



Universidade de Brasília

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação

Ludmilla Alves Carneiro de Lima

**Do que cabe num caleidoscópio:
reflexões sobre o encontro entre finito e infinito no espaço
da obra de arte**

Brasília
2011

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação

Ludmilla Alves Carneiro de Lima

**Do que cabe num caleidoscópio:
reflexões sobre o encontro entre finito e infinito no espaço
da obra de arte**

Monografia apresentada à Banca Examinadora da
Faculdade de Comunicação como exigência final
para obtenção do título de Bacharel em
Comunicação Social – Jornalismo.

Orientador: Pedro David Russi-Duarte

Brasília
2011

**Do que cabe num caleidoscópio:
reflexões sobre o encontro entre finito e infinito no espaço da obra
de arte**

Ludmilla Alves Carneiro de Lima

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pedro David Russi-Duarte
Orientador

Prof. Dr. Walter Romero Menon

Prof^a. Dr^a. Priscila Rossinetti Ruffinoni

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram de forma direta ou indireta para a realização deste trabalho. Não foram poucos os encontros que, no curso de anos, aos poucos ajudaram a configurar meu interesse por este tema. Entre conversas, silêncios, perguntas desafiadoras, influências, cruzamentos de mundos diversos e parecidos, dedico especial agradecimento ao professor Pedro Russi. Pelo estímulo, rigor, e sobretudo por ter, um dia, apontado para a importância de responder à tão simples tão difícil pergunta “*como eu penso?*”, matriz de toda pesquisa, de todo processo de busca, de conhecimento.

A Elizabeth Hazin, grande Bete, pelas horas de convivência, inspiração e trocas que ecoam até hoje, nesse meu aprendizado. Pela paixão contagiante ao ensinar e viver literatura e por ter me apresentado, no salto, no instante do salto, um livro de peixes e homens e mulheres e busca. Um livro do qual posso até cansar, tomar distância, mas em cujas páginas nunca vou deixar de ler a vida.

A meus pais e irmã, pelo apoio incondicional, força, incentivo e enorme paciência.

Ao amigo Igor, hoje distante nas geografias, mas tão presente em alguns momentos da pesquisa: sempre atento, achou que um dia meus jeitos de pensar combinavam com os de um personagem de nome de telescópio. Recomendou um livro que, tamanho impacto, movimentou pensamentos e páginas de monografia. A Maria Vitória, por não deixar nunca de continuar trançando os fios que passam por nossas cabeças, num movimento instigante e tão indispensável a este trabalho.

A Marcela e Lara, pelas conversas de horas, pelos sentimentos compartilhados, pela atenção à natureza. A Janine, pelo caleidoscópio que ganhei na hora mágica, e também pela poesia, compartilhada com Chico, Camila, tantos outros. A estes e aos não mencionados amigos, mas que nos não-nomes estão aqui, e sabem: pelas horas de descanso da loucura, e pela loucura dividida entre conversas e música e vontade de vida.

Vejo, num filme documentário, desenhos escavados em certa planície do Peru, desértica – uma aranha, um pássaro, um pavão –, de tais proporções que só de boa altura, em vôo, os identificamos. Pode o homem andar a vida inteira por cima desses sulcos, sem jamais supor que integram uma figura harmoniosa, traçada com sabedoria.

Desejariam, os que conceberam e imprimiram no solo pedregoso tão perturbadoras imagens – e que, sem asas, nunca puderam vê-las –, significar que a ausência de sentido, nas obras de arte ou na vida, pode ser enganosa e advir das nossas limitações?

Osman Lins

Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.

Guimarães Rosa

RESUMO

Este trabalho procura desenvolver uma reflexão acerca do encontro entre finito e infinito na obra de arte. Para entender esse cruzamento, que por vezes se configura, aqui, como uma tensão entre o inteligível e o ininteligível, utilizo um caminho que parte das ideias de “desconhecido” e “ilimitado” suscitadas por alguns textos de Jorge Luis Borges, passando pelo caráter fundamental que adquire o espaço para um pensamento que se volta para a arte em relação com o homem, até culminar na observação atenta de como dois personagens (*Funes*, de Borges e *Palomar*, de Italo Calvino) se relacionam com o mundo que os circunda – e os ultrapassa. Articulo a este caminho um outro, paralelo, em que primeiro lanço um olhar para o passado, amparado em Michel Foucault, para entender a relação entre homem e espaço no tempo em que o mundo era visto como uma rede de semelhanças entre todas as coisas. Essas familiaridades ajudam a configurar uma ideia de mundo como possibilidade, decorrente da relação que proponho observar nas obras de arte. Por fim, a noção de *texto* de Iuri Lotman e o conceito de *sinequismo*, de Charles S. Peirce, permitem formar um quadro em que a tensão entre finito e infinito, observada nas obras de arte, levam a pensar o modo como nos relacionamos com o mundo, e a importância que tem a arte para o processo de conhecimento humano.

Palavras-chave: finito, infinito, inteligível, ininteligível, obra de arte, Iuri Lotman, Charles S. Peirce, percepção, espaço, conhecimento.

ABSTRACT

This work seeks to develop a reflection on the consequences of the encounter between the ideas of finite and infinite in the works of art. To understand this intersection, that sometimes takes shape here as a tension between the intelligible and unintelligible, I use a path that passes by the sense of "unknown" and "unlimited" caused by some texts by Jorge Luis Borges, through the basic idea which gets the space for a thought back to the art in relation to man, culminating in the close observation of how two characters (*Funes*, by Borges and *Palomar*, by Italo Calvino) relate to the world around them – and beyond. This path is articulated, in parallel, to another: first, I cast a look at the past, supported by Michel Foucault, to understand the relationship between man and space in time when the world was seen as a network of similarities between all things. Then these familiarities that roamed the world help to configure an idea of the world as possibility arising from the relationship that I propose to observe in the works of art. Finally, the notion of text of Yuri Lotman, and the concept of *synechism*, Charles Sanders Peirce, configure a framework in which the tension between finite and infinite, seen in works of art, suggest how we relate to the world, and the importance of art in the process of human knowledge.

Keywords: finite, infinite, intelligible, unintelligible, artwork, Yuri Lotman, Charles S. Peirce, perception, space, knowledge.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. Organização do trabalho	12
CAPÍTULO 1. DAS PERGUNTAS QUE SE ALARGAM E DO MUNDO, TECIDO DE SEMELHANÇAS	13
1.1 Quando uma pergunta se abre em mais perguntas	14
1.2 Em cada parte, o todo: as noções de macrocosmo, microcosmo, e o mundo percorrido por semelhanças	16
1.2.1 As quatro formas de similitude	18
1.3 O homem, leitor da natureza e das coisas	20
1.3.1 O grande livro do mundo	21
1.3.2 Quando o <i>visto</i> e o <i>lido</i> se separam	22
1.4 Entre homem, natureza e expressão: a lacuna do desconhecido	24
1.4.1 Incompreendido, mas não incompreensível	25
CAPÍTULO 2. O QUE CABE NUM CALEIDOSCÓPIO?	28
2.1 A experiência do infinito	29
2.1.1 O mundo se abre em possibilidades	30
2.1.2 O universo cabe dentro de uma biblioteca	31
2.1.3 <i>Sinequismo</i> e finito-infinito como modos de raciocinar	32
2.2 Finito e infinito na obra de arte	33
2.2.1 Noção de texto em Iuri Lotman	34
2.2.2 O caráter inesgotável do texto artístico	35
2.3 No texto artístico, o mundo como possibilidade e a possibilidade de conhecer	37
CAPÍTULO 3. DA RELAÇÃO FUNDAMENTAL ENTRE HOMEM E ESPAÇO	39
3.1 O espaço-texto	40
3.2 A busca através do espaço	42
3.3 Uma linguagem toda tecida de espaço	43
3.3.1 <i>As cidades invisíveis</i> e a experiência da linguagem do espaço	45
3.4 Entre arte e homem: espaço	47
3.4.1 O homem se duplica no espaço	48
3.5 No ilimitado espaço, retorna a noção de mundo como possibilidade	49
3.5.1 A arte como meio que reconfigura a relação homem-mundo	50
CAPÍTULO 4. PALOMAR, FUNES, E A POTÊNCIA DA ARTE NO PROCESSO DE CONHECIMENTO	52
4.1 A percepção de <i>Funes, o memorioso</i>	54
4.1.1 <i>Funes</i> , Peirce, e a ilimitada capacidade de compreender	56
4.2 O anti-movimento de <i>Funes</i> : percebendo tudo, é incapaz de pensar	57
4.2.1 A noção de hábito de Peirce	58
4.2.2 O limite necessário	59
4.3 As reflexões de <i>Palomar</i>	60
4.3.1 O estado de dúvida de <i>Palomar</i>	61
4.4 Finito e infinito em <i>Palomar</i>	62

4.4.1 Cada pedaço de mundo é um espelho do universo: o caráter inesgotável das coisas	63
4.4.2 Entre finito e infinito, a possibilidade de conhecer	64
4.5 <i>Palomar</i> e a lei da mente, de Peirce	65
4.6 <i>Funes, Palomar</i> e Peirce: de como o encontro entre finito e infinito, na obra de arte, pode mover o mundo	68
CONCLUSÃO	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77

INTRODUÇÃO

Alguém que, por acaso ou pela imposição de uma busca cujo objeto pode até desconhecer, resolve se lançar no terreno de dúvidas aberto pela sensação de infinitude das coisas – provocada por situações que podem ter a concretude de uma nuvem, de um quadro, de uma conversa – parece, à primeira vista, empreender uma viagem no informe. A curiosidade acerca das sensações de amplitude e de alargamento a que estamos sujeitos no curso da vida pode se assemelhar à tentativa de percorrer o vertiginoso traçado de uma espiral que, sem fim, engana o observador com uma representação gráfica que não dá conta do fato de que suas pontas continuam, para dentro ou para fora, indefinidamente. No entanto, mesmo que fosse possível uma representação que desse conta de tal ideia, também ela seria ilusória porque as pontas da espiral, no movimento constante que vai do sempre ao nunca, sem começo e sem fim, carregam a possibilidade de encontrar-se na intrigante figura do círculo¹.

Essa forma geométrica leva a perceber o movimento inapreensível de uma ideia que, sem fim nem começo, expressa a inquietude humana diante do que parece fora do alcance do entendimento. A ideia de que, em algum ponto plantado neste lugar a que chamo fora de alcance, as pontas da espiral podem se encontrar, formando, com a infinitude que carregam, justo uma figura tão delimitada como a do círculo, é intrigante porque soa inconcebível a nosso modo de raciocinar. Não estamos acostumados a ver, no espaço que nos circunda ou em formas bem definidas em seus limites, a ideia do ilimitado. Por isso o encontro aparentemente impossível das pontas de uma espiral dá a pensar que, porque os infinitos de uma ponta e outra se encontram e se encerram em um círculo, perguntar pelo fim de uma coisa equivale – ou conduz, em consequência – a perguntar pelo seu começo.

¹ Osman Lins, *Avalovara*, 2005, p.23: “A espiral seria infinda em seu exterior; interiormente, porém, há os centros ontem ela termina – ou se inicia. Tal pensamento demanda retificação. Somos nós que impomos limite, em ambas as extremidades, para a espiral. Idealmente, ela começa no Sempre e o Nunca é o seu termo. Com o que chegamos a uma conclusão ainda menos trivial que as anteriores, a saber: embora a vejamos traçada, no papel, em direções opostas, suas extremidades (se realmente existem) em algum ponto misterioso, inacessível à nossa compreensão empedrada, haverão de encontrar-se, exatamente como o círculo, representação bem menos equívoca e perturbadora. Como, então, fazer repousar a arquitetura de uma narrativa, objeto limitado e propenso ao concreto, sobre uma entidade ilimitada e que nossos sentidos, hostis ao abstrato, repudiam?”

Quando as pontas sem fim e sem início se encontram e se confundem, ininterruptamente², de modo que a ausência de lugar definido onde se possa vislumbrar ou determinar o ponto final (bem como a ausência de um ponto zero de onde parte o começo) une muito mais do que aparta as duas ideias, é que ganha sentido a figura da esfera que, embora delimitada, pode expressar o movimento incessante a que se destina a espiral. Uma tal esfera há que ser vista, então, não como figura estática e encerrada no limite que impõe sua forma, mas como a representação do contínuo movimento em que fim e começo se encontram e, indefiníveis mesmo no ponto onde se cruzam, são o sem começo e o sem fim de uma coisa que só pode ser expressa, ou só pode se oferecer à tentativa de entendimento, quando percebida em seu próprio e irrefreável movimento. Ora, qualquer processo que se dá em uma extensão de tempo cujos limites de fim ou começo não podemos alcançar, seja ele infinitesimalmente gradual e lento, seja abrupto, precisa ser tomado então pelo seu próprio movimento.

Também a arte se configura como uma dessas formas que, atreladas a um dinamismo que se impõe a qualquer forma relacionada à vida, e assim sujeita a constantes renovações, só pode ser entendida, estudada, pela lei de seu movimento³. Tanto mais, do modo como pretendo observar a obra de arte: pela potência que tem de colocar o homem diante de situações ou pensamentos nunca antes experimentados – ou não com a mesma intensidade –, a arte vem a ser considerada, aqui, um modelo vivo do encontro entre as ideias de finito e infinito, entre o que está e o que não está ao alcance de nossa compreensão. E é justo porque pode apresentar uma tal tensão entre o inteligível e o ininteligível que a arte tem a potência de, abrindo o mundo como possibilidade, impulsionar os processos de conhecimento humano – afirmação para a qual pretendo caminhar no curso dos capítulos. Trata-se, portanto, de uma configuração toda ela dinâmica de uma ponta a outra, porque cada um dos aspectos aqui envolvidos é da ordem do que não pode ser apreendido em sua forma estática: a arte, os deslocamentos e provocações que a arte promove no homem e também o que, neste contínuo, o homem assim provocado tem a potência de devolver ao mundo empírico – e também à arte.

Foi algo da natureza desse deslocamento, dos sucessivos deslocamentos que já me levaram a sentir o contato com uma música, uma poesia, uma frase, um livro, uma cena, um quadro, o

² Ou, mesmo que não se confundam, apresentam essa relação em que um “pede” pelo outro, em que a pergunta por um fatalmente esbarra no outro.

³ Theodor Adorno, *Teoria estética*, 1988, p.13: “A arte só é interpretável pela lei de seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é.”

que inicialmente me conduziu a tal tema. Por amplo ou deslumbrado que possa parecer, o motivo, o motor dessa pesquisa foi exatamente um dos aspectos para os quais ela pretende apontar: aquilo que o contato com a arte pode provocar no homem. Quando Foucault afirma que *As palavras e as coisas* veio de uma sensação que, gerada por determinado conto de Borges, sacudiu todas as familiaridades do pensamento⁴, penso que não é algo muito distante de uma sacudida provocada também por contos de Borges, junto a diversas outras obras, o que movimentou minha inquietude acerca dessa tal sensação de abertura que, acredito, vem com as obras de arte. Daí o interesse por essa espécie de infinito que, como afirma Iuri Lotman (1996), passa pelo espaço limitado da obra⁵. O semiótico acredita essa afirmação ao fato de que a obra de arte, reproduzindo algo muito específico, pode também representar toda a imagem do mundo. A mim, também interessa o infinito que é da ordem da sensação, da impressão, desse algo de inalcançável que vem por meio da obra e que tem a potência de colocar o homem em estado de inquietude, perplexidade, dúvida. É esse tal estado o que me leva a perguntar, ou antes a observar, as relações entre as ideias de finito e infinito que passam pela obra e arte. Relações essas que considero um modelo da tensão entre o ilimitado aparentemente fora de alcance, e assim ininteligível, e o inteligível encerrado dentro dos limites do que já se conhece. A obra de arte, nesse tipo de provocação a que me refiro, é um modelo do que pode acontecer quando o homem, olhando estrelas e movimentos de planetas, tenta compreender o universo em toda a sua indeterminação, e pode ficar perplexo ante o que lhe parece ainda desconhecido, mas vislumbrado, entrevisto – intuído? –, justo pelo cruzamento entre o que já conhece e o escuro do desconhecido.

Assim as obras, “vivas enquanto falam de uma maneira que é recusada aos objetos naturais e aos sujeitos que as produzem”⁶, comunicam ao homem uma experiência, uma ideia, um jeito, que muitas vezes entra no conjunto de coisas negadas ao mundo empírico ou ignoradas pela mecanicidade que a rotina impõe ao olhar e ao pensamento. Isso que a obra comunica pode vir justo do fato de que a arte encerra, em si, a negação do mundo de onde vem e para o qual aponta – apontamento esse que não se dá, boa parte das vezes, de forma auto-evidente ou tão pouco é carregado por qualquer intencionalidade da obra: aquilo que nega, bem como aquilo

⁴ Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, 1968, p. 13: “Este livro nasceu de um texto de Jorge Luis Borges. Do riso que sacode, à sua leitura, todas as familiaridades do pensamento – do nosso, do que tem a nossa idade e a nossa geografia [...]”

⁵ Iuri Lotman, *A estrutura do texto artístico*, 1978, p. 349: “Sendo especialmente limitada, a obra de arte representa o modelo de um mundo ilimitado. [...] Pelo simples fato da obra de arte ser em princípio a reprodução do infinito no finito, do todo no episódio, ela não pode ser construída como uma cópia do objeto dentro das formas que são próprias a este. Ela é a reprodução de uma realidade outra [...]”

⁶ Adorno, 1988, p.15.

que devolve ao mundo, escapam a isso. Portanto, por ser a negação de um mundo ao qual não pode se dissociar de todo, a arte tem a potência de devolver ao homem uma sensação que, nele, pode promover a mudança de um hábito ou de um olhar já estabelecidos, e assim pôr em marcha um processo de transformação sob o qual subjaz o fato de que o mundo se abre em possibilidades. É no sentido de pensar esse processo, desencadeado pela tensão entre finito e infinito na obra de arte, que se desenrola a argumentação destas páginas.

Uma vez que meu objetivo se configura, então, como o pensamento de um processo e da discussão conceitual que pode surgir daí, as reflexões que aqui empreendo não estão atreladas ao objeto “obra de arte”. Não interessa, neste momento, investigar o que uma ou outra obra, especificamente, teriam a acrescentar ao tema como acrescentam as ilustrações ou os exemplos. Antes, afirmo que nenhuma obra artística (entre livros e filme) que porventura apareça entre estas páginas tem a finalidade de ser observada como tal, mas como pensamento. Nesse sentido, aqui não há objeto empírico mas sim objeto de pesquisa, que vem a ser a relação entre o finito e o infinito que passam pela obra, bem como as possíveis consequências desse encontro. Minhas reflexões procuram entender, assim, o que decorre do estado de dúvida que pode provocar espontaneamente uma obra de arte – estado esse que, acredito, vem justo do cruzamento entre noções tão opostas quanto complementares como as de limitado e ilimitado –, com apontamentos para o quanto reside, nessa dúvida, uma potência de promover mudanças na forma como o homem se relaciona com os espaços, bem como de impulsionar o processo de conhecimento do mundo.

Se o contato com a arte pode provocar no homem um tipo de reação que o leva a pensar o mundo, a olhar para o mundo de um outro jeito possível – impulsionado pela dúvida que é a da possibilidade e que movimenta a imaginação –, então é possível pensar que aí se desenrola um processo de conhecimento que é também de comunicação com o mundo. Lotman considera a inevitabilidade de qualquer desenvolvimento social e humano sem arte, mas ao mesmo tempo assume a dificuldade de encontrar os motivos que o levam a tal afirmação: “é difícil explicar porque é que não pode existir uma sociedade sem arte”⁷. Pelos objetivos de trabalho já expostos, sou levada a pensar que a arte talvez seja tão necessária ao desenvolvimento das sociedades porque, com ela, e por meio dela, o homem experimenta um processo essencial a sua própria evolução: a arte permite, com uma força que é a das

⁷ Lotman, 1978, p.26.

possibilidades do que apresenta, que o homem vivencie a dúvida, a imaginação, a descoberta do que não conhece e, assim, pode lançar uma atitude de desvendamento também para o mundo empírico do qual participa. Nesse sentido acredito, pela via da importância que têm os estados de dúvida e imaginação para os processos evolutivos, que podemos pensar, como Lotman, que “a necessidade da arte assemelha-se à necessidade do saber e que a própria arte é uma das formas de conhecimento da vida”⁸.

