misterioso, o morto,/ o morador de um mágico e deserto/ orbe sem antes nem depois nem quando./ [...] Que errante labirinto, que brancura/ cega de resplendor será minha sorte,/ quando me entregue o fim desta aventura/ a curiosa experiência da morte?" (Tradução nossa).

ii Expressão retirada de "Fábula de Anfion" (In: **Poesia Completa e Prosa**, p. 68).