

Limite e além: obra de arte, acontecer poético e cidade

André Lira*

<https://orcid.org/0000-0002-6244-7444>

Resumo: Que quer dizer e onde está o limite? Proporemos um caminho de pensar tais questões desde um pensar poético, que procura encontrar modos de manifestar concretamente o limite como presença. Discutiremos como limite não é simplesmente imposição de uma regra, mas também a própria eclosão do ser sendo, sem que se possa distinguir limite e limitado. Apontaremos, hermenêuticamente, para a instância originária que a obra de arte instaura como não só o que torna os limites visíveis, mas o que possibilita seu atravessamento. Pensaremos, por fim, a relação entre artista, obra de arte e cidade desde o poético.

Palavras-chave: Limite. Poética. Hermenêutica. Aporia.

Limit and Beyond: Work of Art, Poetic Event and City

Abstract: What does “limit” mean and where is it? We will discuss those questions in a poetic thinking standpoint, which seeks to find ways to bring the concrete manifestation of limit to presence. We will understand limit not simply as an imposition, such as a rule, but as the very emergence of being, leaving no opportunity to distinguish limit and that what is limited. Furthermore, it will be argued, hermeneutically, that the inaugural instance that the work of art discloses not only allows limits to be visible, but also opens up the way so the limit can be traversed.

Keywords: Limit. Poetics. Hermeneutics. Aporia.

Límite y más allá: obra de arte, acontecer poético y ciudad

Resumen: ¿Qué significa y dónde está el límite? Propondremos un camino para pensar tales cuestiones desde un pensamiento poético, que busca encontrar formas de manifestar concretamente el límite como presencia. Discutiremos cómo el límite no es simplemente la imposición de una regla, sino también la propia eclosión del ser, sin que se pueda distinguir el límite y lo limitado. Señalaremos, hermenêuticamente, la instancia originaria que la obra de arte establece como no solo lo que hace visibles los límites, sino lo que possibilita su atravesamiento. Por último, pensaremos en la relación entre el artista, la obra de arte y la ciudad desde lo poético.

Palabras clave: Límite. Poética. Hermenêutica. Aporía.

* Instituto Federal do Tocantins. Doutor em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestre em Ciência da Literatura (Poética), Licenciado em Letras/Português-Literaturas e Bacharel em Letras/Português-Literaturas pela mesma universidade. É professor EBTT de Língua Portuguesa e suas Literaturas do IFTO/Palmas e líder do Grupo de Pesquisa “Estudos Interdisciplinares em Poética e Literatura”, no IFTO/Palmas. E-mail: andreobranco@gmail.com.



Introdução: rumo ao caráter poético-ontológico de limite

Ao abordarmos o termo “limite”, vem-nos quase imediatamente a acepção de uma imposição externa, um regramento a manter algo ou certa atividade sob controle. Pode-se, ainda, sentir aí o mal-estar de uma incapacidade. Decerto, este é o testemunho dos significados de dicionário (Houaiss, 2009, verbete “limite”). No que se compreende por pós-modernidade (um nome que nada diz, fora o esvaziamento ou clímax do projeto moderno), a mera indicação do limite promove um assombro à subjetividade, tão confortável a encontrar, na sua vontade e razões, sempre o credo necessário à negação constante de qualquer possibilidade de impossibilidade. No paradigma transumanista, mesmo a morte pode estar sujeita a ultrapassagem.

Em eventos e ritos acadêmicos, nesses tempos, ouvem-se necessariamente as modestas palavras: “este trabalho é uma tentativa...”, “não é possível abarcar tudo...”, “é apenas uma leitura/interpretação...”, como se o limite precisasse ser afirmado, envergonhadamente, contra as pretensões de um conhecimento ilimitado, absoluto. Ter limite, assim, é indesejável, mas é ainda mais malvisto almejar o todo e o infinito. É necessário pensar nos exemplos acima, de modo a levantar todas as suspeitas possíveis, se nessa aparente modéstia já não se encontram, tiranamente, os arreios de um dogmatismo sem limites, alimentado pelo raciocínio academicista uniformizante e reproduzidor que antolha o pensamento em todas as partes.