Para entender esse processo que considero um dos mais importantes na relação comunicativa que se estabelece entre arte e homem, utilizo algumas contribuições de Iuri Lotman para estudos de semiótica da cultura. Ele, junto com outros semiólogos da Escola de Tártu-Moscou, foi dos primeiros a se aprofundar na pesquisa do que então chamavam de sistemas modelizantes secundários – a arte tomada como um tal sistema –, “que constituyen una estructura de comunicación que se superpone al nivel de la lengua natural o “sistema primario”, y que, en cuanto sistemas semióticos, son considerados como *modelos* que explican el mundo”⁹. Entre diversos outros estudos desenvolvidos por Lotman, ganha destaque aqui o modo como ele pensou a relação entre homem e espaço em *A estrutura do texto artístico*, bem como suas considerações acerca do infinito que passa pela obra de arte, também encontradas neste livro. Dos inúmeros artigos reunidos nos livros *La Semiosfera I, II e III*, vêm acrescentar a este trabalho aqueles que tratam do conceito de texto desenvolvido por Lotman e da forma como, a partir desse conceito, ele observa as relações entre homem e obra de arte, homem e mundo, e os processos de comunicação e de criação implicados aí, no sentido em que estes processos perpassam o desenvolvimento da cultura.

Ainda no terreno da semiótica, alguns textos do americano Charles S. Peirce oferecem matéria que muito contribui para minha proposta de que, do cruzamento entre finito e infinito na obra de arte, o mundo se abre em possibilidades. Os escritos de Peirce são de tal modo densos que, em face do meu recente contato com alguns aspectos de sua obra, prefiro não cometer erros ao tentar falar de modo abrangente de um legado que conheço tão pouco. Em lugar disso, ficarei limitada a explicitar que a ideia de continuidade trazida por seu conceito de *sinequismo*, bem como a noção de hábito, têm não só fundamental importância como adquirem mesmo o caráter de motor de alguns aspectos levantados ao final desta monografia.

⁸ Ibid, p.27.

⁹ Lotman, *La semiosfera I*, 1996.p.258: trecho retirado do texto *Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993): una biografía intelectual*, de Manuel Cáceres Sánchez.

Fora da esfera semiótica, diversas outras leituras contribuem para a elaboração e desenvolvimento dessa pesquisa, entre as quais destaco *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, pelo que o livro apresenta de uma atenção como já não se tem hoje ao espaço. O mundo como tecido de semelhanças que se descortina aí chama atenção pelo que dá a pensar: um tal reconhecimento requeria aguda observação do espaço e atenção a tudo que podia comunicar a natureza, de modo que toda forma de conhecimento era perpassada pelas noções que derivavam dessa maneira de se relacionar com o espaço, de ler no espaço. De fato, o conhecimento que as coisas tinham a comunicar era levado tão a sério que ganhou força a noção de “grande livro do mundo”, cujos detalhes encontro em *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, de Ernst Curtius. Ao passo que estes autores nos fazem pensar em uma relação que o homem já teve com o espaço, e que por consequência contagiava também as formas de entender e expressar o mundo até o século XVI, é na literatura que encontro matéria para refletir acerca da forma como se dá, hoje, o contato entre homem e mundo.

Assim, o conto *Funes, o memorioso*, de Jorge Luis Borges, e o livro *Palomar*, de Italo Calvino, são articulados ao tema central não como literatura, como obra de arte, mas como pensamento. E como tal, fornecem substância que considero equivalente a dos textos teóricos já mencionados para a discussão conceitual que está sendo proposta. Por meio do contato que cada um dos personagens trava com o espaço que os circunda, é possível perceber processos de pensamento, de conhecimento, que derivam da relação com o mundo e com as obras de arte que estou tentando entender aqui. De modo subjacente à pesquisa, mas ainda assim de fundamental importância, figura o livro *Avalovara*, do escritor pernambucano Osman Lins. O texto, aí, segue o curso que uma espiral traça dentro de um quadrado mágico, onde cada letra da frase que guarda o quadrado constitui uma das narrativas do romance – o que configura, a meu ver, a própria tensão, na forma, entre as ideias de finito e infinito. Osman Lins problematiza essas duas ideias de várias maneiras à tona das páginas, enquanto narra a busca de um personagem por algo que ele desconhece – mas entrevê, em dados momentos, que o objeto de tal procura pode ser um Nome, um Texto, uma Cidade no mundo. Por esses motivos, trata-se de um livro que acrescenta muito em pensamento para o tema proposto, e posso mesmo dizer que já acrescentava, muito antes que tivesse nome ou forma essa pesquisa, quando ela era ainda só o enorme interesse por um romance que expressa, em seu conteúdo, uma busca movida pelo desconhecido, pela possibilidade de alcance de um mistério. Uma busca que vem de algo que continuamente imagina e duvida, provocada pelo cruzamento

entre o que é totalmente desconhecido e o que se apresenta como limitado, conhecido ao personagem, e cujo objeto orbita, não por acaso, entre o conhecimento do mundo, a necessidade de expressão humana e a descoberta do espaço.

1. Organização do trabalho

O primeiro capítulo deste trabalho utiliza Michel Foucault para pensar como o homem se relacionava com o reconhecimento e a expressão do mundo até o século XVI. O mundo, então, era visto como uma rede de semelhanças, de relações entre macrocosmo e microcosmo que irradiavam por todos os lados. Também no âmbito desse saber de semelhanças, o texto de Ernst Curtius vem apresentar a noção de livro do mundo, de acordo com a qual a natureza era um livro vivo que se oferecia à constante decifração.

No segundo capítulo, este mundo de semelhanças passa a ser sugerido como um mundo percorrido por possibilidades. Essa noção deriva da tensão entre finito e infinito, que aparece aí e começa a ser pensada a partir do que apresentam o conceito de *texto* de Iuri Lotman e o *sinequismo*, de Charles S. Peirce. O terceiro capítulo se dedica a observar o caráter fundamental que o espaço vai adquirindo ao longo do trabalho, mostrando-se indissociável a um pensamento que se interesse pela relação entre homem e obra de arte. Para tanto, são utilizados textos de Italo Calvino e Osman Lins, a fim de ajudar a pensar a comunicação entre homem e espaço. Nesse sentido, reaparece a noção de texto de Lotman, bem como suas considerações a respeito do quanto o espaço está presente até mesmo na linguagem.

No quarto capítulo, os personagens *Funes*, de Jorge Luis Borges, e *Palomar*, de Italo Calvino, ajudam a configurar alguns apontamentos que decorrem da tensão entre finito e infinito que perpassa todo o trabalho. Aí retorna a noção de mundo como possibilidade, amparada no desenvolvimento da noção da hábito, de Peirce. Este capítulo permite formular uma conclusão a respeito de tudo o que, nos capítulos anteriores, configura a discussão conceitual acerca das relações entre finito e infinito na obra de arte.

CAPÍTULO 1. DAS PERGUNTAS QUE SE ALARGAM E DO MUNDO, TECIDO DE SEMELHANÇAS

A ideia de que tudo no universo se interliga e corresponde não o abandona jamais: uma variação de luminosidade na nebulosa de Câncer ou a condensação de um amontoado globular na de Andrômeda não podem deixar de ter uma influência qualquer sobre o funcionamento dos toca-discos ou sobre o frescor das folhas de agrião em seu prato de salada.
Italo Calvino.

Um olhar que se volta para o encontro entre as ideias de finito e de infinito na obra de arte percebe que essa observação conduz, aos poucos, a um quadro que envolve também o homem e o processo de conhecimento deste à tona dos espaços. Acredito que pensar a tensão entre categorias aparentemente fora de alcance como finito e infinito pode permitir compreender o quanto a arte não só expressa as relações travadas entre homem e mundo, como também aponta de volta para essas relações com a potência de resignificá-las, de modo a configurar-se como algo por meio do qual experimentamos a possibilidade de sair de um curso de desenvolvimento pautado nas ideias de fixidez do hábito e na assimilação por vezes irrefletida da noção de limite – no sentido de limitação – atrelada a boa parte das coisas com que tomamos contato.

Antes de mais, é preciso dizer que o que estou tomando por obra de arte, aqui, vai conforme o que defende Adorno na *Teoria Estética*: a “arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição”¹⁰. Daí que designar uma obra de arte como tal é tarefa que precisa voltar-se para a relação da arte justo com aquilo mesmo que ela não é. Nesse sentido, a definição de Adorno está tanto mais próxima daquilo que pode ser despertado pelas obras de arte, uma vez que elas “destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro com uma essência própria, oposto ao primeiro como se ele fosse igualmente uma realidade”¹¹. Assim, o sentido aqui empregado está de acordo com a

¹⁰ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*, 1988, p.12.

¹¹ *Ibid*, p.12.

ideia de que, promovendo a abertura de um mundo ou de vários mundos, determinada obra configura-se como obra de arte na medida em que provoca, em alguma medida, um deslocamento em quem com ela toma contato.

No entanto, considero aqui um tipo de provocação que se dá na espontaneidade – isso porque o fato de provocar ou não uma pessoa que está diante de determinada obra não deve ter qualquer relação com o fato de que a provocação esteja presente como intencionalidade na obra. Se o que, de fato, a obra de arte exprime, é à revelia do que artista ou mesmo conteúdo querem dizer, então a provocação – seja porque por ali se experimenta o belo, o feio, o horror ou as mais variadas sensações; seja porque, por meio da obra, se experimenta muitas vezes um estado de dúvida, de pergunta, que se volta em questionamento para a realidade – deve ser espontânea. Obra de arte, então, é aquela que permite a alteração de um estado, a experiência de um mundo, a abertura de perguntas e de olhares que, em sentido amplo, podem inaugurar o mundo como possibilidade a cada instante.

A introdução de tais reflexões recorre, aqui, a uma abordagem da forma como o homem tomava conhecimento dos espaços do mundo e, em consequência, expressava essa relação¹². Partindo do estado de questionamento (ou de abertura de mundo) provocado por um conto de Jorge Luis Borges, este capítulo vai se configurando a fim de perceber como as formas de expressão até o século XVI eram permeadas – e talvez, em certa medida, ainda sejam – por um olhar que tomava o mundo como rede de semelhanças, e onde, de cada coisa, podiam irromper relações de macrocosmo e microcosmo para todos os lados.

1.1 QUANDO UMA PERGUNTA SE ABRE EM MAIS PERGUNTAS

Um homem, movido pelo desejo de buscar alguém que “*merecesse participar do universo*”, decide tomar como matéria-prima a substância de que são feitos os sonhos – empenho que, nas palavras do narrador do conto *As ruínas circulares*, de Jorge Luis Borges, se configura “*muito mais árduo que tecer uma corda de areia ou que amoldar o vento sem rosto*”¹³. Ao

¹² Abordagem feita de acordo com o que apresenta Michel Foucault, em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (1968).

¹³ BORGES, Jorge Luis. *Antologia pessoal*, 2001, p. 84-85.

cabo de muitos dias e noites de trabalho em sonho, o objetivo que começa envolto em ares de impossível toma corpo, desperta no sonho daquele que sonhava, e ganha a realidade na forma de um homem comum. A trama parece encerrada aí até que, nas palavras finais do conto, Borges coloca o leitor diante do fato de que também aquele criador por meio de sonhos pode ser um homem sonhado. Neste ponto, alguma coisa se alarga. O texto, de algum modo, continua, e envolve quem acaba de finalizar a leitura no incessante movimento que vai do centro aos limites cada vez mais largos (por isso indefinidos) de ruínas sem tempo, sem número, que do modo como são circundadas guardam outras por dentro. Pode ser que tais ruínas sejam respostas, perguntas, ou só o labirinto, tão cheio de limites quanto de espaços vazios, por onde corre o fio de um enigma ou de muitos enigmas, que liga este conto de Borges a outro conto de Borges, que se liga a um poema, que ecoa um livro desta vez de outro autor, que pode recordar um filme. Obras cuja semelhança de conteúdo, se houver, não interessa tanto quanto a sensação que provocam: algo que pode ser da mesma perplexidade com que fica alguém que se deixa intrigar por fenômenos celestes ou pelos mecanismos que regem as trajetórias de planetas.

No poema intitulado *Xadrez*, Borges mantém o leitor enredado nesse movimento de pontos que se cruzam e se alargam. Os versos são perpassados pelo jogo de possibilidades que faz com que algo seja, a um tempo, toda a criação e toda a existência, e na estrofe seguinte diminua ao nível do que é tão pequeno quanto um tabuleiro comum e suas peças.

Em seu austero canto, os jogadores
regem as lentas peças. O tabuleiro
prende-os até a alva no severo
espaço em que se odeiam duas cores.

[...]

Quando os jogadores tiverem ido,
quando o tempo os tiver consumido,
certamente não terá cessado o rito.

No oriente acendeu-se esta guerra
cujo anfiteatro é hoje a Terra.
Como o outro, este jogo é infinito.

[...]

Deus move o jogador, e este, a peça.
Que deus detrás de Deus o arдил começa
de pó e tempo e sonho e agonias?
(BORGES, 2008, p.89-90)

Não é tanto a especificidade da pergunta que encerra o poema de Borges, quanto a sensação por ela provocada, o que a faz figurar, aqui, junto d' *As ruínas circulares*. Ambos, poema e conto, apontam para um lugar de dúvida, para um território povoado por perguntas nascidas justo do que parece sempre escapar ao nosso entendimento. Tanto no caso de *ruínas circulares* que podem se multiplicar sem pausa, como no de um poema que termina perguntando por um deus por trás de Deus (que também pode, por sua vez, estar seguido de outro), existe a ideia de que, nesse espaço de dúvida, nesse ponto fora do alcance do conhecimento, habita o infinito – o infinito como ininteligível –, ou alguma coisa em muito próxima do que pode ser este chamado sem fim. É um território de perguntas sem respostas imediatas. Daí a necessidade de falar em termos de sensação, de impressões; daí o risco de tocar o impreciso e, porque a imprecisão parece vizinha desse terreno cheio de perguntas, continuar tocando-a.

1.2 EM CADA PARTE, O TODO: AS NOÇÕES DE MACROCOSMO, MICROCOSMO, E O MUNDO PERCORRIDO POR SEMELHANÇAS

A inquietude em parte provocada e em parte alimentada pelas perguntas de Borges em muito se combina com a sensação descrita por Michel Foucault, no início do prefácio de *As palavras*

e as coisas, ao afirmar que seu livro não apenas nascera de um texto de Jorge Luis Borges, mas “do riso que sacode, à sua leitura, todas as familiaridades do pensamento”¹⁴. Também aqui, os textos de Borges provocam tal agitação: ao explorar – em um espaço tão curto do ponto de vista material, quanto sem medida pelo que provoca – as familiaridades entre um homem que sonha ou um jogo de xadrez e os mistérios da criação, Borges desvela a semelhança que pode haver entre algo muito pequeno e outra coisa em muitas medidas maior, e também o inverso. Apontando, assim, para o fato de que uma coisa pode ser vista como macrocosmo de muitas e, no instante seguinte, quando observada por outra perspectiva, esta mesma coisa já não é tão grande – e passa a caber dentro do que comporta a palavra microcosmo. Com a observação do incessante movimento que permeia as relações de macrocosmo e microcosmo entre as coisas, abre-se uma cadeia de reconhecimentos e novas observações, que se abrem em outras perguntas, ininterruptamente.

Os objetivos do filósofo francês após tal sacudida configuraram-se um tanto diversos daquele que aqui se propõe, mas em seu caminho passam por aspectos que de modo algum poderiam ficar distantes destas páginas. Ainda no prefácio, Foucault fala de espaços absurdos, de classificações, proclama o lugar como “a mais discreta e mais insistente das necessidades”, e comenta a respeito de um território onde seria possível juntar impossíveis: “lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço”¹⁵. Em seu percurso, Foucault recupera o saber de um tempo em que as noções de macrocosmo e microcosmo permeavam todo o conhecimento humano. Para que isso fosse possível, para que o homem pudesse relacionar, por exemplo, as descobertas celestes ao curso de uma vida, era preciso uma atenção que nunca descuidasse de ler as formas e os movimentos da natureza, e nessa leitura constatasse que o mundo é um tecido de fios que carregam semelhanças por todos os lados, de modo que em qualquer coisa poderia ser estabelecida uma relação com outra, por próxima ou distante que fosse.

O mundo, então, era percorrido por uma cadeia de repetições na qual as coisas e os seres eram desdobramentos de outras coisas ou seres, “a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que eram úteis ao homem”¹⁶. Ver o mundo significava perceber para onde miravam os espelhos situados em tudo, e nesses

¹⁴ Foucault, 1968, p.3.

¹⁵ Ibid, p. 5.

¹⁶ Ibid, p. 34.

reflexos absorver aquilo que aproximava e o que tornava distante cada coisa. Essas identificações passaram a configurar as tentativas de entendimento e, por consequência, de explicação do mundo, formando um saber que teve, segundo Foucault, caráter construtivo para o conhecimento ocidental. Até o final do século XVI, foi esse o saber que “organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de as representar”¹⁷.

1.2.1 As quatro formas de similitude

Nas bases desse saber das semelhanças, residia uma organização a respeito da qual Foucault disserta no capítulo intitulado *A prosa do mundo*. A especificação dos termos a que ele denomina *as quatro similitudes* será feita, aqui, apenas de passagem, no sentido de chamar a atenção para o caráter central que a relação do homem com o espaço assume na constituição desse conhecimento. Por espaço, a princípio, é possível entender a relação entre os conjuntos de formas, cores, traços e vazios que rodeiam o homem, bem como este mesmo homem; o conjunto das coisas que podem ser vistas e também daquelas que não podem, como se a palavra *espaço* abarcasse a palavra *mundo* naquilo mesmo de tão grande e ilimitado que pode carregar a ideia de mundo. Por espaço pode-se entender, assim, a Natureza. Esclarecem essa afirmação as quatro noções que se articulam na formação do saber das similitudes, e por meio das quais é possível ter a medida de como a noção de que o mundo era percorrido por semelhanças se articulava com o conhecimento propriamente dito.

Na ordem apresentada por Foucault, figura primeiro a chamada *convenientia*. Aí, “os seres diferentes ajustam-se uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo que o rodeia”¹⁸. Tais semelhanças expressam a relação de parentesco que há entre todas as coisas, mas que só se mostra no espaço onde elas se encontram. O lugar, aí, não é apenas essencial para que seja percebida qualquer semelhança, mas o meio que permite que tal relação de familiaridade se dê. Assim o mundo, espaço de espaços, forma cadeia consigo mesmo e configura-se como a própria “conveniência” universal das coisas¹⁹.

¹⁷ Ibid, p.34.

¹⁸ Ibid, p.35.

¹⁹ Ibid, p. 36.

Em seguida, vem um tipo de semelhança contrário à anterior: sem contato, sem encadeamento, sem a necessidade de um lugar fisicamente estabelecido, nela as coisas se imitam como reflexos especulares à distância. A *aemulatio*, ou emulação, “percorre em silêncio os espaços do Mundo”²⁰, sem anular, entre as coisas que junta por semelhança, aquilo mesmo que as faz distantes, a lacuna que as separa. Desse modo, o intelecto do homem pode ser o reflexo imperfeito da sabedoria de Deus, sua boca pode representar Vênus, por onde passam beijos e palavras de amor, e assim por diante, passando por nariz e olhos e detalhes, até que se desvele, na figura do rosto do homem, a própria imitação do céu²¹. A semelhança, neste caso, reside na ideia ligada a cada coisa. Mas é possível que a relação entre uma coisa e sua semelhante se complique de tal modo que já não seja possível definir de qual delas partiu, primeiro, o fio que um dia levou, de uma a outra, a similaridade.

Por outro lado, encontra-se a *analogia*. Ela permite que, de uma coisa, irrompa um número indefinido de parentescos com outras. Daí Foucault afirmar que, graças a esse tipo de semelhança, é possível aproximar todas as figuras do Mundo²². Isso se faz possível na medida em que, à analogia, interessam as relações que podem irromper entre as coisas. Relações que se situam e se conectam no espaço sutil e impalpável ocupado por aquilo que as coisas irradiam de si mesmas no mundo. Mais uma vez, aparece o homem e o firmamento: Foucault exemplifica a analogia, entre outras ilustrações, dizendo que o batimento do pulso nas veias é como a circulação dos astros em suas órbitas, e que as sete aberturas (olhos, boca, narinas e orelhas) do rosto equivalem ao que são os sete planetas para o céu²³. O homem, portanto, ocupa o centro desse espaço de irradiação: é envolvido por ele e, aí mesmo, também atua, transmitindo as semelhanças que recebe do mundo e significando-as. “Ele é o grande foco das proporções – o centro em que as relações vêm apoiar-se e a partir do qual se refletem de novo”²⁴.

Por fim, a quarta noção que se articula ao saber das semelhanças é a *simpatia*, que não apenas capta familiaridades que já existem, mas trata de misturar e tornar idênticas as coisas. Sua força implica, até mesmo, em transformar e alterar as coisas pelas quais passa, na direção do

²⁰ Ibid, p. 39.