Ora, todo conhecer e não-conhecer, saber e não-saber, ser e não-ser se dá em um limite. A necessidade está, pois, em discutir o caráter ontológico do limite, que o ser humano, em sua abertura ao ser, reconhece e nele faz morada. As obras de arte, por sua vez, enquanto “pôr-em-obra da verdade” (Heidegger, 2010, p. 197), operam desde a dimensão essencial do real, que, em um só golpe, dá a ser revelando e velando. Este “e” nevrálgico é o limite tensional de todo ser e não-ser, o “entre” em que qualquer acontecer se dá – e onde se localizam as forças telúricas e urânicas que compõem as obras de arte.

Limite, limiar e liminar

A proximidade das palavras “limite”, “limiar” e “liminar” pode ser verificada em sua origem latina. Contudo, para além do exercício etimológico, cabe perscrutar o que nelas pode vir ao pensar.

Elas vêm ao português, a princípio, por dois caminhos distintos. Limite, de *limes, limitis*; e limiar e liminar, de *liminaris, liminare* (Houaiss, 2009, verbetes “limite”, “limiar” e “liminar”). *Limes, limitis* aponta, em seus múltiplos sentidos, tanto para a demarcação de um pedaço de terra, quanto para uma via, caminho, canal ou estrada (Glare, 1968, p. 1031; Ernout; Meillet, 1951, p. 639-640). Logo aí se pode notar a ambiguidade do limite: ele é borda e transborda, afixa um domínio e abre uma ultrapassagem. A partir da condensação desse sentido dinâmico essencial e concreto, pode-se verificar ainda um outro significado: *limes, limitis* também é a linha deixada pela passagem de algo e também, curiosamente e ainda alinhado a tal teor semântico, um traço de cor, uma pincelada (Glare, 1968, p. 1031). Se algo houve, pois, limitou(-se), limiteou(-se) e continua a limitar(-se). Importante perceber, aí, o movimento instaurador em tudo que há, dinâmica que deve ser reconhecida como o próprio poético, por ser da *poivhsi*” (*poíesis*), ação ou fazer originário. Em *limes, limitis*, então, nota-se já a referência ao obrar da obra de arte, conexão não acidental, metafórica ou mesmo limitada à obra pictórica. Se há obra, há configuração, emergência de possibilidades do real – as quais não podem se dar senão em e como limites.

Já em *liminaris, liminare*, há uma derivação de *limen, liminis*, que por sua vez significa, em primeiro lugar, as vigas e vergas delimitantes que estruturam uma porta e/ou uma casa (Glare, 1968, p. 1031; Ernout; Meillet, 1951, p. 639). Ao limiar pertence a soleira, o lintel, o umbral, o portal. Por extensão de significado, *limen, liminis* também diz entrada, abertura, passagem. Tal qual em *limes, limitis*, aqui se percebe o jogo de uma dobra entre caos e cosmos, estrutura e movimento. Pois se não há via ou caminho sem a demarcação de limites, também não há construção que não reúna e abra em si seus limiares de passagem e ultrapassagem. Todo limiar, assim, oferece um supraliminar e um subliminar, incitando travessia.

A familiaridade dos termos, explicam Ernout e Meillet (1951, p. 640) e Glare (1968, p. 1032), não pode ser inteiramente comprovada etimologicamente. Contudo, os autores indicam a possibilidade da relação com *limus*, que daria origem tanto a *limen* quanto a *limes*. Para além das explicações dicionarizadas, essa relação parece, poeticamente, bastante condizente. Isso porque *limus* aponta para um dado mais corpóreo, relativo ao movimento transversal e oblíquo do olhar. Isto é, o que limita no limite é aquilo que pode vir à presença nos recantos do olhar: o que não brilha não pode ser contido, limitado, no olhar, enquanto o algo que é. O alcance do olhar, de lado a lado, captura aquilo que é em seus limites. No olhar se dá, pois, a estruturação e a extensão que, por sua vez, enxergam caminhos, constroem casas e aberturas de passagem-possibilidade.