²¹ Ibid, p. 37.

²² Ibid, p. 41.

²³ Ibid, p. 41.

²⁴ Ibid, p. 42.

que as faz semelhantes. “É um princípio de mobilidade: atrai o que é pesado para o solo pesado e o que é leve para o éter imponderável”²⁵. A simpatia permite uma assimilação tamanha entre as coisas que, sem sua complementar, a *antipatia*, o mundo seria um todo idêntico e indistinto. Daí que, em alternância, simpatia e antipatia tornam evidente não só o que há de próximo, como também a distância que separa as coisas, e assim permitem que cada uma delas mantenha sua particularidade ao ser envolvida por relações de semelhança²⁶.

Embora essas quatro formas de similitude não venham todas acompanhadas de exemplos que mostrem, em detalhe, como se davam, é possível apreender do exposto o quanto todas elas passam por uma observação atenta da natureza, do espaço. E é o fato de que o espaço do mundo é percorrido por tais semelhanças, o que permite irromper, por dentro de cada coisa, as imagens que podem fazê-las a um tempo macrocosmo e microcosmo de outras.

Convenientia, aemulatio, analogia e simpatia dizem-nos como o mundo se deve dobrar sobre si mesmo, duplicar-se, refletir-se ou encadear-se para que as coisas possam assemelhar-se, e dizem-nos os caminhos da similitude e por onde eles passam; não onde ela está, nem como se vê, nem por que sinal a reconhecemos. [...] Acaso não será toda a semelhança a um tempo o que há de mais manifesto e o que há de mais oculto? Com efeito, ela não é composta de fragmentos justapostos, uns idênticos, outros diferentes, mas de um só que conserva uma similitude que se vê ou não se vê. (FOUCAULT, 1968, p.45)

1.3 O HOMEM, LEITOR DA NATUREZA E DAS COISAS

Nessa rede de semelhanças que vai da natureza a Deus, está o homem. Todas as ligações que se cruzam formando o tecido de semelhanças do mundo, então, passam pelo humano, não apenas porque sua relação com o espaço é essencial: capaz de perceber e decifrar os sinais da natureza, também cabe ao homem a tarefa da representação de tudo que daí extrai, e é graças ao ato de expressar que as semelhanças são trazidas à superfície das coisas. O homem, portanto, lê na superfície e também através dos espaços. A evocação da leitura se faz, aqui, não só pelo que recorda de uma observação atenta e uma interpretação do que se vê, mas

²⁵ Ibid, p. 42.

²⁶ Ibid, p. 44-45.

também porque, no âmbito dessas relações, ganhou destaque a ideia do mundo como um livro.

Essa noção, que corria paralela à prática de tomar o mundo como uma rede de semelhanças, permite avançar na ideia de que não só o olhar do homem para tudo que o circundava era outro, mas que esse olhar, pela atenção que dedicava ao que via e percebia, captava uma linguagem que o espaço estava (está) o tempo todo a comunicar. Dessa comunicação travada entre homem e espaço, irrompiam as inúmeras possibilidades de semelhanças entre as coisas, como fica expresso nas produções artística e científica de então. Isso se relaciona, aqui, ao que será tratado nos capítulos posteriores, tanto no que diz respeito ao fato de que finito e infinito se encontram na obra de arte, como nas consequências de observar este encontro, quais sejam, um retorno à relação entre homem e mundo (espaço, espaço de espaços) no processo de conhecimento e de expressão – e no quanto a possibilidade de ilimitado, experimentada no contato com a arte, pode interferir aí.

1.3.1 O grande livro do mundo

Em *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, Ernst Curtius afirma que a prática de tomar o mundo ou a natureza como “livro” surgiu no âmbito do sagrado, “foi adotada depois pela especulação filosófico-mística medieval e passou enfim ao uso geral da linguagem”²⁷. Por meio de diversos exemplos, o autor expõe que, de acordo com a noção sagrada, o mundo é o livro escrito por Deus. Todas as coisas físicas e também o espírito humano, assim, são portadoras do verbo divino, são os escritos nos quais reside a palavra do Criador. Muito embora essa noção tenha se modificado ao longo do tempo, boa parte dos registros apresentados por Curtius a respeito da metáfora do livro do mundo se mostram ligados a esta concepção sagrada, como no exemplo em que Alano, à época da latinidade medieval, fala do “livro da experiência”: “Tôda criatura do mundo é para nós como que um livro, um quadro ou um espelho”²⁸.

²⁷ CURTIUS, Ernst. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, 1957, p. 334.

²⁸ Ibid, p. 332.

Noção semelhante é encontrada por Curtius em Montaigne, para quem toda a realidade visível na história e na vida é o livro do mundo, o espelho por meio do qual é possível conhecer²⁹. Para chegar ao conhecimento latente em cada pequena parte deste grande livro do mundo, seria preciso observar, percorrer cada página; peregriná-lo, como afirmou o renascentista Paracelso, afim de que daí irrompesse uma sabedoria que é própria da Natureza. Não só flores, árvores e elementos naturais, mas também o homem era passível de ser lido, como ilustra o trecho do epigramatista inglês John Owen, citado por Curtius: “Este livro é o mundo; os homens, Hoskino, são os versos”³⁰.

Essa metáfora tornou-se uma constante na poesia do século XVII. Mas a relação com a Natureza que está intrinsecamente ligada a isso, ou antes a própria invocação da Natureza, já figurava na literatura muito anterior a este século. Segundo Curtius, trata-se de “um topos poético, uma tópica recorrente desde a *Ilíada*”³¹. E é justo no terreno da literatura onde, de acordo com Foucault, essas semelhanças podem ser ainda recordadas, passado o tempo em que eram a própria forma de conhecimento e de construção de saberes. Isso porque, depois do século XVII, a profunda ligação entre linguagem e natureza passa a se desfazer: “As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver, e a ver apenas; [...]. O discurso terá então por objetivo dizer o que é, mas já não será coisa alguma do que diz.”³².

1.3.2 Quando o *visto* e o *lido* se separam

Essa separação acontece na medida em que a linguagem perde aquela que Foucault define como sua primeira razão de ser: a semelhança com as coisas. É como se linguagem, homem e natureza tivessem seus laços de formação e mútuas influências cada vez mais enfraquecidos. Não cabe a este trabalho tocar os motivos que levaram, no correr do tempo, ao enfraquecimento de tais laços, mas interessa, sim, pensar como se dava essa relação, da qual os exemplos da literatura apanhados por Curtius e também o texto de Foucault dão uma boa medida, e podem ainda ser acrescentados pelo que recorda Manoel de Barros, nos versos do poema *Formação*:

²⁹ Ibid, p. 335

³⁰ Ibid, p.335.

³¹ Ibid, p. 96.

³² Foucault, 1968, p. 67-68.

Fomos formados no mato – as palavras e eu.
[...] Conforme a
gente recebesse formatos da natureza, as palavras
incorporavam as formas da natureza. Em algumas
palavras encontramos subterrâncias de caramujos
e de pedras. Logo as palavras
se apropriavam daqueles fósseis
linguísticos.
[...] Podia
se dizer que a gente estivesse pregado na vida
das palavras ao modo que uma lesma estivesse
pregada na existência de uma pedra. Foi no que
deu a nossa formação. Voltamos ao homem das cavernas.
Ao canto inaugural. Pegamos na semente da voz.
Embicamos na metáfora. Agora a gente só sabe
fazer desenhos verbais com imagens. Tipo assim:
Hoje eu vi outra rã sentada sobre uma pedra ao
jeito que uma garça estivesse sentada de tarde
na solidão de outra pedra.
[...]
(BARROS, 2010, p.171)

O poeta fala de descobertas da infância, mas as imagens e situações que constrói não deixam de se assemelhar à ideia presente naquela relação com a natureza que expõe Foucault. Ao mencionar a noção de livro do mundo como o próprio espaço das similitudes, o filósofo ressalta que esta talvez seja apenas “o reflexo visível” de uma transferência “muito mais profunda, que obriga a linguagem a residir no mundo, entre as plantas, as ervas, as pedras e os animais”³³. Foi um tal cruzamento entre natureza e linguagem o que permitiu que cada pedaço e cada ser do mundo fosse comparado a um texto do grande livro de todas as coisas. Nesse sentido, o poema evidencia um estado em que palavras e homem se formam junto ao desvendamento das coisas, na medida em que vão experimentando o espaço. Ora, fazer desenhos verbais com imagens pode ser apenas um jeito diferente de recordar a atitude daqueles que liam em cada parte do livro do mundo, no tempo em que “se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável”³⁴.

³³ Ibid, p. 57.

³⁴ Ibid, p. 67-68.

1.4 ENTRE HOMEM, NATUREZA E EXPRESSÃO: A LACUNA DO DESCONHECIDO

Tanto no poema de Manoel de Barros como nos exemplos encontrados nos livros de Curtius e de Foucault, chama atenção a recorrência de duas categorias: espaço e linguagem – tomada, aqui, não tanto na especificidade do tempo *linguagem*, mas em sentido mais amplo, pelo que representa como forma de expressão. Interessa o fato de que, com frequência, um não aparece sem a outra, de tal modo a linguagem está entrelaçada, desde sua formação, ao espaço. Foucault reforça essa ideia, ao afirmar que “a experiência da linguagem pertence à mesma rede arqueológica que pertence o conhecimento das coisas da natureza”³⁵. E se a linguagem, como forma de expressão humana, se aproxima tanto do espaço, então, inversamente, a natureza-espaço é também passível de tornar-se texto, posto que “é, em si mesma, um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas”³⁶.

A linguagem perpassa a relação do homem com o espaço desde o momento em que este o percebe, entra no jogo de sua decifração, e então tenta representá-lo. Homem, espaço e linguagem, como forma de expressão, estão envolvidos em uma rede de influências que vão de cada um para todos os pontos, ininterruptamente. Por isso, mais do que a relação entre espaço e expressão humana, interessa perceber o homem aí envolvido, e a articulação que se dá entre ele e essas duas categorias. Pensá-lo ligado ao espaço implica pensar em termos de experiência, percepção, consciência das coisas visíveis e também do não visível que há, por exemplo, entre um rio e o olho que vê. Observar o espaço é absorvê-lo, sim, mas o modo como se dá tal absorção, o conteúdo ou o texto “lido” pelo homem que percebe, em alguma página do livro-mundo, um rio, só se mostra por meio da representação, da expressão.

³⁵ Ibid, p. 65.

³⁶ Ibid, p. 63.

1.4.1 Incompreendido, mas não incompreensível

Quando, ao final do capítulo no qual Curtius fala do livro da natureza, encontra-se o seguinte trecho de Goethe, de 1774: “Vê, a Natureza é um livro vivo, incompreendido mas não incompreensível”³⁷, instala-se uma lacuna em meio à teia que envolve homem, espaço e linguagem: a da incompreensão. Entre a tentativa de decifrar o que comunica este mundo que fala por todos os lados e a expressão do que apreende daí, o homem pode esbarrar na impossibilidade de compreender, de todo, aquilo que percebe. Aí reside o problema de que, talvez, a parcela incompreendida do livro da natureza de que fala Goethe se dê exatamente em um lugar onde o entendimento humano não alcança – e que por isso aparenta estar fora de qualquer possibilidade de entendimento –, quando na verdade podemos pensar que o não alcance em dado momento não é sinônimo de inalcançável. No entanto, os caminhos já percorridos pelo conhecimento só reforçam que, de fato, é sempre possível avançar na compreensão de algo. Na mesma medida, quanto mais avança na rede de conhecimento, maior parece a proporção que tomam, aos olhos do homem, as páginas incompreendidas do livro vivo. Se há algo de inalcançável na natureza das coisas, então toda expressão que surge do contato entre o homem e o espaço que o rodeia esbarra nesse caráter limitado da compreensão – que pode passar despercebido até mesmo pelo próprio homem aí envolvido.

Daí que o trecho de Goethe apresenta uma porta fechada, mas não trancada a chave: é que o texto da natureza, muito embora se mostre incompreendido, não é incompreensível. A afirmação se abre em possibilidades e explica, talvez, o fato de que não basta que um homem, a um tempo, tenha um dia representado uma árvore, para que a tarefa se desse por completa e nenhum outro o fizesse outra vez na história. Cada representação pode acrescentar não só em uma posterior tentativa de representar a mesma coisa, como também reconfigura e modifica a própria experiência do homem que venha a tomar contato com a tal coisa representada, formando um processo em cadeia que se aproxima ou se equivale a algo que é da ordem do ilimitado. Nesses termos, as ideias de limitação e ilimitado dialogam em um movimento contínuo, em uma espécie de equilíbrio móvel em que a ideia de limite parece tender à instabilidade, e isso se manifesta na própria existência das formas de expressão humana. Essas

³⁷ Curtius, 1957, p .338.

formas carregam tanto a limitação daquele que cria como envolvem, na mesma medida, o lugar de possibilidades aberto pela lacuna da (in)compreensão.

O conto de Borges que inicia o capítulo passa por esse lugar de incompreensão, ao colocar o leitor diante de algo que aparenta inalcançável e ao mesmo tempo presente, porque perpassa o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis. Não é difícil que a ideia trazida pelas ruínas circulares provoque impressão semelhante à causada pelas perguntas que se abrem para novas e também ramificadas perguntas, em um processo que, de tão fora de alcance, aparenta sem fim. É como quando se começa a percorrer as associações de semelhança entre as coisas, os caminhos que levam uma coisa a ser tomada como micro ou macrocosmo de outra coisa ou fenômeno da natureza: até mesmo a simples tentativa de reconhecimento das familiaridades que percorrem o mundo parece beirar o infinito.

Não por acaso essas coisas são colocadas, aqui, apenas próximas da ideia de infinitude: afinal, falar do que está fora de alcance é tomar tanto a ideia de que esta coisa pode não ter um fim, um limite, como também pode ser que os limites estejam todos ali, dados, e por algum limite de nossa compreensão não são percebidos. De um modo ou de outro, trata-se de espaços escuros que, na impossibilidade que apresentam à visão, carregam aquilo mesmo que instiga seu desvendamento. Foucault determina que, “por imensa que seja a distância do microcosmos ao macrocosmos, ela não é infinita”³⁸. Afirmar a finitude de um caminho tão grande quando o que liga as ideias de macrocosmo e microcosmo equivale a dizer, como Goethe, que o livro da natureza não é incompreensível, que os espaços podem ser percorridos, e que embora o livro do mundo aparente indecifrável, ele está aí, em plena potência de ser lido. Estes trechos de Goethe e de Foucault se comunicam porque, no espaço do reconhecimento da dúvida que carregam a “imensa distância” ou o fato de que o livro seja “incompreendido”, abrem-se possibilidades de que o tal inalcançável pode ser só uma ideia, uma impressão, provocadas por limitações que estão menos na potência daquilo que se olha, do que naquele que vê.

No capítulo seguinte, são exploradas algumas formas que comportam a ideia de infinito, bem como sua relação com as tentativas de expressão e entendimento humanas, de modo que se possa avançar na reflexão acerca das relações entre finito e infinito nas obras de arte, bem

³⁸ Foucault, 1968, p. 52.

como, mais adiante, na compreensão de como isso se articula a um ponto esboçado no final deste capítulo: a possibilidade de que as ideias de limite sejam, tão somente, formas impostas por um modo habitual de raciocinar, em face de tantas lacunas que permeiam nosso entendimento.

CAPÍTULO 2. O QUE CABE NUM CALEIDOSCÓPIO?

*No breve salto, neste espaço de relâmpago em que o peixe voa
e vê as cabras mordendo as pedras das ilhas, neste salto breve
nos confunde a luz das interrogações, que não são poucas.
Emergimos do mar para indagar, Abel.
Osman Lins.*

Ao apresentar um tempo em que conhecer o mundo equivalia a reconhecer, nele, uma rede de semelhanças entre todas as coisas, o capítulo anterior chama atenção para a forma como, de acordo com Foucault, o homem percebia e expressava a realidade até o século XVI. Uma observação atenta da natureza era essencial à construção desse tipo de saber que, no campo das artes ou do conhecimento científico, era perpassado por toda familiaridade. Tal forma de lidar com os espaços conhecidos e desconhecidos desencadeava a expressão de um mundo onde, de cada pequena coisa, poderia irromper tanto a noção de macrocosmo como de microcosmo. Acredito que este mundo de transbordamentos, de amplas relações, chega a este capítulo como impulsionado por um salto que o coloca, agora, sob uma perspectiva mais larga que a das relações de semelhança: o mundo vem a ser tecido por possibilidades, por relações que se abrem em perguntas e mais perguntas, como os homens sonhados das ruínas circulares de Borges. Tal abertura contínua (para dentro ou para fora de cada círculo de dúvida) dá a pensar também o que pode irromper do liame que separa ideias aparentemente opostas como limitado e ilimitado – o lugar por onde passam e onde se cruzam, a um tempo, a familiaridade e a distinção.

Nesse limiar, finito e infinito se encontram. É como se fosse justo o limite, a fronteira, a demarcação do fim de determinada coisa, o que ressaltasse sua continuidade para fora (ou para além) daí. A essa continuidade que ultrapassa a possibilidade de fim, associo a ideia de infinito. Relaciono essa palavra, aqui, com o que está fora do alcance do entendimento. Não interessa tanto uma infinitude que se dá em termos de quantidade, mas de qualidade – característica que pode residir no fato de que uma coisa, fisicamente encerrada em seus limites, oferece ao olhar (atrelado à imaginação) possibilidades inesgotáveis de associação, de pensamento, e sobretudo de descoberta acerca da natureza dessa mesma coisa. Infinito, assim, vem a ser o ininteligível. Por consequência, a ideia de finito (ou termos relacionados a essa

palavra) vem significar tanto uma limitação que se dá no espaço, quanto uma barreira colocada ante a referida qualidade inesgotável que pode irromper das coisas. Finitude, portanto, pode ser qualquer concepção, qualquer termo, que se coloque como impedimento à ideia de infinito como possibilidade.

A forma como essas noções se articulam no âmbito da obra de arte compõe o conteúdo deste capítulo – bem como o esboço de uma reflexão que deriva dessa articulação entre as ideias de finito e infinito na obra, tema que será abordado mais adiante. No percurso da argumentação, as noções de texto de Iuri Lotman (1996) vêm ajudar a observar estes pontos limítrofes, onde se dão encontros entre aspectos à primeira vista não encontráveis. Deriva, daí, um pensamento que observa o mundo como rede de possibilidades potencialmente guardadas em casa coisa, a cada instante. Aproximo o desenvolvimento dessa ideia do conceito de *sinequismo*, de Charles S. Peirce, para o qual todas as coisas são envolvidas por uma relação de continuidade e as ideias, assim, tendem a propagar-se de forma contínua.

2.1 A EXPERIÊNCIA DO INFINITO

No fundo de um caleidoscópio, o olho observa a imagem formada por uma combinação de pedaços de vidro, cores, espelhos, ângulos de inclinação. Não fosse o limitado espaço por onde se pode ver, a figura formada e multiplicada pelo jogo de espelhos deixaria a impressão de que, ultrapassando as bordas do instrumento óptico, escorreria para fora, se estenderia sem fim. O rápido instante em que se dá tal contemplação já é suficiente para que, por vontade ou por descuido de quem olha, a figura mude, combine os mesmos elementos na formação de outra que pode recordar em muito a anterior ou ser tão diferente que já nem pareça constituída pelos mesmos elementos. A um olhar que demore na observação desses movimentos pode parecer que as imagens formadas não se repetem. Ao mesmo tempo, a recordação de uma na outra deixa também a aparência de que podem se repetir, de que pode haver um fim na série de figuras sempre novas. Entre um pensamento e outro, no instante do olhar, permanece a dúvida.

É fato que, no caso de boa parte dos caleidoscópios, as imagens formadas no interior não se multiplicam indefinidamente³⁹. No entanto, ainda que a infinitude da série possa ser um dado questionável, minha tendência é pensar que esse instrumento oferece, para quem olha por ele, a experiência da possibilidade de infinito. Tal experiência pode residir justo na impressão provocada pelo objeto, na atitude que sucede ao olhar: a pergunta pela infinitude das imagens. Essa dúvida plantada no observador é o que considero, aqui, potencialmente, como aquilo que vai permitir a sensação de infinito. Isso acontece porque, ainda que por um breve momento, para quem observa a formação das imagens, a variação infinita é uma das vias possíveis. Porque é justo na dúvida acerca da repetição que irrompe a pergunta pelo infinito – ou pela possibilidade do infinito –, e aí este aparece como uma alternativa possível.

2.1.1 O mundo se abre em possibilidades

Assim, o observador experimenta finitude e infinitude como possibilidades justo no lugar onde uma noção e outra se encontram. Por esse motivo, o caleidoscópio vem ajudar a pensar processo semelhante que se dá nas obras de arte. É como se, diante do estado de dúvida provocado pelo cruzamento (ou tensão) entre as ideias de finito e de infinito, alguma fenda no quadro de coisas conhecidas se abrisse, convidando o entendimento a perceber o mundo como um tecido de possibilidades. Tal estado que pode ser, ao mesmo tempo, de perplexidade, de dúvida, e de vislumbamento da potência indeterminada presente em cada coisa, recorda a pergunta colocada no romance *Palomar*, de Italo Calvino, no dado momento em que o personagem, ao meditar sobre o universo, volta-se para a observação de si: “Contemplará uma esfera de circunferência infinita que tem o eu por centro e o centro em cada ponto?”⁴⁰.

Imaginar tal esfera é tarefa operada em um tipo de terreno onde habitam as dúvidas; aí, as ideias de limitado e ilimitado se cruzam em uma configuração de medida incomensurável e jogam com o entendimento comum. Isso porque a imagem imediatamente associada à palavra esfera já pressupõe alguma limitação espacial – daí o estranhamento provocado pela ideia de que uma forma espacialmente limitada como a da esfera sirva, de modo eficiente, à

³⁹ Há caleidoscópios feitos de óleo que, por seu mecanismo e pelo jeito como são manipulados, parecem realmente apresentar uma variação nunca repetida das imagens formadas.

⁴⁰ CALVINO, Italo. *Palomar*, 1994, p.107

construção da imagem dinâmica de infinitude (e dúvida) que apresenta Calvino. A pergunta colocada pelo escritor italiano e os trechos de Borges que integram o primeiro capítulo têm o ar de possibilidade e indeterminação das dúvidas que se alargam, abraçando outras dúvidas, e assim evidenciam não tanto a impossibilidade de resposta, mas a possibilidade de que o não esgotamento esteja presente naquilo mesmo para o que se dirige a pergunta – o homem, o universo, uma sala, um objeto. O tenso cruzamento entre finito e infinito na esfera imaginada por Calvino permite observar o mundo como a própria possibilidade. Na mesma medida, a passagem evidencia o quanto uma noção que tome o mundo como lugar de potencialidades inesgotáveis parece irromper justo da impressão que segue ao instante em que se experimenta o encontro entre o que é da ordem da finitude e o que é da ordem da infinitude – e, no cruzamento, a dúvida; a pergunta acerca do fim daquilo que se apresenta.

2.1.2 O universo cabe dentro de uma biblioteca

A noção de que cada coisa tem, a cada momento, um número indefinido de possibilidades de realizar-se guardadas, e que cada uma dessas possibilidades têm, potencialmente, chance de vir à tona, pode ser complementada pelo que apresenta o conto *A Biblioteca de Babel*. Aí, Borges mostra que é possível perceber que também os livros, conjunções de palavras de uma língua, se situam nesse terreno onde pequenos fragmentos se cruzam, se combinam, se alargam em leques de resultados e outras combinações de número indeterminado, provocando perguntas e reconfigurando a própria observação. O autor tenciona as noções de finito e infinito recorrendo a uma associação que remonta, mais uma vez, à antiga forma de ver o mundo como rede de semelhanças – que não deixo de associar, aqui, à ideia de ver o mundo como possibilidade: “O universo (que outros chamam Biblioteca), compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais”⁴¹.

O cuidado do escritor em não afirmar a biblioteca categoricamente sem fim (mesmo quando utiliza a palavra, ela vem colada a alguma indeterminação) coloca novamente finitude e infinitude no lugar das possibilidades. É intrigante perceber que esta biblioteca tão ampla ao ponto de poder ser chamada de universo é composta de um número limitado de elementos: o

⁴¹ Borges, Jorge Luis. *Ficções*, 2001, p.91.

texto que preenche cada livro é, invariavelmente, uma das combinações possíveis entre as vinte e duas letras do alfabeto, o espaço, o ponto, a vírgula. “Dessas premissas incontrovertíveis deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram [...] tudo que é dado expressar em todos os idiomas”⁴². Mais uma vez, como na esfera imaginada por Calvino, a tensão provocada pela ideia de algo espacialmente ou numericamente limitado que possibilita a construção de uma imagem do ilimitado provoca um retorno àquela sensação de perplexidade, mencionada no primeiro capítulo, que vem à tona diante das perguntas que se abrem em novas interrogações.

2.1.3 Sinequismo e finito-infinito como modos de raciocinar

Acredito que tal tensão entre as ideias de limite e de ilimitado se relaciona ao fato de que não estamos acostumados a pensar nesses termos como possibilidades potencialmente presentes em cada coisa. Tal costume provém do hábito de separar tudo, a todo momento, quando na verdade me parece tanto mais de acordo com a realidade um pensamento que não leve em conta a separação, mas a continuidade entre coisas e ideias. Nesse sentido, Peirce, em *La ley de la mente*, recorre a uma noção derivada de Aristóteles para afirmar que, tomada em sua continuidade, uma coisa contém, a um tempo, seu ponto limite e sua indeterminação: “Un continuo contiene el punto final perteneciente a toda la serie interminable de puntos que contiene. Un corolario obvio es que todo continuo contiene sus límites”⁴³.

O trecho articula aspectos que se assemelham aos encontrados na ideia de uma biblioteca que, descrita como total, é composta por um número calculável de exemplares (dada a probabilidade de combinações entre letras, espaços e sinais gráficos). Dessa forma, é colocada em suspenso a própria ideia que se tem de infinito, reforçando a proposta de que se pense não em termos de fim, mas de uma contínua potencialidade permeando tudo – de modo que até mesmo a hipótese de limite ou de seu contrário seja apenas mais uma na rede de possibilidades que corre o mundo. Assim a *Biblioteca de Babel*, como o caleidoscópio, colocando em relação tão marcada as noções de fim e de infinito, acentuam a ideia de que um e outro coexistem como possibilidades de pensamento. Além disso, ou talvez até mesmo em

⁴² Ibid, p.95

⁴³ PEIRCE, Charles S. *La ley de la mente* (1892). Tradução castelhana de José Vericat, 1988, p.14.

consequência disso, acredito que o cruzamento entre as noções de fim e infinito (tomadas como inteligível e ininteligível), pelo estado de dúvida que provoca, é o que permite ao homem experimentar uma abertura para a potencialidade do mundo, e assim conhecer. Defender que o mundo é um tecido de possibilidades pode soar, a princípio, como uma aposta no caos do *qualquer coisa é possível*. No entanto essa proposta, que vou tentar aprofundar e completar no último capítulo, está ligada à ideia de continuidade desenvolvida pelo *sinequismo* de Peirce, de acordo com a qual, grosso modo, as possibilidades de irrupção do novo, a cada momento, são a própria expressão das parcelas de variação e espontaneidade indispensáveis ao funcionamento do mundo, à evolução.

Em outro ponto do artigo já mencionado, Peirce usa exemplos da matemática para afirmar que, “en verdad, no hay más que dos grupos de magnitud, la *interminable* y la *innumerable* [...] un conjunto finito se distingue de uno infinito por la aplicabilidad al mismo de un modo especial de razonar”⁴⁴. Com isso, ele chama atenção para o fato de que a determinação de medidas como finito e infinito depende muito mais do modo como uma coisa está sendo pensada e das circunstâncias sob as quais se olha para tal coisa. Essa noção se articula com minha proposta de que, por meio da tensão entre as noções de finito e infinito, as obras de arte permitem uma abertura à potencialidade permanente das coisas, na medida em que reconfigura nosso olhar. Como afirma o narrador ao final do conto de Borges, seria absurdo pensar que o mundo (ou seja, a biblioteca) é limitado, que em algum corredor se encontra seu fim. Do mesmo modo, “aqueles que o imaginam sem limites esquecem que os abrange um número possível de livros”⁴⁵.

2.2 FINITO E INFINITO NA OBRA DE ARTE

É importante observar que, quando se trata de pensar em termos de infinitude, está em jogo não só a noção de que uma coisa não se repete – como os exemplares da *Biblioteca de Babel* –, mas também de que, mesmo por um único exemplar que venha a ser contemplado, pode passar a ideia de infinito. Como se o que definisse o caráter ilimitado de uma coisa estivesse muito mais ligado a uma ideia de qualidade do que de quantidade. Nesse sentido, as obras de

⁴⁴ Ibid, p.7.

⁴⁵ Op. cit., p.100.

arte são modelos de uma infinitude que se dá como qualidade e oferecem, assim, a experiência desse tal cruzamento de medidas (e de definições) um tanto imponderáveis, como pontua Iuri Lotman em *A estrutura do texto artístico*:

O quadro do painel, a ribalta do teatro, o início e o fim de uma obra literária ou musical, as superfícies que delimitam uma escultura ou um edifício arquitetural do espaço que lhe está artisticamente excluído, são diferentes formas de uma lei geral da arte: a obra de arte representa um modelo finito de um mundo infinito. (LOTMAN, 1978, p.349)

É claro que, nessa afirmação, Lotman leva em conta questões inerentes às características físicas de cada suporte artístico: o que mostra a superfície de um quadro, por natureza bidimensional, jamais abarcaria a totalidade das dimensões que envolvem a realidade espacial daquilo que está representado. Muito embora estes sejam aspectos importantes, interessa também o fato de que o jogo entre finito e infinito na obra de arte enreda características ligadas a algo de natureza mais impalpável como as impressões e sensações provocadas pela obra. E é justo nesse contato entre obra e observador que parece residir com mais força a ideia de infinitude.

2.2.1 Noção de texto em Iuri Lotman

Isso acontece em parte porque, para Lotman, uma obra de arte é tomada como um texto em relação com diversos outros (o observador, o contexto cultural, também são textos), de modo que há uma comunicação muito mais estreita entre o que é interno e o que é externo à obra. Em alguns dos artigos de *La semiosfera II* (1998), Lotman busca compreender a natureza de dispositivos pensantes dentro de uma perspectiva de análise de semiótica da cultura. Um texto, aí, é tomado como um desses dispositivos intelectuais, e neste sentido a própria palavra tem sua definição ampliada: Lotman propõe chamar de texto qualquer espaço semiótico no interior do qual atuam pelo menos duas linguagens distintas, cada uma potencialmente capaz de interferir, complementar, resignificar a outra (as outras). Trata-se de uma definição que remete à etimologia, uma vez que texto vem do latim *texere* (construir, tecer), e portanto um

dispositivo pensante pode ser visto como uma trama de fios que se relacionam formando um tecido, uma tela, o texto.

Embora qualquer obra artística possa ser considerada texto, Lotman pontua que, neste caso, a grande quantidade de extratos em jogo e a heterogeneidade semiótica interna resultam, qualitativamente, em uma complicação na estrutura desses tipos de texto em relação a outros. Daí o semioticista afirmar que, “si definimos el dispositivo pensante como una máquina inteligente, el ideal de tal máquina será la obra artística consumada, que resuelve la paradójica tarea de unir la repetición y la irrepetibilidad”⁴⁶. Em consequência, as relações travadas entre os textos artísticos, o contexto cultural que os circunda e o público também se torna muito mais complexa.

2.2.2 O caráter inesgotável do texto artístico

Por isso não se pode falar em termos de esgotamento de um texto, como se fosse possível, a um tempo, extrair daí sua totalidade, como se o deciframento de determinada obra chegasse a termo: trata-se de um processo que equivale, antes, aos atos de trato semiótico entre seres humanos⁴⁷. Dessa forma, leitor e texto (ambos no sentido mais amplo da palavra, como emprega Lotman), uma vez em contato, são potencialmente passíveis de estabelecer entre si uma relação como a que se dá entre pessoas que se descobrem, se perguntam, se complementam, se conhecem, se estranham, e voltam a conhecer-se de uma maneira que parece sempre permeada por algo de acaso e de inesgotabilidade.

Al mismo tiempo [o texto artístico] muestra la cualidad que Heráclito definió como “logos que crece por sí mismo”. En tal estadio de complicación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes. (LOTMAN, 1996, p.80)

⁴⁶ LOTMAN, Iuri. *La semiosfera II*, 1998, p.14.

⁴⁷ Idem. *La semiosfera I*, 1996, p. 81.

A propriedade que um texto tem de produzir novas mensagens se deve a um mecanismo de funcionamento interno que recorda as relações entre macrocosmo e microcosmo: cada parte pode funcionar como todo, bem como o todo pode exercer uma função que se aproxima de suas partes. Essa relação intercambiável entre os fragmentos e o todo de um texto “crea una alta concentración de información y reservas prácticamente inagotables para una nueva formación de sentido”⁴⁸. Para que se realizem, em um determinado texto, suas possibilidades inesgotáveis de formação de novos sentidos, para que dele possam irromper mensagens continuamente novas, é essencial o contato com um elemento externo (outro texto). Só assim ganha força a potência guardada em cada texto. Só assim, quando um elemento externo ao sistema dado entra em contato com o que se apresenta como interno a este mesmo sistema, abre-se a via para que se cumpram, no texto ou a partir dele, as inúmeras possibilidades de geração de novos sentidos. Este contato entre o que é interior e o que é exterior a um sistema configura-se como um dos aspectos fundamentais para colocar em marcha o dinamismo de um texto e, em consequência, para que, do encontro entre a qualidade infinita de um texto e sua matéria limitada, irrompa a possibilidade de que um olhar diferente seja lançado, aberto, para o mundo.

Assim, por seu lado, a obra de arte recupera uma lente através da qual o mundo pode ser visto nos termos do continuamente possível, porque ela mesma o é – desde antes de sua criação, até tudo o que pode vir do trato com ela, depois de criada –, apresentando-se não como um acontecimento isolado e encerrado em si mesmo, mas como configuração instável, como o retrato de um movimento vivo e potencialmente ininterrupto. Não raros artistas pensaram a própria criação e o jogo de possibilidades que a antecede e acompanha. Na tese *Lima Barreto e o espaço romanesco*, o escritor pernambucano Osman Lins exerce, a um tempo, o papel de leitor e também o de criador que se volta para a construção da obra, e nessa medida explícita o quanto a obra de arte é percorrida por inúmeras e imponderáveis possibilidades não só para quem trava contato com ela depois pronta.

⁴⁸ Op. cit., p. 11.

Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infintos. [...] o simples emprego de um tempo verbal em vez de outro, a eliminação de um ponto ou de uma vírgula, uma casuarina e não uma acácia no quintal, por que em tal instante três pássaros voando e não cinco, cada escolha se opera sobre alternativas inúmeras (a obra literária é uma aposta vencida contra o infinito e o caos), de modo que as explicações, as justificativas, não têm fim por assim dizer, tal o emaranhado de motivos em que se apoiam – ou mergulham. (LINS, 1976, p. 96)

O trecho do escritor recorda não só o que pondera Lotman, a respeito de que a decifração de um texto não é um processo finito, como também reafirma a proposta de que a obra, espelho do mundo, é o próprio reflexo da teia de possibilidades que o percorre. A relação entre a ideia de infinito e o espaço fisicamente delimitado da obra de arte dá a ver também, como menciono mais acima, o quanto ela se abre no contato, no momento mesmo em que outra pessoa (texto) passa por aí, ainda que essa pessoa seja o próprio criador da obra.

2.3 NO TEXTO ARTÍSTICO, O MUNDO COMO POSSIBILIDADE E A POSSIBILIDADE DE CONHECER

Da experimentação dos infinitos aparentemente possíveis no interior de um caleidoscópio, como do contato (de leitor ou criador) com aquilo que de limitado e ilimitado passa pela obra de arte, irrompe algo de incompreendido, mas – recordando o trecho de Goethe –, não incompreensível. Ao mesmo tempo em que se oferecem como enigmas, esses contatos instigam pela possibilidade de resposta, como um labirinto que, nas tantas possibilidades de caminho oferecidas, impõe que se observe o caminho mesmo, que o olhar atente para o percurso, para o pensamento de que as paredes, antes de dificultarem o encontro de uma possível saída, se combinam abrindo novos espaços, novas perguntas.

E me parece que é justo a experiência da pergunta, colocada pela impressão de infinitude que passa por uma coisa, o que permite começar a entender e observar as vias de possibilidades que a envolvem, que envolvem cada coisa. Isso porque, no caminho até as perguntas que um olhar engessado pelo costume pode tomar como sem resposta – mas que se apresentam sempre como possibilidade –, o homem vai entendendo, e assim formulando novas perguntas. Enredando-se, dessa forma, em um processo que pode sempre somar à série mais um

exemplar, mais um tomo da biblioteca. Mais do que enredar-se, é antes perceber-se já desde há muito envolvido por algo até então invisível, imperceptível, o que provoca essas perguntas que se abrem em ramos e mais outros.

Do exposto, é possível pensar que a relação que se dá no encontro entre as ideias de finito e infinito na obra de arte oferece interrogações que, em larga medida, apontam para o processo de conhecimento, para o quanto esse processo parece indissociável da relação do homem com os espaços do mundo e, em consequência, para as lacunas de percepção implicadas aí. Entre objetos por onde passam ideias tão grandes quanto fora de alcance, entre conjuntos de livros que espelham o universo, entre todo o ilimitado que pode irromper de limites bem definidos, chama atenção o quanto estas questões aparentam estar ligadas a uma percepção do espaço. É exatamente este o ponto de partida do capítulo seguinte, que se concentra na relação entre homem e espaço-natureza (descrita por Lotman como uma das vias fundamentais para dar conta do real), a fim de avançar na reflexão de que o encontro entre finito e infinito no espaço da obra artística pode se configurar como motor para nosso processo de percepção, entendimento e expressão do mundo.

CAPÍTULO 3. DA RELAÇÃO FUNDAMENTAL ENTRE HOMEM E ESPAÇO

*Visão é recurso da imaginação para dar às palavras novas
liberdades?*
Manoel de Barros.

*Não haveriam cidades sonhadas se não se construíssem cidades
verdadeiras.*
Osman Lins.

Ao discorrer a respeito da relação entre as noções de finito e infinito que perpassam a obra de arte, o capítulo anterior apresenta uma reflexão que não vem atrelada ao objeto específico *esta ou aquela obra* (no sentido de objeto empírico). Em lugar disso, se concentra na discussão conceitual que pode irromper da relação observada e nas perguntas que tal encontro provoca. Aqui, essa discussão começa a apontar para o fato de que a tensão entre aquilo que é da ordem do limitado e o que é da ordem do ilimitado, no espaço da obra artística, permite pensar a relação travada entre homem e mundo. Vem sendo possível perceber o quanto um pensamento que se volta para as formas de expressão humana – seja o conhecimento científico nos moldes trazidos pelo mundo de semelhanças de que fala Foucault, seja a expressão artística – não se dissocia do tema do espaço. Além disso, este tema vem se configurando como consequência quase inevitável de uma reflexão que toma a arte como modelo espacialmente limitado do ilimitado. Daí, portanto, neste capítulo me dedico a pensar o caráter fundamental que a relação do homem com o espaço que o envolve e o perpassa adquire nos processos de entendimento e expressão do mundo.

Se a arte vem do contato do homem com o que lhe é exterior; do estranhamento, da contemplação, da dúvida ou de um sem número de outras sensações que podem vir da experimentação do mundo, a tentativa, aqui, é a de compreender mais de perto o alcance disso a que se chama espaço, em relação com o humano. Em uma definição extraída por Iuri Lotman do livro *Espaços Abstratos*, do matemático russo A. D. Alexandrov (1956), consta que “o espaço é um conjunto de objetos homogêneos (de fenômenos, de estados, de funções, de figuras, de significações alteráveis, etc.)”, entre os quais se estabelecem relações como

continuidade e distância⁴⁹. E é o fato de que um conjunto de objetos pode ser extraído de suas propriedades específicas, ao ser tomado como espaço, o que leva o matemático a usar a palavra homogêneo. A essa definição acrescento a ideia, por ampla que seja, de que por espaço podemos tomar o mundo exterior ao homem e à obra de arte, de modo que esta parcela de mundo constitui não só um elo entre o humano e o artístico, mas o terreno que permite que se ponha em marcha essa relação e os processos criativos que irrompem daí. Assim o espaço, dentro de uma perspectiva sensorial de perceber o mundo, vem ajudar a configurar um quadro que permite pensar o cruzamento entre finito e infinito na obra de arte, bem como os apontamentos que esse encontro devolve para a relação do homem com a própria arte e o mundo exterior.