Na concretude do olhar perscrutante, da organização da terra e das vigas estruturantes, encontra-se um dado mais essencial da experiência do limite. Afasta-nos, assim, de uma compreensão abstrata e meramente regulatória de um ente qualquer, pois no limite concreto não há separação arbitrária entre o limite limitante e o ente limitado. Algo para ser o que é já deve ter sido lançado no ser (no limite!) pelo não-ser que o tensiona e principia. O limite é o reconhecimento da hora e a vez, de tempo e espaço em que o ser se dá como ente e se retrai. Esse é o limite enquanto tal, questão fundamental que Heidegger chamará de diferença ontológica, a diferença entre ser e ente, ignorada pela história da metafísica no Ocidente.

Sigamos aqui buscando fazer ver essa questão, por outras vias e caminhos.

Aporias e experiência

Em certos caminhos, *links* e *QR codes*, por vezes não se chega a lugar algum. Uma a-poria: o estar diante do sem-passagem. Será isso possível? Sem dúvida, os caminhos trilhados pelo ser humano não são sem obstáculos; parecem muitas vezes confusos e contraditórios. Pode ser até mesmo que, em dado momento, a pedra no caminho seja tamanha que indique um bloqueio total e marque um evento inesquecível nas retinas. Porém, no caminho se está sempre a caminho e seus limites se dão no caminhar, de

modo que, mesmo diante da rocha aparentemente insuperável, estar nos limites do caminho é que é o incontornável. E se por um lado o limite demarca e libera via, também o caminho encaminha sem promessas de eficiência, nem linhas de chegada.

Se a morte é o horizonte por que todo caminho deve se pautar, não há aporia que resista à própria imperiosidade do caminhar – mesmo que, por ingenuidade ou arrogância, possa o ente humano determinar que não é mais possível andar e que, enfim, está em aporia. O real garante, em seus envios de realidades e realizações, novas e inauditas possibilidades de andar. Se “quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”, (Rosa, 1972, p. 71), talvez caiba aqui dizer que quando aporia acontece, há uma travessia que não estamos vendo.

É necessário ter cuidado para, nessa meditação sobre limites e caminhos, não dar a entender que se está hipertrofiando ainda mais a subjetividade dita pós-moderna. O caminho não é tanto do ser humano, como a realização de um planejamento da vontade e/ou da racionalidade. Mais vale perceber o quanto, ao contrário, o ser humano é que é do caminho. Caminho de quê? Caminho de ser. Logo, na experienciação da aporia, não é por debilidade técnica, cognitiva ou mesmo vivencial do sujeito que não se enxerga a passagem pela pedra. Não há curso ou programação para extirpar as aporias do conjunto das possibilidades do ser humano. A aporia surge pela própria dinâmica do caminhar e não-caminhar, mostrando, em última instância, que o que concede ao ser humano a via de passagem é o ser. O que resta é aceder, acolher e cuidar do caminho até o canal se entreabrir pela rocha – de novo, não a marretadas da subjetividade, e sim como envio do real, a cuja dinâmica essencial de realização e realidade pertencemos. Sobre a pertença do ser humano ao real, sem que o controle, diz Antonio Jardim (s. n. t., p. 6):

Real aqui deve-se compreender para além das qualificações. Real deve ser aqui compreendido enquanto emergência substantiva. Aquilo que desde si mesmo assoma, presentifica-se, com-parece. Esse comparecimento dá-se sem que o humano seja capaz de exercer controle. O humano não controla o real, quando muito... o percebe. Lida com este, dirige-se a este, mas não pode controlá-lo.

O lidar e o perceber a instauração substantiva do real são, pois, uma condição de viver e caminhar – ainda que, por vezes, o que no caminho se presentifica possa até ser intolerável ou mesmo invencível.

Por outro lado, pelo pertencimento da aporia ao caminhar do e no real, pode-se reconhecer a própria aporia como um dos limites do caminho, na tensão característica do limite que tanto demarca e cinge quanto envia e libera. Em outras palavras, viver é ir trilhando caminhos entre as aporias. Podem nunca ser transpostas, mas estão lá, paradoxalmente, para indicar que se trata de um caminho.