3.1 O ESPAÇO-TEXTO

No filme *Sem Sol*⁵⁰, de Chris Marker, o espectador toma contato com imagens feitas por um viajante em diversas partes do mundo, em diferentes datas. Acompanha estas imagens a narração de uma mulher que lê cartas supostamente enviadas por aquele que filmou tantos lugares, discorrendo a respeito do que viu e do que pensou. Embora o que se mostre na tela tenha caráter de documentário, o conteúdo das cartas dá um tom ao mesmo tempo ficcional e reflexivo ao filme. Em determinado momento, ao descrever aspectos da cidade de Tóquio, a narração chega a um trecho da carta em que o viajante afirma que a cidade precisa ser decifrada com a atitude de quem tem, diante de si, uma escala musical. Desvendando os espaços aí encontrados, envolto no turbilhão visual da capital japonesa, ele pensa que “alguém pode se perder em meio às grandes massas orquestrais e ao acúmulo de detalhes” da cidade, mas também pode, tal como na apreciação de uma música, se envolver em ciclos mais sutis, e perceber que o lugar aos poucos se revela em detalhes inúmeros, nos rostos que passam, “tão diferentes e precisos como grupos de instrumentos”.

A forma escolhida pelo diretor/viajante para descrever o processo de conhecimento (ou de reconhecimento) da cidade, como um lugar que se revela aos poucos, no todo e nas partes, dá a pensar o quanto o espaço que se apresenta pode ter papel ativo na escolha descritiva. Se

⁴⁹ Lotman, 1978, p.360

⁵⁰ Título original: *Sans Soleil*. 1983, França.

cada lugar visitado, no filme, é acompanhado de uma descrição ou reflexão diferente – ainda que uns lugares recordem outros, ou que uns venham a acrescentar nas impressões de outros – , não é apenas porque o homem que percorre esses espaços escolhe expressar, de modo diverso, os aspectos vistos ou pensados por onde passa, mas também porque o espaço, por meio de tudo o que mostra ao observador, comunica, ativamente, muito do que é. Cada detalhe está a dizer os jeitos, as formas e os ritmos de que é composta uma cidade. E não se trata de uma transmissão passiva de detalhes o que vai compor a impressão que o viajante tem do lugar, mas de um processo de comunicação que recorda a relação entre textos de que fala Lotman. Isso porque, na medida em que entra em contato com o visitante, cada parte da cidade atua como um dispositivo intelectual e, assim, como mecanismo capaz de gerar, por si mesmo, tantos significados quanto pode criar o homem. Essa potência criativa do texto consiste no fato de que ele não é “un recipiente pasivo, el portador de un contenido depositado en él desde afuera, sino un generador”⁵¹. Desse modo, viajante e ambiente que o circunda, ambos tomados como textos, entram em relação, e nesse contato cada uma das partes atua transmitindo sentidos que, ao se reconfigurarem mutuamente, movimentam um processo ilimitado de geração de novos sentidos.

Essa potencialidade de gerar de novos sentidos que carrega o espaço, como texto, pode ser observada a partir de um detalhe que acredito se configurar, para além do que o espectador percebe no plano ficcional, como um dos motivos que impulsionaram Marker a fazer seu filme. De acordo com o relato da narradora das cartas escritas pelo viajante, uma das coisas que o levou a percorrer tantos lugares no mundo, captando imagens e impressões, foi a busca por uma imagem que pudesse ser associada à ideia de felicidade trazida por uma cena que aparece logo ao início: três crianças de mãos dadas, andando por uma estrada, em uma paisagem montanhosa de algum lugar da Islândia no ano de 1965. O fato de que essa busca tenha se empreendido através dos espaços, das cenas entrevistas ou imaginadas em diversos lugares por onde passou o viajante, reforça a importância que a relação com o espaço – e as descobertas que irrompem daí – tem para o processo de conhecimento e expressão do mundo. Tanto que, não raro, encontramos exemplos de personagens que, para responder questões sobre si mesmos ou sobre uma verdade que lhes explique o mundo, fazem a tentativa por meio de mudanças de lugar, travessias, viagens.

⁵¹ Idem, 1996, p.97

3.2 A BUSCA ATRAVÉS DO ESPAÇO

Se o espaço pode ser pensado, então, como rede de textos que se entrecruzam e têm, potencialmente guardadas, ondas de significado que perpassam e provocam o homem, pode ser esse um dos motivos porque é tão recorrente a representação do deslocamento no espaço como forma de conhecimento, de descoberta. As coisas, os lugares, aparentemente tão bem definidos dentro de limites físicos, comunicam também algo de desconhecido que instiga o homem perguntar e pensar que, talvez, os limites dentro dos quais se encerra nossa ideia de espaço podem ser tão somente o resultado de uma maneira (entre muitas) de perceber. Em face deste espaço que, texto, carrega inúmeras possibilidades de sentido, o homem pode se ver despertado a interrogar por algo não sabe, mas tende a vislumbrar a partir do que vai recebendo, entrando em um processo que se assemelha ao de quando estão em contato duas pessoas que não se conhecem mas querem se conhecer, movidas pelo pouco que percebem e pela impressão de que há muito ainda guardado no outro⁵².

Quando algo de desconhecido é vislumbrado, de algum modo experimentado, somos movidos a buscar pelo que não tem nome ou forma. Mesmo que tal procura aponte na direção de um objeto definido, este tende a se mostrar diverso do que, antes do percurso, imaginávamos – ou é a natureza mesma do verbo *buscar* que então se mostra, como se não houvesse complemento aí, como se o sentido de buscar estivesse no percurso, no processo que, porque nos conduz a saber, a conhecer, não pode mesmo chegar a termo. Que toda busca, então, é um lançar-se para o desconhecido possível, para o não compreendido mas compreensível, pode ser pensado a partir do que apresenta o romance *Avalovara*, de Osman Lins. Aí, o personagem Abel está às voltas com uma busca cujo objeto ora tem a forma de um Texto, ora de um Nome, ora de uma Cidade – todos, no terreno das coisas que se está ainda por saber.

⁵² Lotman, 1996, p. 81: “El proceso de desciframiento del texto se complica extraordinariamente, pierde su carácter de acontecimiento finito que ocurre una sola vez, tomándose más parecido a los actos, que ya conocemos, de trato semiótico de un ser humano con otra persona autónoma.”

O textos, de certo modo, existem antes de serem escritos. Vivemos imersos em textos virtuais. Minha vida inteira concentra-se em torno de um ato: buscar, sabendo ou não o quê. Assemelham-se um pouco às de um desmemoriado minhas relações com o mundo. Caço, hoje, um texto e estou convencido de que todo o segredo de minha passagem no mundo liga-se a isto. O texto que devo encontrar (onde está impresso ou se me cabe escrevê-lo, não sei) assemelha-se ao nome de uma cidade: seu alcance ultrapassa-o – como um nome de cidade – significando, na sua concisão, um ser real e seu evoluir, e as vias que nele se cruzam, sendo ainda capaz de permanecer quando tal ser e seus caminhos sejam sepultados. (LINS, 2005, p. 65)

Embora fale especificamente da procura de um texto, o trecho não deixa de mencionar os demais objetos de busca que se intercambiam no decorrer do romance. E o fato de que apareçam, como objetos de uma mesma procura, um texto ou uma cidade ainda desconhecidos, vem acrescentar à ideia de que a procura humana por expressão e entendimento se associa a uma descoberta que se dá no espaço, ou que de algum modo precisa de uma ação que transcorre no espaço para que se aproximem as possibilidades de encontro. Tal como no caso do viajante de *Sem Sol*, também para o personagem de *Avalovara* a busca não encontra seu termo – mas o fato de que uma e outra se desenrolem junto a um processo de experimentação dos lugares do mundo reforça o caráter fundamental que a relação entre homem e espaço adquire para a compreensão deste mundo mesmo em que vivemos, para as tentativas de responder às perguntas que residem na matriz de toda procura, de todo conhecimento, de toda expressão.

3.3 UMA LINGUAGEM TODA TECIDA DE ESPAÇO

Se, para o personagem de *Avalovara*, encontrar a Cidade procurada equivale a achar o texto que lhe revele o conhecimento das coisas ou mesmo encontrar a forma com que ele, escritor, vai expressar neste texto buscado o resultado de tais descobertas, isso dá a pensar o quanto de indissociável há na relação entre homem, espaço-natureza, entendimento e expressão. O contato travado entre homem e espaço é de tal modo entrelaçado à experiência de viver que até mesmo nossa linguagem é permeada de termos espaciais. Em *A estrutura do texto*

artístico, Lotman afirma que a modelização da linguagem em termos associados ao espaço é uma das vias fundamentais, encontradas pelo homem, para dar conta do real⁵³.

Para tanto, Lotman recorda o quanto termos associados ao espaço são usados para construir ideias e modelos de expressão cujos conteúdos não apresentam qualquer sentido espacial. Um dos exemplos mencionados no desenvolvimento de sua argumentação é do âmbito espiritual, uma vez que a oposição “céu-terra” ou “terra-reino subterrâneo”, nitidamente espacial, é usada para marcar a dualidade de forças abstratas ou imateriais que se opõem em muitas crenças. Também na política, com os termos “direita-esquerda”, ou no caso dos “altos-baixos” usados em determinações de hierarquia social, aparece uma linguagem que não se desliga do espaço. Nas relações entre pessoas, a descrição de pensamentos ou de impressões são permeadas por tais aspectos: aí entram os termos “próximo” e “distante” para designar familiaridades, afinidades, diferenças. Até mesmo a compreensão de conceitos muito generalizados passa por alguma denominação espacial. Quando pensamos em uma definição para a ideia de todo, por exemplo, Lotman observa que os traços que provavelmente vêm à cabeça têm a forma do ilimitado, do inalcançável, e aí o que aparenta fora da capacidade de entendimento passa a ser descrito em termos de extensão, em uma referência à categoria espacial de fronteira, de limite⁵⁴.

Desse modo, Lotman procura evidenciar o quanto os “modelos históricos e nacionais-linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma imagem do mundo”⁵⁵. Pensamento semelhante é trazido por Gerard Genette no ensaio intitulado *Espaço e Linguagem*, que compõe o livro *Figuras*. Aí, ele critica o fato de que Georges Matoré, no livro *L’espace humain*, postule a existência de um espaço contemporâneo. Para Genette isso implica, entre outras coisas, em determinar uma ideia que seria mais atual do espaço (tratava-se, então, de meados dos anos 1960), e portanto diversa da que os homens que precederam tal atualidade faziam. Nesse sentido, Genette argumenta que a relação entre homem e espaço, porque indissociável, ultrapassa o fato de que possa ser medida no tempo.

⁵³ Idem, 1978, p.360.

⁵⁴ Ibid, p.360.

⁵⁵ Ibid, p.361.

[...] existe entre as categorias da linguagem e as da extensão uma espécie de afinidade que faz com que, desde tempos imemoriais, os homens tenham buscado no vocabulário espacial termos destinados às mais diversas aplicações: assim, quase todas as preposições designaram relações espaciais antes de serem transpostas ao universo temporal e moral [...] (GENETTE, 1972, p.104-105)

O espaço dita de tal modo os termos da linguagem que, para Genette, chega a ser redundante falar em metáforas espaciais, uma vez que são todas derivadas, de algum modo, de aspectos ligados ao corpo, à extensão, ao que é perceptível fisicamente – e portanto categoria do espaço. É possível pensar, daí, que se a “linguagem é toda tecida de espaço”⁵⁶, talvez seja porque tenta captar aquilo mesmo que este espaço comunica por meio de tudo que mostra. Assim a literatura, o pensamento, não só se configuram como a tentativa de apreender o espaço que perpassa todos os ângulos da vida do homem, como mostram que este espaço aparece, ao mesmo tempo, como o próprio meio através do qual se dá a expressão. “A linguagem se *espacializa* a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se.”⁵⁷

3.3.1 As cidades invisíveis e a experiência da linguagem do espaço

A ideia de que o espaço fala, e portanto se manifesta de modo textual, de forma que pode ser percorrido e desvendado como a um texto (no amplo sentido empregado por Lotman), dá a pensar que, neste mesmo sentido, entre homem e espaço se estabelece uma relação de dispositivos pensantes que se interferem, trocam informações, têm a possibilidade de configurar um ao outro e de produzir novos conteúdos, diferentes daqueles carregados por um e outro antes do contato. Situação semelhante pode ser observada em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, por meio dos diálogos travados entre os personagens Marco Polo e Kublai Khan. Incumbido da tarefa de contar ao imperador dos tártaros tudo o que vê e conhece nas expedições pelas tantas cidades e províncias do império, Marco Polo enfrenta, no início, as dificuldades da língua. Então decide contar ao Khan dos lugares explorados por meio de gestos e objetos os mais variados. Essa forma de expressão gera incerteza quanto à

⁵⁶ GENETTE, Gerard. *Figuras*, 1972, p.104.

⁵⁷ *Ibid*, p.106.

compreensão exata do imperador acerca do que comunica o viajante. Mas os emblemas criados pela articulação inventada de Marco Polo ganham na possibilidade de dar a Kublai a medida de um espaço que fala por meio de cada coisa – e assim, talvez, mais exata, porque próxima da experiência de quem viaja e percebe, nos espaços visitados, a linguagem das coisas.

Imaginando as cidades do modo gestual e carregado de espaço como eram descritas pelo explorador veneziano, Kublai podia “percorrê-las com o pensamento, era possível se perder, parar para tomar ar fresco ou ir embora rapidamente”⁵⁸. Por meio de uma descrição que se configura como o próprio espaço falando (os objetos escolhidos na mala ou os gestos articulados pelo corpo – ambos aspectos espaciais), Marco Polo se aproximava da sensação despertada por aquilo que, para ele, cada cidade dizia em grandezas ou eventos ou detalhes. É como se, ali, enquanto ainda não dominasse a língua do imperador a que servia, Polo se exercitasse em uma linguagem própria do espaço. Ou se aproximasse da compreensão de que as coisas, os lugares e o corpo falam, tanto quanto (ou mais até do que) as palavras instituídas de uma língua. Para seu interlocutor, estes emblemas de Polo ultrapassavam a comunicação de que podia dar conta a língua talvez porque, na lacuna aberta por um discurso sem palavras, Kublai Khan ganhava espaço para imaginar. Imaginando, desviava-se da mediação da língua instituída do império, e tinha o pensamento livre para criar como se estivesse ele percorrendo e conhecendo os lugares descritos.

O livro de Calvino também permite pensar na busca como metáfora do processo de conhecimento humano porque, falando de tantas cidades, o autor não deixa de voltar sua observação para aquele que viaja. Percorrendo os lugares descritos, Marco Polo vem a conhecer muito de si, ou a reconfigurar o que já tomava por seu. E o que percebe o explorador da geografia invisível criada por Calvino, em cada lugar por onde passa, recorda um tanto da busca do personagem de *Avalovara*. Neste caso, a procura de uma vida inteira por uma Cidade no mundo (existente ou não) não deixa de ser a procura por questões que ele, Abel, quer responder a respeito de si, da vida, ou mesmo do universo. O fato de que essa busca tenha como figura desejada uma cidade só reforça a compreensão da importância que têm os espaços no processo de conhecimento. Daí o personagem de Calvino afirmar, em uma

⁵⁸ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*, 2003, p.43.

conversa com Kublai Khan: “De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas”⁵⁹.

3.4 ENTRE ARTE E HOMEM: O ESPAÇO

Os espaços do mundo falam, dialogam com aquele que os percorre, que porventura se inicie no caminho de seu desvendamento. Nessa relação, respondem às perguntas colocadas pelo homem não porque as respostas estejam plantadas ali desde sempre, mas porque, oferecendo-se à descoberta, o espaço nos permite desvendar tanto do familiar como do estranho, e nesse contato percorrer mais um fio na rede de conhecimento do mundo. Mas o ato de conhecer não pode ser isolado da capacidade que tem o homem de captar o que as coisas enviam e de expressar-se. Por esse motivo, falar que os espaços, o contato travado com os espaços é essencial para o entendimento do que se passa dentro e fora do homem, implica em considerar que as obras de arte também são afetadas, na mesma grande medida, por este espaço que, texto (em contato com outros textos), é dado a expor e criar sentidos. Não parece algo muito diverso disso o que quer dizer Lotman, ao afirmar que “a criação humana é o prolongamento das forças criadoras da natureza”⁶⁰.

A afirmação anterior é feita em *A estrutura do texto artístico*, mas é em nos volumes de *La semiosfera* que encontro algumas observações mais agudas de Lotman a respeito da indissociabilidade do espaço quando se trata de um pensamento ocupado em observar o homem e a arte. Nas reflexões acerca de semiótica da cultura, o autor pontua que esta se constrói, de um ponto de vista genético, sobre as bases de duas linguagens primárias: uma, a língua natural; outra, o modelo estrutural do espaço, de modo que toda atividade do homem está ligada a modelos criados a partir de classificações dadas ao espaço, à “división de éste en ‘propio’ y ‘ajeno’ y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales”⁶¹. No curso da argumentação, Lotman diz que todos os tipos de divisão do espaço são, de algum modo, construções que

⁵⁹ Ibid, p.46.

⁶⁰ Lotman, 1978, p.369.

⁶¹ Idem, 1996, p.83-84.

reproduzem e espelham o homem⁶². Isso porque tais divisões se dão em termos daquilo que é próximo ou distante, próprio, semelhante, ou alheio, estranho, sempre a partir de uma perspectiva humana.

Quando essa divisão atinge o âmbito do ritual, o homem experimenta as noções de outro e alheio em si mesmo, e daí derivam relações com o corpo, com corpos ou essências diferentes do que é humano (posto que no ritual o participante pode experimentar-se como animal, como divindade, etc.). Experiências que, quando começam a ser representadas, são porta de entrada para uma observação dessas divisões do espaço e do corpo que criam as condições para o surgimento das artes plásticas. Para tomar as palavras de Lotman: “Sin una división primaria del espacio en esferas que exigen conductas diferentes, las artes plásticas serían imposibles”⁶³. Mais uma vez, figura a importância da relação travada entre homem e espaço não só para o conhecimento que pode ser adquirido, como para o que pode ser produzido, expressado. Em consequência, as obras de arte, como produtos da criação humana, derivam em grande medida da capacidade geradora de novos sentidos que tem o contato entre o homem e os lugares que experimenta – na medida em que se considera tratar, aí, do encontro entre textos.

3.4.1 O homem se duplica no espaço

Essa articulação entre homem, espaço e expressão compõem aquilo que Lotman denomina “dualismo semiótico de partida”. Esse dualismo inicial seria permitido pelo fato de que o mundo se duplica na palavra e o homem, no espaço⁶⁴. Nesse trecho que ocupa menos de duas linhas, acredito que se concentra muito da argumentação que venho tentando desenvolver neste capítulo. Tal duplicação não deve ser entendida como uma divisão do tipo dual, em que uma coisa se duplica em outra e aí está encerrado o processo, senão como o constante movimento no qual, de uma coisa, deriva continuamente outra ou derivam várias outras, de modo dinâmico e incessante.

⁶² Ibid, p.84.

⁶³ Ibid, p.83-84.

⁶⁴ Ibid, p. 85.

Portanto, pensar que o mundo se duplica na palavra é creditar ao espaço enorme potência comunicativa e expressiva, é tomar os espaços como portadores de uma linguagem que a todo momento se mostra e – potencialmente ilimitada no que comunica – dialoga com o homem. Se a divisão do espaço tem caráter isomorfo em relação ao humano, então este mundo que se duplica na palavra não se dissocia da atuação do homem. É como essas duas duplicações de que fala Lotman estivessem ligadas em cadeia já que o homem, por sua vez, se duplica no espaço – palavra que pode representar o mundo mesmo, ou um pedaço determinado de mundo. Essa duplicação permite pensar no fato de que o homem atua e interfere constantemente nos espaços, e em consequência é por eles afetado; por meio deles experimenta e reconfigura outras experiências, de espaços diversos ou do mesmo espaço.

Em meio à rede formada pelas duplicações mundo-palavra e homem-espaço está a arte, talvez como resultado mesmo do cruzamento entre o espaço que comunica o ilimitado e o homem que – de percepção limitada, mas cuja capacidade de perceber tende ao infinito –, expressa os sentidos e questionamentos gerados a partir desse contato. Por meio da arte, afirma Lotman, o real fala de si, como se coubesse às obras de arte a construção de uma linguagem própria cujo vocabulário vem da indeterminação e das descobertas do processo de viver. Talvez seja possível pensar, daí, que a arte se configura como a expressão da rede de possibilidades que envolve as coisas.

3.5 NO ILIMITADO ESPAÇO, RETORNA A NOÇÃO DE MUNDO COMO POSSIBILIDADE

O fato de estarmos abertos ou de sermos despertos a perceber isso não é mero detalhe, senão atitude que, em maior ou menor medida, é necessária para que continue em movimento nosso processo de conhecer. Por outro lado, não é difícil encontrar quem discorde quando proponho que, de cada coisa, pode irromper um leque de possibilidades. Alguém pode mesmo argumentar que, ao se levantar de manhã para tomar um copo d'água, uma pessoa não precisa se perguntar se o chão vai estar no lugar, porque *não há possibilidade de que este não esteja*. Ora, pode ser mesmo que ninguém se pergunte se o chão vai estar mesmo ali antes de dar um passo para fora da cama, mas acontece que – para além da hipótese não muito absurda de que

o chão possa ruir sem que o sujeito, dormindo, perceba –, por mais que o chão realmente não se mova, não se pode descartar a capacidade que tem a imaginação de irromper no real.

No terreno do imaginado, e portanto da criação, a possibilidade (real, ainda que remota) de que o chão não esteja mais ali ganha força na medida em que provoca uma pergunta: e se o chão não se mostrasse com tamanha estabilidade? O fato de que tenhamos sempre o chão abaixo dos pés cria o hábito do sempre, e se nossa forma de entendimento se engessa por definitivo a essa noção, desconsideramos que o mundo está sujeito ao acaso e portanto à imprevisibilidade – quando na verdade, o fato do chão ter estado dia após dia debaixo de nossos pés não quer dizer que será assim sempre, como se o hábito fosse de tal modo fixo que pudesse apontar uma certeza absoluta para o futuro. Dentro de uma obra artística que porventura se ocupe desse tema, é tão fácil quanto inquestionável que o chão não esteja mais no lugar quando alguém se levanta de manhã, que uma cama seja posta flutuando, por exemplo. O que isso tem a ver com o mundo empírico é que, ao perceber na arte uma situação em que pode não encontrar mais espaço onde pisar, uma pessoa pergunte pela possibilidade disso acontecer, de fato. E, no momento da pergunta, a possibilidade existe. É a imaginação que segue à pergunta o que torna real a possibilidade de que o chão não seja assim tão estável. Assim, é a pergunta que coloca às convicções, aos sentidos, à percepção que temos do mundo e aos hábitos com que envolvemos cada jeito de perceber, o que interessa.

3.5.1 A arte como meio que reconfigura a relação homem-mundo

A arte, portanto, como meio por onde olhares e pensamentos desviados do costume rotineiro irrompem com a liberdade da imaginação, apreende muito do que comunica continuamente o espaço e, junto da imaginação ou da reflexão colocadas em marcha pela atuação do homem neste processo, apresenta o mundo como possibilidade.

As obras de arte ultrapassam o que pode ser percebido na experiência cotidiana e habitual que travamos com os espaços. Fazem pensar no quanto talvez seja nosso limitado modo de perceber que não alcance tudo o que comunica o mundo – ainda que como potência, como possibilidade –, e em como são essas perguntas pelo desconhecido o que move as buscas justo porque, no momento em que interroga, o homem experimenta o incompreensível ao alcance

de sua ilimitada capacidade de compreender. Se o modelo estrutural de uma cidade pode reproduzir o universo⁶⁵, se no espaço da obra de arte pode acontecer o cruzamento entre finito e infinito, e se o espaço, como tentei expor, tem importância fundamental para as relações do homem com a compreensão e a expressão do mundo porque comunica aspectos que talvez não possamos compreender de modo total e imediato, então há que se considerar o fato de que as coisas – os espaços – carregam em si, potencialmente, inúmeras possibilidades, por absurdas que pareçam, e que precisamos estar abertos a perceber isso.

A articulação observada entre arte, espaço e homem, passa pela percepção do mundo e para essa percepção retorna, na medida em que o contato com as formas de expressão reconfigura as noções de realidade e o conhecimento adquirido. E é quando o olhar se volta para o mundo em forma de pergunta que entra em jogo nosso entendimento das coisas. O próximo passo, então, é pensar o mundo como possibilidade a partir de nossos olhos. Aspecto que considero consequência de um estudo que observa as relações entre limitado e ilimitado no espaço da obra de arte e também, na mesma medida, peça que pode configurar um avanço na reflexão aqui proposta.

⁶⁵ Ibid, p.84.

CAPÍTULO 4. PALOMAR, FUNES, E A POTÊNCIA DA ARTE NO PROCESSO DE CONHECIMENTO

O utopista

*Ele acredita que o chão é duro
Que todos os homens estão presos
Que há limites para a poesia
[...]*

Murilo Mendes.

Quando proponho que as obras de arte, em relação com o homem, podem promover a abertura do mundo em possibilidades, faço-o em certa medida amparada na ideia de que “a arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico.”⁶⁶. Na negação de determinações que por vezes funcionam como leis mecânicas a governar a realidade empírica, a arte não raro propõe situações da ordem do irreal ou do absurdo⁶⁷ que, por inacreditáveis ou inverossímeis que sejam, têm a potência de inaugurar um pensamento novo – um pensamento outro – no homem. Penso que essa potencialidade da obra se relaciona justo com a parcela do empírico encerrada na essência artística de que fala Adorno: não houvesse qualquer vetor que, partindo dela, apontasse de volta para o mundo mesmo que está a negar, acredito que a arte estaria encerrada em uma substância por demais estável (para não dizer estagnada ou morta), e portanto impotente daquilo mesmo que a movimenta – a capacidade, não intencional ou auto-evidente, de provocar.

Chamo de provocação, como já foi dito anteriormente, um certo deslocamento que as obras de arte promovem no homem, no pensamento do homem, para uma esfera de onde podem irromper pensamentos e jeitos de olhar o mundo que escapam ao comum correr da rotina. É porque tem essa potência de nos despertar para estados de dúvida e imaginação que a arte pode nos deslocar no sentido de romper com um modo fixo de pensar, inaugurando uma nova

⁶⁶ Adorno, 1988, p.15.

⁶⁷ Tal afirmação, de nenhum modo, exclui as representações mais prosaicas, mas antes se estende a toda representação artística, desde que envolva por uma característica que anteriormente defini como “provocação na espontaneidade”, como pode ser observado no início do capítulo 1.

possibilidade de relação ou de olhar para determinada coisa. No sentido de avançar, assim, na reflexão acerca dos desdobramentos que o encontro entre finito e infinito na obra de arte provocam no homem, observo a forma como dois personagens experimentam os espaços do mundo. Irineu Funes, habitante de um conto de Jorge Luis Borges, e Palomar, que dá nome ao livro de Italo Calvino, são personagens egressos de mundos diferentes, distantes, e que se juntam aqui justo pelo que, em meu ponto de vista, de mais marcado os separa: sua relação com o espaço. É na forma como cada um se relaciona com o mundo; no modo como cada um, por meio dessa relação, empreende seu processo de conhecimento ou de assimilação da realidade, que acredito poder chamar a atenção para os possíveis deslocamentos que os aspectos que aqui observo nas obras de arte promovem no homem.

Se utilizo, para pensar o ilimitado e o limitado que passam pela obra artística, o contato que dois diferentes personagens têm com o espaço, é porque este veio se configurando como elemento de fundamental importância até aqui. É através do espaço, e até mesmo porque carrega elementos que de algum modo sempre passam pela relação do homem com o mundo empírico, que a arte tem a potência de inaugurar o mundo como possibilidade. Daí o motivo porque Funes e Palomar, do modo como se faz possível pensar a partir deles, põem em evidência essa tal mudança de olhar ou abertura às possibilidades que, acredito, a arte devolve ao empírico de onde sai e do qual se separa.

A tensão entre infinito e finito na obra de arte, pelo que provoca, permite a constante inauguração de novos hábitos, a contínua reconfiguração da experiência do homem à tona dos espaços do mundo e, assim, impulsiona o incessante processo de conhecimento deste mesmo mundo. Para desenvolver tal pensamento, utilizo alguns aspectos derivados do conceito de *sinequismo*, de Peirce, que consiste na tendência a considerar a continuidade como ideia de primeira importância para a filosofia⁶⁸. Entre as considerações feitas por Peirce para afirmar, por exemplo, que as ideias não se encerram em um invólucro fisicamente fechado a que chamamos cérebro ou corpo, mas que se propagam continuamente, está a noção de hábito: “aquella especialización de la ley de la mente por la que una idea general obtiene el poder de suscitar reacciones”⁶⁹, que será melhor explorada no decorrer do capítulo.

⁶⁸ Peirce, 1988 (1892), p.2.

⁶⁹ Ibid, p.23.

Cabe dizer, ainda, que os personagens mencionados não apresentam, em seus percursos, nenhuma relação direta com obras de arte. Não só não tentei buscar essas relações, como intencionalmente as repeli: sem tal envolvimento, acredito que Palomar e Funes podem ajudar a pensar nossa relação com a arte, do modo como está se configurando no curso destas páginas, de forma mais concreta ou ao menos mais espontânea, porque livre de alguma noção prévia caso os personagens fossem outros, para os quais o contato com a arte e o que ela poderia provocar em decorrência disso estivesse evidente.

4.1 A PERCEPÇÃO DE *FUNES, O MEMORIOSO*

No prólogo que antecede a segunda parte do livro *Ficções*, Borges anuncia que o conto *Funes, o memorioso*, é uma grande metáfora da insônia. O comentário não dá conta, em minha opinião, de toda a matéria de que são feitos conto e personagem, mas ajuda a esboçar os traços de um homem que vive em estado constante e involuntariamente desperto. Não é tanto o caso de Funes ser incapaz de dormir, e ele até o faz, mas a realidade que o circunda é percebida com tamanha riqueza de detalhes que ele vive imerso em um volume de informações que não lhe permitem descanso ou escolha de desligamento.

Dezenove anos havia vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido [...] (BORGES, 2001, p.124)

Assim Funes, por um golpe do acaso ou do inexorável, passa a perceber tudo o que o cerca de um modo que poderia ser desejável a muitos homens de percepção comum e olhar atento, ávidos por sondar a totalidade das coisas, mas que para ele tem os efeitos do cansaço e até de certa angústia provocados por um sono que não vem quando se quer dormir. Sono, aí, é o equivalente a parar de perceber, mas nem quando dorme o personagem parece experimentar qualquer descanso: mesmo dentro de seus sonhos, a mente de Funes continua desperta, funcionando em um estado que se assemelha ao da vigília dos outros.

O narrador do conto ressalta bem as diferenças entre a forma como Funes se relaciona com o mundo e o modo como um homem comum percebe as mesmas coisas. “Nós, de uma olhadela, percebemos três taças em uma mesa; Funes, todos os rebentos e cachos e frutos que compreende uma parreira”⁷⁰. Não só a percepção de Funes tem caráter infalível, como também sua memória é capaz de recordar “a forma das nuvens austrais do amanhecer do trinta de abril de mil oitocentos e oitenta e dois” e compará-las à lembrança dos “veios de um livro encadernado em couro que vira somente uma vez”⁷¹. Este mesmo relato progride em mais associações, que me levam a pensar o quanto uma percepção demasiado atenta do espaço tem como consequência o reconhecimento das inúmeras formas de similitude que estão a percorrer as coisas.

Aí, ao passo que o reconhecimento de semelhanças remonta à visão de mundo apresentada por Foucault (1968), e até mesmo mostra o quanto aquele mundo que o filósofo descortina pode ser ainda percebido neste que nos circunda, carregando as mesmas imensas teias de semelhança – mas já tão distante daquele porque é olhado de um modo que parece fechado a tais reconhecimentos. Esse jeito com que Funes percebe o espaço – ou, cabe dizer, é invadido por ele – me parece dialogar com aquela fala de Goethe que aparece no primeiro capítulo, e mais de uma vez mencionada aqui: “Vê, a natureza é um livro vivo, incompreendido mas não incompreensível”⁷². Isso porque Funes evidencia, a um tempo, todo o caráter ilimitado que pode haver nos espaços que o circundam, e a percepção limitada que dele fazemos. Ao perceber uma mesa, uma janela, um pedaço de paisagem de maneira que, visualmente quase microscópica, beira a totalidade, o personagem expõe a enorme lacuna que existe entre o que vê o olho de um homem comum e a potência, a quantidade imensa de detalhes que tem a oferecer a coisa olhada.

Com Irineu Funes, sou levada a pensar que o espaço é ilimitado, ou que oferece ilimitadas possibilidades à percepção, em um número que, se existe, estamos ainda longe de conseguir captar. No entanto, ao passo que essa distância mostra nosso limitado alcance de um espaço que pode ser apreendido ilimitadamente, também deixa a impressão de que, recordando Goethe, trata-se de um caminho que pode ser percorrido. Isso porque todo o ilimitado que se oferece ao olhar de Funes é tão somente a mesma realidade que circunda o homem que o vê e

⁷⁰ Borges, 2001, p.125.

⁷¹ Ibid, p.125.

⁷² Goethe apud Curtius, 1957, p. 338.

narra sua história. Daí, portanto, que este espaço pode ser apreendido de inúmeras maneiras pelo homem que não capta tudo de um golpe de olhar como Funes, desde que tal homem se proponha a observar as coisas a fim de extrair delas seus aspectos, suas possibilidades.

À medida que a percepção apurada de Funes (que arrisco chamar de total, no nível do que pode ser captado pelo olhar) põe em vista a débil apreensão que o narrador – e, portanto, que um homem comum – faz do mesmo espaço, é aberta uma via que aponta para o quanto essa realidade, que apreendemos de modo limitado, pode ser ainda observada em aspectos sempre diversos dos habituais, e assim continuamente compreendida, (re)conhecida. E me parece justo a já mencionada lacuna entre toda a potencialidade oferecida de modo inesgotável pelo espaço e a limitação do olhar de quem está em contato com tal espaço o que permite a Goethe afirmar que o conteúdo do livro vivo que a natureza oferece, por imenso que seja, não é incompreensível, não está fora de alcance.

4.1.1 Funes, Peirce, e a ilimitada capacidade de compreender

O que não se conhece ou não se percebe fica, assim, resguardado como possibilidade de conhecimento, em lugar de se encerrar no invólucro do inatingível. Até mesmo o narrador é acometido de pensamento semelhante, ao ponderar que, um dia, “talvez todos saibamos profundamente que somos imortais e que, cedo ou tarde, todo homem realizará todas as coisas e saberá tudo”⁷³. O que imagina o narrador não é nenhum devaneio ou ideia absurda e antes se comunica, tanto mais, com a ideia já apresentada de que, de cada coisa, no contato com o homem, podem irromper inúmeras possibilidades de sentido, de apreensão. No texto *La doctrina de las posibilidades*, Peirce afirma que

⁷³ Op. cit., p.126.

Todos los asuntos humanos descansan en probabilidades, y lo mismo es en todas partes. Si el hombre fuera inmortal podría estar perfectamente seguro de ver el día en el que todo en lo que había confiado traicionaba su confianza, y, en breve, de llegar con el tiempo a la desgracia sin esperanza. Él se derrumbaría, al final, como lo hace toda gran fortuna, como toda dinastía, como toda civilización. En lugar de esto nosotros tenemos la muerte. (PEIRCE, 2000)⁷⁴

A morte, portanto, pode ser o único limite realmente imposto à capacidade que tem cada homem de compreender. De outro modo, se uma vida durasse indeterminadamente junto à espiral do tempo, nossa capacidade de conhecer poderia ser reconhecida e aproveitada em toda sua infinitude – já que, como diz Peirce, não é sustentável qualquer limite que se coloque no futuro⁷⁵. Tal como qualquer pensamento que se projeta para um tempo posterior ao presente, também este que acabo de expor não se configura senão como possibilidade, como probabilidade.

Ao evidenciar o caráter ilimitado que irrompe da relação do homem com o espaço, bem como a limitada capacidade que temos de perceber essa potência com um golpe de olhar (ou no curso de toda uma vida), o conto de Borges aponta para um aspecto que vem sendo pensado à tona destas páginas: a tensão entre infinito e finito nas obras de arte – modelo da tensão entre inteligível e ininteligível que perpassa todas as relações do homem com o mundo – dá a pensar, em certa medida, nossa infinita capacidade de perceber, de avançar mais um passo no entendimento do que nos cerca e nos faz.

4.2 O ANTI-MOVIMENTO DE FUNES: PERCEBENDO TUDO, É INCAPAZ DE PENSAR

Não há, na percepção de Funes, qualquer tensão imposta por limite, uma vez que ele pode reconhecer cada detalhe do “fogo mutável”, da “inumerável cinza”, assim como “os muitos rostos de um morto num longo velório” com a facilidade com que captamos as formas de um

⁷⁴ *La doctrina de las posibilidades* (1878). Tradução castelhana de Carmen Ruiz (2000).

⁷⁵ C.S. Peirce. *La doctrina de la necesidad examinada* (1892). Tradução castelhana de Georges Delacre (1973), p.3: “La tesis en cuestión es que el estado de cosas existente en cualquier momento, junto con ciertas leyes inmutables, determina completamente el estado de cosas en todo otro momento (pues no es sostenible fijar un límite en el tiempo *futuro*)”.

quadrado ou um losango desenhadas no quadro negro⁷⁶. Invaso por enormes ondas de detalhes, o personagem, além de quase não conseguir dormir, também mal articula pensamentos, como leva a acreditar o narrador, suspeitando que Funes não seria “muito capaz de pensar”, porque “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair”⁷⁷.

Ao perceber de modo tão agudo e quase intolerável a variabilidade e a riqueza de detalhes do espaço, da natureza, Funes não tem espaço para perguntar pelas parcelas de desconhecido ou de mistério que existem naquilo que vê. Por esse motivo, o personagem me leva a pensar que perceber as coisas de um modo que, sensorialmente, se aproxima da totalidade, é um impedimento para que ele tenha qualquer dúvida acerca do mundo que o envolve. Sem as possibilidades que pode abrir o ato de perguntar, de duvidar, Funes perde a potência de buscar o conhecimento das coisas, e assim não está sujeito a descobrir, criar, ou a pensar em novidades. A trajetória de Funes se configura, então, como o retrato de uma paradoxal estagnação: alcançando toda a potencialidade visível nas coisas, ele não consegue fazer disso matéria para qualquer avanço, está engessado pela própria ausência de limitação. Funes, percebendo o espaço de forma ilimitada, parece tão somente uma caixa de registros daquilo que vê. Sem espaço para a imaginação, não pensa, não tece comentários reflexivos acerca das coisas e, em consequência, seria incapaz de colocar em marcha sua capacidade de conhecimento, fosse ele humano de carne e osso, fora das páginas de Borges. O intrigante, aí, à primeira vista, é que não avance justo o pensamento de alguém que percebe tudo, o que me leva a pensar, de modo inverso, que é justo em nossa limitada percepção das coisas onde reside aquilo que nos permite conhecer.

4.2.1 A noção de hábito de Peirce

Funes, por não ter espaço para a reflexão e a dúvida, acaba se configurando como alguém incapaz de avançar no conhecimento. Afirmo isso a partir do que Peirce pontua como uma das características fundamentais do processo de evolução: a formação de hábitos e, em consequência, a capacidade de ruptura destes mesmos hábitos, para que se articule sua renovação. É a propriedade que os hábitos possuem de renovar-se continuamente o que põe

⁷⁶ Borges, 2001, p.125.

⁷⁷ Ibid, p.128.

em marcha os processos evolutivos. Se pensarmos assim, então o mundo cresce porque é dado ao hábito mudar, da mesma maneira que é de sua natureza se estabelecer e se consolidar. Essa dinâmica entre fixidez e mudança confere ao hábito uma característica que Peirce chama de *plasticidade*. Tais características fazem da ideia de hábito algo que, por si, representa certa tensão entre limitado e ilimitado: ao mesmo tempo que tem por propriedade fixar-se (sobretudo porque um hábito se forma a partir do que vamos percebendo como constante no mundo), encerra em sua essência a necessidade de mudança, do contrário seria substância morta. Penso que essas transformações na natureza do hábito podem acontecer impulsionadas pela dúvida, pelo questionamento que vai quebrar ou modificar algum comportamento ou noção já estabelecido mecanicamente, e a partir disso impor um outro – que será em algum tempo renovado, e assim continuamente, em um movimento sem o qual a existência não teria muitos meios de se consolidar, uma vez que, “al no dejar lugar para la formación de nuevos hábitos, la vida intelectual llegaría a un rápido fin”⁷⁸.

4.2.2 O limite necessário

Daí afirmar que Funes, capaz de discernir “os tranquilos avanços da corrupção, das cáries, da fadiga [...] os progressos da morte, da umidade”, tem sua capacidade de duvidar anulada porque, sendo “o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente exato”⁷⁹, o personagem não tem qualquer espaço para a inexatidão de sentidos e de certezas diante do mundo que permitem ao homem perguntar. A percepção de Funes, irrestrita, é um impedimento para que ele possa refletir ou criar, e assim o personagem nos conduz à observação do papel que a ideia de limite impõe ao desenvolvimento. É como se limitado e ilimitado se confirmassem ideias que precisam andar juntas para que, na tensão que uma noção impõe à outra, seja aberto o espaço de interrogação necessário ao ato de entender.