O que a aporia nos pede, na verdade, o que o próprio caminho delimitado pelo real nos exige para caminhá-lo é uma experiência ou, melhor, uma *experienciação*, como explica Manuel Antônio de Castro (s. n. t., verbete “*Experienciação*”, 7):

Jamais posso dizer que alguém é experiente na *experienciação* de morrer. Das experiências surge um aprendizado, passível de ser ensinado, porque é um saber baseado em conceitos, por exemplo, um carpinteiro que ensina o aprendiz a fazer móveis. Das *experienciações* surge uma aprendizagem, algo absolutamente pessoal, próprio e impossível de ser ensinado, porque não é redutível aos conceitos. A aprendizagem é *experienciação* das questões.

As questões atravessam o que somos. É nesse caminhar aprendente pelas questões do real que se pode compreender devidamente nascer, viver e morrer. Ao experienciar uma aporia, estamos diante de um limite de que ainda não sabemos o poro (o furo, a saída) – não para eliminar este ou qualquer limite, mas para realizá-lo enquanto a abertura de passagem. Aporias e limites são respeitados quando, no seu cuidado, podem ser passados e ultrapassados. Na ultrapassagem dos limites – que nunca os abandona, mas carrega consigo –, por uma concentração e um atravessamento concreto dos mesmos, há plenamente uma *experienciação*, porque no limite se colheu uma paixão que nele não se contém. Mais adiante, alguns voos mitológicos irão desenvolver essa questão.

Por hora, olhemos para as palavras aporia e experiência/*experienciação*. Em aporia, há a negação de um caminho ou via: constitui-se pelo alfa privativo (a-) e a palavra grega *povro*” (*póros*), que congrega inúmeros significados, todos a se desenvolverem a partir da noção concreta de uma via, um canal ou passagem, sejam eles na própria pele, no mar, na terra, na vida (Liddell; Scott, 1996, p. 215; p. 1450-1451). Ao procurar a referência no concreto, está-se buscando fazer ver como o caminho se abre desde e no ser.

A diversidade nascediça de caminhos, pois, pode ser auscultada nesse étimo grego. As perguntas pertinentes são: onde está o caminho? Onde se dá caminho? A partir de onde se dá caminho? O que a *aporía* ajuda a compreender é que caminho não é mera coordenada cartesiana ou espaço vazio. Caminho é junto do que é, do que se realiza e não se realiza. Ressalte-se que não se trata, por outro lado, de uma metáfora. Com as palavras caminho, via e canal, buscamos aqui acolher um aceno do real, o qual indica que o que está para ser, ou seja, o ser mesmo, o real, palpita e se projeta adiante a todo momento.

Pelas múltiplas significações de *povro*" e *aporía*, nota-se, justamente, o sentido essencial do caminho enquanto caminhar do ser: lugares podem ser sem-caminho; coisas podem ser sem-caminho; pessoas podem ser sem-caminho; e até o próprio pensamento pode ser sem-caminho (Liddell; Scott, 1996, p. 215; p. 1450-1451). Todos esses empregos do termo mostram uma ausência de movimento e fluxo, os quais seriam esperados. Dizemos, então, que o trânsito ou trâmite com alguém é difícil, porque com essa pessoa as coisas não caminham bem ou como deveriam.

Ser sem-caminho é não ter vias de realização. Mas não ter vias de realização é um penhor do real e suas realidades. Não há só realização; e mais, é necessário o limite de não-se-realizar para se realizar qualquer coisa. Como mostra Antonio Jardim (2012, p. 16-17), com os termos real, realidade e realização pode-se pensar e dizer a dinâmica do ser mais concretamente:

Ser é sempre ser real, ou melhor, ser é sempre ser, e necessariamente compreende não-ser, de modo que não-ser não se faz possível sem ser. O não-ser também é, senão sequer poderíamos pronunciá-lo. [...] Real [...] é tudo o que é, e também todos os modos em que o não-ser torna-se presente, enunciado, anunciado, pronunciado. [...] Já realidade é o real como possibilidade e realização, o real como ação acabada. Desse modo, embora estejam dimensionadas no real e desde o real, são modos distintos de sua presença. O real como possibilidade diz da realidade. Assim, pensar algo fora da realidade é, na verdade, impossível, na medida em que tudo no real é possível. [...] Realidade é assim toda e qualquer possibilidade outorgada por e desde o real. Só se é real na realidade, na sua possibilidade. [...] O real é realização, apenas e tão somente, quando qualquer espécie de ação se faz completa. Quando qualquer acionamento se "realiza", quer dizer, se dá como fato, como feito.

À realidade e ao real, assim, pertence a aporia, pois ao real pertencem todos os envios e não-envios de possibilidade. A aporia manifesta-se, então, como a possibilidade do não-ser, a qual também está no ser. Nesse sentido, pode-se ver mais nitidamente que, ao fazer a experiência da aporia, está-se diante de mais uma possibilidade do caminhar, talvez a mais essencial possibilidade.

De todo modo, nos fluxos e obstruções da via, algo se realiza ou não se realiza, de forma que não se pode separar, abstratamente, caminho e ser. Especialmente em *povro*", percebe-se que não há caminho sem o que em um se faça e se realize, e também não há realização e acontecimento fora de um caminho, já que, na língua grega, em *povro*" se pôde enxergar o fluxo da vida, as vias e canais do corpo, as jornadas e viagens, os recursos e proventos para as realizações e descobertas, ou seja, todo modo e via de realização e emergência de algo (Liddell; Scott, 1996, p. 1450-1451). Em outras palavras, *povro*" é a possibilidade emergente e insistente do ser sendo – o que traz consigo também o seu recolhimento, a aporia, o não-ser, o ainda-não-trilhável, o caminho oculto ou incaminhável.

Povro" relaciona-se a dois outros verbos em grego: *peivrw* (*peíro*) e *peravw* (*peráo*), ambos apontando para um atravessamento, um abrir passagem, uma perfuração, por exemplo, no corpo, como em um ferimento. Tais verbos derivam de *pera*, que significa além, lá, cujo sentido ontológico pode ser rastreado, no plano do significado, até a raiz **per-* do indoeuropeu (Chantraine, 1980, p. 871; p. 884-885). Abrir passagem, atravessar, é abrir um além, um lá, alençar, lazar, na própria experiência concreta do que se é. Atravessar um rio, nesse sentido, não é mero transporte de margem a margem. É experienciá-lo concretamente, nele se molhando, descobrindo passagem e revelando o além-rio do próprio rio e o tornar-se além nessa aprendizagem.

Em suma, aporia não é simplesmente uma negação da saída, um polo dicotômico e opositivo a caminho. É um dos limites do caminhar, compondo-o como tal. No plano essencial, caminho e não-caminho, limite e não-limite se reúnem e se articulam contraditoriamente como unidade.

Assim vamos esbarrando no que é e diz a palavra "experiência". De início, chega-se ao substantivo *experientia* no latim, a que se ligam o adjetivo *experiens* e o substantivo *experimentum* (Glare, 1968, p. 648-649). Todos os termos advêm fundamentalmente de

experior, um verbo depoente. A característica gramatical desse verbo já remete ao atravessamento das noções de ação ativa e ação passiva, por ser um verbo de sentido ativo, mas conjugação passiva. Remete, assim, ao jogo entre sujeito e objeto da ação. Quanto às acepções semânticas, *experior* diz, a princípio, testar, tentar, colocar à prova, mas também aprender com algo, enquanto um atravessar (Glare, 1968, p. 649), um “passei por tal coisa...!”, como se diz. Um “passar por tal coisa”, nesse sentido, é tanto um tentar fazer algo quanto ter sido feito por algo.

Em *experior*, assim, torna-se clara uma ação concreta, um fazer que extrapola o já-sabido e já-visto e conduz a um outro lugar. Nessa compreensão, não há espaço para entender, originariamente, nas palavras *experior*, *experiens* e *experientia* o significado moderno, subjetivo, que entende em “experiência” algo do foro íntimo e sentimental: “ter experiências estéticas”, um “ter contato com”, em uma acepção muito próxima, mesmo, à de consumir. Nesse significado, a palavra experiência se torna um sinônimo para vivência e nunca chega a dizer o que diz experiencição, nos termos de Manuel de Castro, anteriormente.