Esse tipo de questionamento é impulsionado pela noção de que há sempre um “fora” por ser descoberto: para além das possibilidades encerradas dentro dos limites do inteligível, há um mundo de outras opções possíveis, ilimitadas, passíveis de descoberta – mesmo que ainda desconhecidas. Acredito ser algo bem próximo dessa tensão entre as experiências de

⁷⁸ Peirce, 1988 (1892), p.26.

⁷⁹ Borges, 2001, p.127.

inteligível e ininteligível o que Peirce tem em mente ao afirmar que “el desarrollo implica esencialmente una limitación de las posibilidades”⁸⁰, justo porque o limite ressalta não só o que encerra dentro de si, mas também o que deixa de fora do alcance, instigando o homem a buscar. Essa tensão é o que perpassa não só as obras de arte, como venho falando, mas também toda a realidade empírica. O mundo é o cruzamento tenso – e vivo – entre o que é conhecido, e o que estamos ainda por saber.

4.3 AS REFLEXÕES DE *PALOMAR*

Irineu Funes tem a abertura involuntária para perceber todo o ilimitado que há na natureza visível que o circunda e, sem impor sua presença, sem pensar a respeito de seu conhecimento das coisas, ele vive a invasão constante e ininterrupta do mundo que o cerca. Funes tem, nessa tal abertura, sua prisão: “Duas vezes o vi atrás da grade, que relembra toscamente sua condição de eterno prisioneiro: uma, imóvel, com os olhos fechados; outra, também imóvel, absorto na contemplação de um oloroso galho de santonina.”⁸¹. Na condição de prisioneiro da variabilidade das coisas, Funes representa de algum distante modo a percepção detalhada do mundo que busca, intencionalmente, o senhor Palomar. Na observação de um gramado, ele reflete acerca do modo limitado como vê as coisas:

Aquilo que designamos como “ver o gramado” é apenas o efeito de nossos sentidos aproximativos e grosseiros; um conjunto existe somente quando formado por elementos distintos. Não se trata de contá-los, o número não importa; o que importa é fixar com um único golpe de vista as plantinhas individuais uma por uma, em suas particularidades e diferenças. (CALVINO, 1994, p.38)

Palomar acredita que, só percebendo cada pequeno detalhe do gramado, seria possível apreender toda a extensão do que observa e, mais ainda, só assim seria possível dizer que vê, de fato, o gramado. Assim imagina o personagem de Calvino porque, muito embora não tenha nada do que se pode chamar de uma percepção extraordinária – melhor seria dizer que

⁸⁰ Op. cit., p.18.

⁸¹ Borges, 2001, p.122.

percebe como um homem comum – Palomar pensa, reflete o tempo todo a respeito daquilo que vê. Conquanto seja bastante afetado pelo mundo que o cerca, trata-se de uma afetação que, bem diferente daquela a que está sujeito Funes, é mais da ordem do contato ativo homem-espaço, dado ao acaso, em que cada um comunica seus aspectos e também reconfigura o outro. Na reflexão que dedica a cada coisa, paisagem ou situação a que deseja, intencionalmente, observar, Palomar sempre esbarra na constatação (ou apenas impressão) de que percebe ainda muito pouco, em face da enorme potencialidade que está a oferecer a parcela de mundo observada. Sempre o perpassa a sensação de que há algo maior, fora de seu alcance, envolvendo o mecanismo das coisas. Assim como lhe é constante a tentativa de perceber, nos pequenos recortes de mundo que observa, semelhanças com o funcionamento do universo.

4.3.1 O estado de dúvida de *Palomar*

A partir da observação de um movimento de ondas no mar, ou do processo de formação e desmanche de uma só onda – que o narrador faz questão de diferenciar da contemplação, porque Palomar “sabe bem o que faz: quer observar uma onda e a observa”⁸² – ele pretende chegar à constatação de algum mecanismo, ou princípio, que possa se estender ao conhecimento do universo. Com tal comportamento, o personagem representa algo que, bem diferente de Funes, se configura como uma pergunta constante acerca de tudo. Não se trata, no entanto, de um tipo de dúvida que coloca as coisas em cheque continuamente, mas de uma atitude interrogativa e curiosa diante das coisas.

O olhar que Palomar lança para tudo o que observa com atenção é interrogativo não porque duvide do que vê, mas *do modo como está vendo*. Este senhor inquieto a que dá vida Calvino acredita na parcela de universo que pode haver, por exemplo, em um movimento de onda, e por isso tende a perguntar. Perguntas essas que não se configuram de forma auto-evidente, mas sim no modo como que ele percorre os espaços, alargando a visão, intencionalmente buscando ângulos diferentes para olhar uma mesma coisa. Exatamente por isso, Palomar

⁸² Calvino, 1994, p.7.

representa aquela capacidade de refletir e de conhecer as possibilidades das coisas vistas de que Funes, por não ter lacuna alguma que o instigue a perguntar e a imaginar, está privado.

Sem perguntas e portanto sem mudanças no olhar que lança para as coisas, é como se a admirável percepção de Funes se encerrasse em um invólucro sem vida de noções de mundo engessadas pela falta de espaço para mudança. Do contato mecânico e passivo que tem com as coisas, não há meio de irromper qualquer novidade no que percebe: a realidade de Funes é perpassada por uma lei que não está sujeita a mudança, e assim nada o afeta como novidade. De um mundo tão rico, o personagem só absorve o cansaço: “Al convertirse, así, en hábito, difícilmente llega ya la sensación a producirme impresión alguna, pues, si la noto, lo es desde un ángulo nuevo, desde el que aparece más bien como hastío”⁸³.

4.4 FINITO E INFINITO EM *PALOMAR*

Na contramão deste processo, Palomar, com o olhar interrogativo que lança para cada coisa, representa a possibilidade de escapar à ideia de que a natureza do hábito é fixa e imutável – quando, de acordo com Peirce, trata-se muito mais de uma configuração de movimento entre fixidez e mudança. O tempo todo ele está a buscar um ângulo novo para enxergar – não porque intencionalmente procure qualquer novidade, mas porque os tais ângulos diferentes a que me refiro surgem mais como uma consequência de sua personalidade inquiridora. Ou então é invadido, captado, por algo de novo no mundo observado, pela força que têm o acaso e o imprevisto de irromper em tudo que é dado à vida. As coisas provocam impressões tão variadas em Palomar justo porque, nos olhares que lança para o mundo, há a constante renovação do hábito. Renovação esta que credito ao fato de que o personagem é perpassado pelo cruzamento entre a sensação de que há algo de ilimitado em todas as coisas, e a consciência das limitações que sua percepção impõe ao alcance de todo este imenso, este “fora” dos limites do inteligível.

A consequência, no personagem de Calvino, de se perceber enredado nessa tensão entre as ideias de finito e infinito – ou entre o inteligível e o ininteligível – que perpassa tudo o que

⁸³ Peirce, 1988 (1892), p.26.

reconhece no mundo, é que suas observações comumente esbarram em perguntas que se abrem em mais perguntas, promovendo um alargamento de dúvidas que põem em questão nossa via comum de entendimento das coisas. Menciono situação semelhante no segundo capítulo, com um trecho deste mesmo livro de Calvino, em que o narrador pergunta se Palomar estaria contemplando uma esfera de circunferência infinita⁸⁴. Da mesma forma com que, em determinados momentos, Palomar flutua em meio a perguntas sem resposta, ele é acometido também pela atitude de ver, nas coisas, um espelho do universo – recordando que o mundo pode ser, ainda, um tecido de semelhanças que irradiam por todos os lados. Na continuação daquele momento em que se dedica a olhar o gramado infinito,

Palomar distraiu-se, não arranca mais as ervas, não pensa mais no gramado: pensa no universo. Está tentando aplicar ao universo tudo o que pensou a respeito do gramado. O universo como cosmo regular e ordenado ou como proliferação caótica. O universo, talvez finito mas inumerável, instável em seus limites, que abre dentro de si outros universos. O universo, conjunto de corpos celestes, nebulosas, poeira de estrelas, campos de força, interseções de campos, conjuntos de conjuntos... (CALVINO, 1994, p.32)

4.4.1 Cada pedaço de mundo é um espelho do universo: o caráter inesgotável das coisas

O movimento de aproximação e distanciamento que a reflexão de Palomar empreende diante das coisas que olha refaz, de algum modo, aquela distância entre macrocosmo e microcosmo que Foucault afirma imensa, mas possível de ser percorrida⁸⁵. Observando atentamente e inquirindo seu próprio olhar lançado sobre um gramado, o comportamento de pássaros, uma loja de queijos ou um terraço, Palomar acaba confirmando em forma de tentativa constante aquilo que, de outro modo, Funes evidencia: o caráter inesgotável das coisas. Palomar não chega a perceber todos os veios da folha de uma árvore como faz Funes, mas imagino que ele facilmente poderia pensar que, na folha de uma árvore, há um desenho que leva pensar no traçado das veias no corpo, que por sua vez recorda o desenho de rios e estradas em um mapa,

⁸⁴ Op. cit., p. 107: “Contemplará uma esfera de circunferência infinita que tem o eu por centro e o centro em cada ponto?”

⁸⁵ Foucault (1968) determina que, “por imensa que seja a distância do microcosmos ao macrocosmos, ela não é infinita” (p.52).

e daí por diante, até que as semelhanças o conduzissem novamente a um pensamento tão largo capaz de abarcar o universo que não é apenas enorme, mas também “instável em seus limites” e “abre dentro de si outros universos”. A capacidade que tem Calvino, por meio de Palomar, de formular interrogações tão amplas só confirma o inesgotável e as ilimitadas possibilidades que se abrem quando o homem, no contato com o mundo, começa a perguntar, e aos poucos perceber quanto de variação pode existir no modo como está vendo determinada coisa. Assim “pensa o senhor Palomar imaginando-se pássaro. ‘Só depois de haver conhecido a superfície das coisas’, conclui, ‘é que se pode proceder à busca daquilo que está embaixo. Mas a superfície das coisas é inexaurível’.”⁸⁶.

O reconhecimento desse caráter inexaurível que permeia todas as coisas, de que há um imenso mundo desconhecido ainda fora de alcance, é o que impulsiona os processos em que o homem, encerrado dentro dos limites do que conhece, começa a perguntar, a procurar. E, no momento que segue à dúvida, pode irromper a imaginação que permite ao olho ver como se fosse outro, pensar como se fosse outro e, daí, extrair uma potência até então não percebida da coisa. De uma tal situação pode derivar a transformação de um hábito, uma nova forma de entendimento. Ao considerar que Funes, com sua apreensão tão próxima do ilimitado das coisas, não consegue avançar no pensamento e mal formula perguntas acerca do que vê, então me parece condição do processo de conhecimento que algo fulgure sempre como não conhecido, que exista mesmo algo de ininteligível, de inexaurível permeando tudo, mesmo cada conhecida coisa, para que uma nova possibilidade de conhecer venha à tona.

4.4.2 Entre finito e infinito, a possibilidade de conhecer

É essa lacuna de sentido o que nos permite conhecer. Com isso, não me refiro a uma abertura que aponte tão somente para um escuro desconhecido, mas – recordando a importância da ideia de limite – ao espaço criado pelo cruzamento entre o que não se conhece e o que se conhece. Porque é neste ponto, onde uma noção e outra se encontram, que o homem pode entrever as possibilidades de alcançar o que ainda não sabe. E a abertura criada por tal cruzamento, portanto, denomino lacuna. Assim, a ideia de limite pode ser vista como aquilo

⁸⁶ Calvino, 1994, p.52.

mesmo que torna o mundo inteligível, em contraposição ao infinito desconhecido, ainda não compreendido, ininteligível, mas potencialmente inteligível.

Por esses motivos, proponho que é a dúvida provocada pelo encontro das ideias de finito e infinito, pela tensão que acontece aí, o que permite ao homem perceber o mundo como possibilidade, e portanto regido pelos mesmos aspectos que conferem à mente imaginar, formular novas ideias e observar, nas coisas, suas potencialidades. Assim faz Palomar: à tona dos espaços, o personagem quebra o jeito habitual de ver o mundo. A seu modo vai percebendo, com as experiências de observação a que se propõe, que o universo do qual ele busca desvendar o padrão e a regularidade, e ao qual procura aplicar modelos fixos, é regido por leis que, ao contrário do que acredita a princípio, envolvem a variedade e a espontaneidade, escapando a uma determinação totalmente regular e bem definida em limites estáveis. Depois de tanto procurar *o modelo dos modelos*, Palomar chega a uma fórmula tão ampla quanto a ideia de um universo instável em seus limites ou de uma esfera de circunferência infinita: pensa não mais em um, mas em inúmeros modelos, “se possível transformáveis uns nos outros segundo um procedimento combinatório, para encontrar aquele que se adaptasse melhor a uma realidade que por sua vez fosse feita de tantas realidades distintas, no tempo e no espaço”⁸⁷ – expressando, assim, o quanto a realidade escapa a formatos ou leis que a encerrem em qualquer fixidez; e isso justamente porque o funcionamento do mundo, como do universo e da vida, admite elementos de acaso e de imprevisto que interferem a todo momento na configuração das coisas, reforçando o fato de que a natureza do hábito (e portanto das leis) escapa a qualquer fixidez que não seja móvel, que não seja “instável em seus limites”.

4.5 PALOMAR E A LEI DA MENTE, DE PEIRCE

Tal forma de pensar a irregularidade do universo se assemelha ao que Peirce designa por lei da mente, segundo a qual “ninguna acción mental por su carácter parece ser necesaria o invariable”, e assim é próprio do funcionamento da mente estar votado à mudança e a parcelas de incerteza, de modo que há “siempre una cierta cantidad de espontaneidad arbitraria en su

⁸⁷ Ibid, p.98-99.

acción, sin la cual estaría muerta”⁸⁸. Desse modo, Peirce acredita que a mente está submetida, sim, a leis, e daí a noção de hábito, mas não como se por meio delas fosse possível chegar a uma fórmula geral que descrevesse e previsse todo seu funcionamento, se não que essas leis estão muito mais próximas de um movimento vivo que envolve, a um tempo, regularidade e irregularidade.

O motivo porque associo o jeito como Palomar experimenta os espaços à lei da mente, de Peirce, deriva das noções que envolvem essa mesma lei. O *sinequismo*, ao considerar a ideia de continuidade entre passado, presente e futuro – de modo que cada instante consiste no contínuo que abriga metade passado e metade futuro –, se estende a uma forma de ver o mundo e todos os processos que se dão no mundo, também, como continuidade. E é por considerar que não há uma separação estrita entre mente e matéria, como se a mente fosse completamente dissociada do mundo que circunda o corpo de um homem, que Peirce afirma que “lo que llamamos materia no es algo completamente muerto, sino que meramente es mente envuelta en hábitos. Retiene aún el elemento de diversificación; y en esta diversificación hay vida”⁸⁹.

A noção de continuidade que permite a Peirce afirmar que matéria, por estar sujeita a parcelas de variação e diversidade tal como a vida, consiste em mente envolta em hábitos, pode ser observada a partir de uma das meditações de Palomar. Na passagem intitulada *O mundo contempla o mundo*, o personagem está a pensar na sua relação com as coisas, com o espaço fora de si (externo ao conjunto tomado, grosso modo, por corpo). Avançando nas possibilidades que lhe oferece a dinâmica de seu pensamento, ele passa pela seguinte reflexão:

⁸⁸ Peirce, 1988 (1892), p.26.

⁸⁹ Ibid, p.30.

De quem são os olhos que olham? Em geral se pensa que o eu é algo que nos está saliente dos olhos como o balcão de uma janela e contempla o mundo que se estende em toda a sua vastidão diante dele. Logo: há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo; mas e do lado de cá? Também lá está o mundo: que outra coisa queríamos que fosse? Com um pequeno esforço de concentração, Palomar consegue deslocar o mundo dali de frente e colocá-lo debruçado no balcão. Então, fora da janela, que resta? Também lá está o mundo, que para tanto se duplicou em mundo que observa e mundo que é observado. E ele, também chamado “eu”, ou seja, o senhor Palomar? Não será também ele uma parte do mundo que está olhando a outra parte do mundo? Ou antes, dado que há um mundo do lado de cá e um mundo do lado de lá da janela, talvez o eu não seja mais que a própria janela através da qual o mundo contempla o mundo. Para contemplar-se a si mesmo o mundo tem necessidade dos olhos (e dos óculos) do senhor Palomar. (CALVINO, 1994, p.102)

Aí, o fluxo de pensamentos de Palomar caminha até chegar à ideia de que ele e mundo não são tão alheios um ao outro quanto parecem, mas antes formam um contínuo tal qual admite a noção de continuidade entre mente e matéria de Peirce. O trecho abre a possibilidade para pensarmos que a separação entre uma coisa e outra se dá tão somente por uma fina membrana, pela janela do eu, por uma espécie de fronteira ou de linha de passagem desse contínuo, por onde se dão as trocas e as mútuas influências entre mundo e mundo – ou entre mente e mente. Assim o mundo, como a mente, só pode ser vivenciado e experimentado em sua potencialidade, se entendemos que suas leis envolvem a variabilidade, o acaso, o espontâneo. Em toda regularidade, deve haver o espaço que vai permitir acontecerem suas possibilidades de variação, e portanto de renovação. Dessa forma, é possível tomar que tudo o que é da ordem da matéria, do espaço, bem como o que diz respeito ao universo ou à mente, tem capacidade ilimitada de formação de novos hábitos, sem a qual não seria possível sua renovação no processo de conhecimento, de desenvolvimento do mundo, do homem – e, sem renovação, não haveria qualquer chance para que se estabelecesse isso a que chamamos vida.

Admitir a continuidade de Peirce permite reforçar a ideia de que todo o incompreendido da natureza, das coisas, é potencialmente compreensível. E é porque, de acordo com o *sinequismo*, o que tomamos por presente está em continuidade com as noções de passado e futuro – este, sendo da ordem do que ainda não está ao alcance do entendimento –, que a sensação do não compreendido é tão forte. Bem como, e por isso mesmo, também é forte a ideia, impulsionada pela potencialidade de formação de novos hábitos, de que o incompreendido não se situa em uma zona escura e inacessível, se não que pode vir a ser

envolvido pelos limites do inteligível. Por isso, por essa tensão entre conhecido e desconhecido, é que se abre continuamente uma fresta para que algo novo seja pensado ou percebido, e que permite entender o mundo como possibilidade, uma vez que o *sinequismo* mesmo encerra o fato de que nenhum conhecimento permanece inalterável.

El sinejismo sostiene que la realidad es continua, y que esta continuidad permanece en nuestra percepción del mundo, lo que implica una admisión de la enorme gradualidad en lo que percibimos, de modo tal que se hace casi imposible un conocimiento firme y estricto sobre cualquier entidad del mundo.⁹⁰

4.6 FUNES, PALOMAR E PEIRCE: DE COMO O ENCONTRO ENTRE FINITO E INFINITO, NA OBRA DE ARTE, PODE MOVER O MUNDO

Dessa forma, se admitimos a “enorme gradualidade no que percebemos” e a “superfície inexaurível” das coisas, como levam a pensar os personagens Palomar e Funes, e se junto a isso pensamos que, tomando o mundo como contínuo, a parcela de futuro que há em cada instante não permite determinar qualquer coisa ou noção como inflexível, então pode ser que o mundo carregue mesmo o ilimitado como potência. E é porque o homem, de limitada percepção, mas infinitamente capaz de perceber, tem a chance de experimentar a potencialidade das coisas, o mundo como uma rede de possibilidades, que o conhecimento avança, que a evolução se dá. Pensar no mundo como tecido de fios que carregam variações infinitamente possíveis é assumir um movimento que é o da vida e que permeia tudo. Daí que, quando afirmo que o cruzamento entre as ideias de finito e infinito na obra de arte permite a abertura do mundo como possibilidade, não faço, como já disse antes, uma aposta no caos do *tudo é possível*. Pensar em assim é tomar o mundo como contínuo. E tal contínuo supõe que qualquer nova possibilidade deriva da configuração dinâmica entre o que já existe previamente e o que ainda está por vir, o ainda não sabido.

⁹⁰ Ignacio Pérez Constanzó. *Aportes filosóficos de Charles Sanders Peirce*. In: Seminario de Investigación en Filosofía IV, dezembro de 2000. Para consulta, ver: <http://www.unav.es/gep/Constanzo.pdf>

Por isso a obra de arte (que tomo, aqui, também dentro de uma perspectiva de continuidade), como egressa do mundo empírico e ao mesmo tempo portadora do que não o é, tem a potencialidade de proporcionar, em seus limites, a experiência do ainda não visto, do não sabido, do não experimentado, do ilimitado. O contato com a forma artística reconfigura, então, o conhecimento e as noções que carregamos, como hábitos, de um modo que pode ser observado também com Palomar. À medida que mergulha em suas reflexões acerca do espaço, ele experimenta tudo o que irrompe daí, e emerge para a experiência seguinte portando qualquer coisa que já o difere do momento anterior à observação. Quando decide dedicar todas as noites de um mês de céu favorável à contemplação de planetas, Palomar vive situações dessa ordem de reconfiguração do olhar que vejo potencialmente presente na obra de arte: depois de uma noite inteira de posse de um bom telescópio, no dia seguinte ele está limitado à contemplação a olho nu, mas a forma como vê aqueles planetas já não é a mesma. Palomar recorda, de cada um, “a imagem detalhada vista na noite anterior e procura inseri-la naquela mancha minúscula de luz que perfura o céu. Assim espera haver se apropriado de fato do planeta, ou pelo menos do quanto de um planeta pode entrar em um olho.”⁹¹

Aí, é possível perceber um processo de alargamento da percepção, tal qual pode acontecer a partir do contato com as obras de arte. Contato este que tem a potência de alargar, aprofundar ou intensificar os olhares do homem para o mundo. Aumentando, assim, o próprio mundo em relação ao que era antes percebido, e instigando o homem a perguntar quanto desse imenso espaço pode ainda entrar em uma cabeça. Mas é preciso que este processo de alargamento, de reconfiguração do olhar ou de constante reconhecimento do quão instável é a natureza de qualquer limite, se configure sempre como um movimento. Do mesmo modo, acredito que a continuidade proposta por Peirce não teria meios de ser outra coisa que não um movimento, como é próprio da dinâmica de tudo que é vivo – porque se trata, antes de tudo, não de uma continuidade na regularidade, mas de uma continuidade na mudança, na variabilidade, na potência latente que tem o espontâneo de sacudir o regular, o fixo, o estabelecido. E como não pode haver qualquer fixidez em um processo em movimento, trata-se de uma espontaneidade que funciona a saltos, a intervalos em que precisam sempre se alternar a fixidez dos limites que nos permitem entender, e a variação espontânea do que nos instiga a conhecer o novo e alargar o limite.

⁹¹ Calvino, 1994, p.40.

Se é próprio do universo estar dado tanto à obtenção das regularidades do hábito quanto à contínua renovação destes mesmos hábitos, então também o homem não está apenas sujeito à novidade, mas precisa da variação para seguir conhecendo. Logo uma proposta de que, no contato com o cruzamento entre limitado e ilimitado (do que as obras de arte são um modelo), o homem experimenta a dúvida que pode pôr em marcha o processo de renovação de um hábito, não me distancio dessas leis que, segundo Peirce, regem o universo. A obra de arte, quando provoca o estado de dúvida de que venho falando até aqui, devolve ao homem a experiência do hábito em movimento, do hábito sujeito à mudança, e portanto da imensa potencialidade dessa lei dinâmica a que estamos, mente e matéria, sujeitos.

A obra devolve ao homem, nesse sentido, a própria experiência de conhecer. Acreditar que uma obra artística, pelo que provoca, pode inaugurar novas formas de pensar e, em consequência, abrir o mundo como possibilidade, é admitir que a arte capta algo desse mundo que é tecido vivo, e como vida sujeito ao espontâneo, à variação, ao novo e inesperado. É porque o instante presente articula ou encerra, em si mesmo, os limites do passado inteligível e o ilimitado de um futuro ainda por saber, que falar em um mundo permeado por relações de possibilidades se faz não somente viável como necessário para que possamos escapar à ideia de que o hábito é engessado, à existência morta, à possibilidade de parar de conhecer. Se a arte impulsiona de forma tão marcada esse movimento, é porque a tensão entre finito e infinito que passa pela obra de arte é uma tensão que permeia também o mundo empírico, e que estamos não só sujeitos a experimentar no contato com as coisas, como precisamos de tal experiência para que a realidade, que as leis, não são imutáveis. A tensão entre finito e infinito, como a própria tensão entre o inteligível e o ininteligível, é o que nos permite perceber um grau a mais na variabilidade das coisas e assim, quando uma nova possibilidade se abre ao olhar, experimentamos nossa infinita capacidade de conhecer, e a infinita potência que tem o mundo – e a mente – de mudar, de renovar-se.

CONCLUSÃO

Se teria ou não sido possível o desenvolvimento de uma sociedade sem qualquer relação com a arte, como pergunta Lotman na introdução de um de seus livros⁹², não cabe a este estudo responder. No entanto, essa questão passa a interessar, de modo subjacente, na medida em que a obra de arte veio se configurando, aqui, como uma forma por meio da qual o homem toma contato com sua percepção limitada de um espaço inesgotável – e o processo de pensamento desencadeado a partir daí, como tentei expor, é da ordem dos processos que movem a evolução do conhecimento humano. Assim, se por motivos que Lotman assume a dificuldade de explicar, a arte se configurou historicamente como uma necessidade especial⁹³, arrisco dizer que se deve ao fato de que ela submete a experiência à possibilidade.

Perpassada pelo encontro entre as ideias de finito e infinito, a obra de arte tem a potência de inaugurar um tipo de abertura que pode, gradualmente, levar o homem a enxergar o mundo como tecido de possibilidades. Abrindo o entendimento, assim, para o caráter inexaurível das coisas, como já desconfiava Palomar. O encontro de noções tão opostas quanto complementares como as de fim e infinito desloca o homem para um estado de dúvida provocado justo por vislumbrar, ao alcance do conhecimento, o que até então não lhe ocorria sequer pensar em saber. A obra de arte, por carregar a tensão entre algo que se comunica diretamente com o mundo empírico (porque vem dele⁹⁴), com nossa parcela inteligível das coisas, e algo que é estranho ao entendimento, que não pode ser reconhecido porque escapa à experiência habitual do homem, provoca a dúvida, e em consequência nos instiga a refletir, entender, conhecer esta novidade que vem, muitas vezes, como um enigma.

⁹² Lotman, 1978, p. 28: “No entanto, se a questão: ‘Porque é que uma sociedade sem arte teria sido impossível?’ permanece em aberto e que a realidade dos fatos históricos nos obriga a colocar sempre de novo, uma conclusão se impõe inevitavelmente sobre a insuficiência das nossas concepções da cultura da humanidade.”

⁹³ Ibid, p.27: “E, todavia sem ser obrigatória nem do ponto de vista das necessidades vitais imediatas, nem do ponto de vista das relações sociais obrigatórias, a arte, por toda a sua história, demonstra a sua necessidade essencial.”

⁹⁴ Adorno, 1988, p.15: “As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante. [...] As obras são vivas enquanto falam de uma maneira que é recusada aos objetos naturais e aos sujeitos que as produzem. Falam em virtude da comunicação nelas de todo o particular. [...] A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico.”

E é porque o contato com a arte abre uma fenda para um olhar outro, um pensamento novo, para um tipo de mudança em qualquer um dos hábitos que configuravam, até então, nossa visão de mundo, que afirmo perceber, entre limitado e ilimitado, um cruzamento que permite ao conhecimento avançar. A partir desse ponto no qual são confrontados conhecido e desconhecido, pode acontecer a dúvida onde vai se germinar a renovação de um hábito, e portanto o impulso para que continue em marcha o processo de conhecer que movimentava a própria vida. É como se não viver nem ver com os mesmos hábitos fosse pré-requisito para a fecundidade necessária a qualquer processo vivo – para o que a arte há mesmo de ter sua parcela de essencial, uma vez que tem a potência de provocar no homem a consciência de que tudo, no mundo, não só está dado ao novo e à mudança, como precisa disso para seguir como vida. O mundo se abre em possibilidades quando aos poucos adquirimos a noção de que algo novo não só pode como *precisa* sempre irromper de cada coisa, de cada situação, de cada movimento de nuvem.

Falar em uma tal abertura pode parecer, como disse anteriormente, uma afirmação do absurdo ou um salto em direção ao caos do *qualquer coisa é possível*, se desconsideramos que tomar o mundo como rede de infinitos fios possíveis é admitir duas noções que se entrecruzam: uma, a de que é da natureza do próprio hábito estar dado tanto à regularidade quanto à mudança. Portanto admitir que, de cada coisa, podem irromper indeterminadas possibilidades, é assumir as parcelas de variação e espontaneidade necessárias a qualquer processo relacionado à evolução, ao desenvolvimento⁹⁵. Assim a matéria, mente envolta em hábitos⁹⁶, também está sujeita, como os processos mentais, ao espontâneo e à variação. E aí chego ao segundo ponto que permite tomar a abertura do mundo em possibilidades. Em consequência da tensão entre finito e infinito na obra de arte, vem a noção de que tudo com que deparamos carrega, potencialmente, o inesgotável. Acredito que tenha explicitado, por meio da observação da forma como os personagens *Funes* e *Palomar* se relacionam com o espaço, que o mundo só pode ser tomado como tecido de possibilidades porque a superfície das coisas tem mesmo algo de inexaurível. Ao abrir-se continuamente para essa potência que comunica o espaço,

⁹⁵ Charles S. Peirce (1878), 2000, p. 15: “Al admitir así la pura espontaneidad o la vida como una característica del universo, que obra siempre y en todas partes aunque restringida dentro de estrechos límites por la ley, que continuamente produce desviaciones infinitesimales con respecto a la ley y desviaciones enormes con infinita infrecuencia, doy cuenta de toda la variedad y diversidad del universo de la única manera que puede afirmarse haber dado cuenta y razón de lo realmente *sui generis* y nuevo. La opinión común debe admitir la inagotable e innumerable variedad del mundo; debe admitir que su ley mecánica no puede en absoluto dar cuenta de ella; que la variedad sólo puede surgir de la espontaneidad [...]”

⁹⁶ Idem (1892), 1988, p.30: “[...] lo afirmo sobre otras bases, que lo que llamamos materia no es algo completamente muerto, sino que meramente es mente envuelta en hábitos.”

mas sempre encerrado em uma regularidade que, tal como se transforma se estabelece, o homem avança mais um passo no percurso de limites indeterminados que é conhecer, e assim criar.

O pensamento de que o espaço é ilimitado, ante nossa limitada capacidade de percebê-lo em toda essa potência, decorre justo do encontro entre finito e infinito que proponho observar nas obras de arte. Isso porque, se a arte vem do mundo empírico, o que quer que seja de infinitude que passa por ela permeia os espaços que nos circundam e, pela natureza também do que a arte nega ao empírico, sou levada a pensar que tal negação encerra sempre algo desse desconhecido a que estamos sujeitos em face do mundo. Assim, a arte talvez habite a lacuna, ou o limiar, entre o que não se conhece e o que já é conhecido – daí assumir a obra como modelo de uma tensão entre o inteligível e o ininteligível que, acredito, movimentam todo processo de conhecimento. É colocando o ilimitado das coisas ante nossa limitada compreensão, que a arte promove a dúvida que instiga o homem a conhecer.

Vivemos como que dentro da figura que abre o romance *Avalovara*: uma espiral que passa por um quadrado mágico. A despeito da relação que isso tem com o romance, a figura explicita justo o que, na obra de arte, permite a mudança que promove a renovação dos hábitos: a tensão entre o que tende a percorrer o infinito e o espaço limitado. Esse desenho, por conter no centro de um dos pequenos quadrados uma das pontas da espiral que vai, ali dentro, continuar seu curso ilimitado, dá a pensar que também no espaço (quadrado) materialmente limitado – e não só no traçado vertiginoso que o perpassa – reside a potência, o estar dado à mudança incessante que é da natureza das coisas, da natureza do homem. Nossa capacidade de renovação, e portanto de perceber, conhecer e criar, tende ao infinito, como a busca que a espiral empreende no espaço.

Na natureza de toda busca, que acredito sempre se configurar, de algum modo, como uma busca ligada ao conhecimento, está então o fato de que, por experimentar sua limitação ante o ilimitado das coisas, o homem é levado a perguntar por aquilo que não sabe, mas entrevê, imagina, vislumbra justo no encontro das duas noções. Na natureza do ato de conhecer, está a imaginação que segue à dúvida. Assim o contato com a obra de arte impulsiona a imaginação que, acredito, acompanha o estado interrogativo que irrompe quando vislumbramos que pode haver mais uma possibilidade de olhar, de pensar. Não afirmo, com isso, que o contato com o que está fora da esfera artística não possa despertar no homem os estados de dúvida e

pensamento que observo, aqui, a partir de uma relação que se dá nas obras de arte, mas antes o contrário. Se acredito que a potencialidade das coisas tende ao infinito, assim como tende também ao ilimitado nossa capacidade de compreender, e portanto de perceber de formas sempre novas o mundo que nos perpassa, então tudo com que deparamos, no curso de uma vida, é dado a despertar, a desencadear um processo de mudança, de renovação.

Afinal, é em parte isso o que a relação entre finito e infinito na obra de arte mostra: a imensa variabilidade das coisas ante nossa limitada percepção – que, envolva neste contínuo movimento, também tem a potência de se alargar infinitamente. Essa perspectiva só reforça o fato de que o contato do homem até mesmo com o que de mais objetivo se apresenta é dado a despertar, a provocar. No entanto, se me atenho aqui às obras de arte como modelo para pensar o cruzamento entre o inteligível e o ininteligível que perpassa todas as esferas de nossa relação com o mundo, é porque acredito que a arte mostra com liberdade. E nesse território livre carrega qualquer coisa de novidade, de outro; capta nossa atenção de um jeito mais marcado do que o contato com algo comum, cotidiano⁹⁷. A obra de arte, com o que quer que comunique, carrega a liberdade do que não precisa de provas ou métodos para se fazer valer. A liberdade da imaginação que impulsiona o conhecimento do mundo. Ou não seria, sempre, algum tipo de imaginação o que segue às dúvidas, às perguntas, por objetivas que sejam? O ato de imaginar que sucede ao encontro com algo de incompreensível que se mostra ao alcance do entendimento é o que permite ao homem conhecer. O conhecimento, como processo vivo, vem da dinâmica entre regularidade e transformação dos hábitos e portanto das leis que explicam a realidade. E é por isso, então, que acredito na importância que tem a arte para impulsionar os processos de conhecimento de qualquer ordem: porque a obra tanto carrega como pode provocar a imaginação. Imaginando, o homem escapa à ideia de que as coisas no mundo estão dadas, de que tudo é do jeito que é porque sempre foi assim, de que as coisas serão no futuro do modo como são agora. Imaginando, escapamos à ideia de que os hábitos são fixos, as leis imutáveis, e por isso ganhamos em possibilidade de renová-los.

Assim, a arte tem a força comunicativa e a potência de promover o avanço do pensamento tanto quanto o tem a ciência. Quando Albert Einstein disse que a imaginação é mais

⁹⁷ Ibid, p. 26: “[...] al convertirse, así, en hábito, difícilmente llega ya la sensación a producirme impresión alguna, pues, si la noto, lo es desde un ángulo nuevo, desde el que aparece más bien como hastío.”

importante do que o saber⁹⁸, não penso que tenha sido por qualquer descrédito à ciência, senão pelo reconhecimento de que, também esta, é movida pelo ato de imaginar. Do contrário, fosse tomado apenas como o conjunto de todo conhecimento que já está dado, o âmbito científico se encerraria nos limites do que é inteligível e só vagamente apontaria para o que ainda não o é. A imaginação, pela potencialidade de renovar o modo como nos relacionamos com o mundo, alcança aquilo mesmo que ainda nem experimentamos.

Vivimos en un mundo – explicaba Lotman – que se crea sobre la “unidad conflictiva” de los modelos del arte y de la ciencia. Porque el arte no es – sigue diciendo Lotman – “ninguna florecita bonita”, sino “otra forma de pensar, otro sistema de modelación del mundo[,] la creación de otro mundo paralelo a[1] mundo” que se crea según el modelo de la ciencia (Lotman, 1993, pág. 128).⁹⁹

Daí que a arte, por se mostrar um dos meios essenciais à comunicação do homem com o mundo, e pelo que pode influenciar nos processos do conhecimento humano, precisa também ser estudada fora da perspectiva conflitiva em relação à ciência a que se refere Lotman. É preciso que as obras, pelos processos de pensamento que têm a potencia de despertar, sejam estudadas também no sentido de trazer à tona a enorme variedade com que podemos perceber o mundo. Assim, avançar no pensamento que apresenta a esfera artística é avançar, também, no pensamento científico. E se a arte pode promover mudanças na forma como vemos o mundo, de modo a abrir as vias por onde se dá o conhecimento, chamo a atenção para a importância de estudos que, tal como observavam os fundadores da semiótica da cultura, se voltam para o “intricado relacionamento entre natureza e cultura” a fim de extrair, daí, “suas implicações no processo de semiose nas mais variadas esferas comunicacionais.”¹⁰⁰

Nesse sentido tenho, como perspectiva de estudos futuros, a vontade de avançar cada vez mais no estudo da arte dentro da comunicação, e das tão repetidas tensões entre finito e infinito que passam por aí. Isso porque o âmbito da semiótica, como pude perceber no contato

⁹⁸ Albert Einstein, in: *Revista Galileu* número 161: "A imaginação é mais importante que o conhecimento. conhecimento é limitado. A imaginação envolve o mundo."

⁹⁹ Manuel Cáceres, “Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993): una biografía intelectual”, in: Iuri Lotman, *La semiosfera I*, 1996, p. 261.

¹⁰⁰ Irene Machado, *Um projeto semiótico para o estudo da cultura*, p.24.

com os textos de Lotman e Peirce, fornece um rico material para que as obras de arte sejam tomadas, sem distinção à ciência, como pensamento – até mesmo pela força da liberdade com que comunicam, como procurei explicitar. Essa força imaginativa que a arte carrega e promove está ligada à criação que é, também, o conhecimento, de um modo que só pude vislumbrar no recente contato com os textos de Peirce, mas que, nesse vislumbre, percebo como uma via que pode ser muito fértil ainda para estudos estéticos. No curso da pesquisa, tive por várias vezes a impressão de que, entre o pensamento de Lotman e Peirce, não há uma distância tão grande como me parecia à primeira vista. Não posso afirmar isso com a certeza de quem se debruçou sobre tais (possíveis) semelhanças, mas acredito que, se se fizerem mais sólidos os pontos de contato que percebi apenas de modo superficial, pode se configurar aí um aporte para tema que muito me interessa: a relação entre arte, pensamento e espaço.

Como veio se configurando até aqui, o cruzamento entre finito e infinito na obra de arte dá a pensar na relação entre homem e espaço. Assim a arte, como uma forma de expressão que é também de conhecimento do mundo, encerra o homem e o espaço. E sendo o espaço, como disse, aquele que se apresenta ilimitado ante nossa limitada compreensão (mas que isso não se confunda com o fato de que, potencialmente, nossa capacidade de compreender tende ao infinito), as obras de arte podem ser pensadas como a tentativa incessante de preenchimento dessa lacuna entre o inteligível e o ininteligível. Por isso comunicam algo que impulsiona o conhecimento a se movimentar. Porque a arte, tomada como texto ou como uma forma que encerra algo da própria mente, pode ser pensada como a manifestação textual (a comunicação) do infinito espaço, ao qual temos que – pela força da necessidade de renovação dos hábitos, e por meio de um alargamento promovido pelas próprias formas artísticas – estar continuamente abertos a conhecer e a reconhecer, em tudo, a potência da novidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982,1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, Manoel. *Memórias Inventadas – As infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.
- _____. *Menino do mato*. São Paulo: Leya Brasil, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Antologia pessoal*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- _____. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Portugalia, 1968.
- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e escritos; III)
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. *Avalovara*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- _____. *La semiosfera I*. Madri: Ediciones Cátedra, 1996.
- _____. *La semiosfera II*. Madri: Ediciones Cátedra, 1998.
- _____. *La semiosfera III*. Madri: Ediciones Cátedra, 2000.
- MURILO MENDES. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NERUDA, Pablo. *Livro das perguntas*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- PEIRCE, Charles S (1878). *La doctrina de las posibilidades*. Tradução castelhana de Carmen Ruiz (2000). Disponível em: <http://www.unav.es/gep/DoctrineChances.html>
- _____. (1892). *La doctrina de la necesidad examinada*. Tradução castelhana de Georges Delacre (1973). Disponível em: <http://www.unav.es/gep/DoctrineNecessityExamined.html>

_____ (1892). *La ley de la mente*. Tradução castelhana de José Vericat (1988). Disponível em: <http://www.unav.es/gep/LawMind.html>