Enfim, sendo *experior* uma tentativa, um teste de algo que se dá ou não a ser e conhecer, então, presente-se alguma conexão com o que discutimos antes. Pois o que é tentado ou testado numa experiência? O próprio limite, ou seja, o próprio caminho daquilo e para aquilo que se manifesta. Para elucidar esse sentido, é preciso ver que, em *experior* e também nos termos correlatos mencionados, há um *ex-*, isto é, um movimento para fora ou adiante, ou já um além, um lá ao qual se põe a caminho. Famosamente, poder-se-ia aludir ao étimo de educação como *ex-ducere*, ainda que fosse necessário discutir, na educação, o que, em primeiro lugar, educa e permite educar.

Em *experior*, pois, põe-se a caminho. Mas e o *-perior*? Antes de olhar para esse termo, pensemos com a palavra portuguesa perigo, do latim *periculum*. Ambas dizem, claramente, risco, possibilidade de dano; mas também, e de novo: tentativa, teste, (algo que se) prova (Glare, 1968, p. 1341-1342; Houaiss, 2009, verbete “perigo”). Com perigo, entendemos, assim, que só é plenamente um aprender com, um teste, uma tentativa (uma tentação?), se houver risco. Risco, a-riscado: a linha do limite. O limite ensina para quem nele mora e se demora a possibilidade do caminhar e ultrapassar. O que então se percebe é, novamente, a ambiguidade da articulação tensa entre ser e não-ser, realização

e realidade. Isso porque se a algo se permite ser, dá-se-lhe a acolhida para emergir de modos inauditos, mas tal disposição não se agarra por laboratório ou outorga da racionalidade. É necessário um passar-por, um atravessar que se solta do paradigma e das paragens familiares e se lança em perigo. Nas palavras de Friedrich Hölderlin, “Mas, onde há perigo, cresce também/ O que salva” (Hölderlin *apud* Werle, 2011, p. 213). O que salva é a manifestação do princípio poético, que pode dizer e revelar ser, conservando-se. O que salva é a instauração do acontecimento. É esse sentido que orienta qualquer perigo e possibilidade de saber, pois perigo, aí, é a possibilidade de encarnar uma aprendizagem e não apenas um “ter contato com”.

Não é que não haja perigo concreto no perigo. Há risco, há a possibilidade da destruição, da perda. Mas se é uma *experior*, propriamente, um tentar a-riscado, para que se teste algo, é preciso mobilizá-lo e mobilizar-se. Dinamizar-se: pôr-se a caminho. Que perigo! Sendo um pôr-se, está-se apontado para um salto, um abandono que pode mesmo não ser o suficiente e, como muitas vezes ocorre, conduzir ao fracasso. De todo modo, não há retorno, como mostram estes versos do famoso poema de Cecília Meireles, “Canção excêntrica”: “se penso encontrar saída,/ em vez de abrir um compasso,/ projeto-me num abraço/ e gero uma despedida.// Se volto sobre meu passo,/ é já distância perdida” (Meireles, 2001, p. 336). Abraço e despedida dimensionados no movimento, no projeto, na tentativa, no perigo.

Agora, quando se olha para trás e julga-se um passo como fracasso ou sucesso, aí já é a leitura posterior, que pondera e qualifica *a posteriori*. O teste e a tentativa são um lance (um drible do caminho nele mesmo, para continuar caminhando!) que já se realiza como tal para além das reflexões posteriores. Tenta-se e testa-se para saber, para ser; se a empreitada tem sucesso ou fracasso, a isso só se poderia responder pelo martelo do juízo. Logo, a tentativa do experiente é uma liminação, um liminar de si e de algo que se permite liminar. Toda tentativa tenta um limite para que do bloqueio e demarcação emerja uma *ex*-periência, um caminho ao além.

E quanto ao *perior* de *ex*-*perior*? Ernout e Meillet (1951, p. 883) explicam, no verbete relacionado *peritus* (origem do português *perito*: aquele que muito tentou, muito liminou e limitou!), que esse verbo simples desapareceu. Podemos, contudo, ver a genealogia desses termos no grego *peivra* (*peíra*), *e!mpeiro* (*émpeiros*) e em *peivrw*

(Ernout; Meillet, 1951, p. 883; Chantraine, 1980, p. 870). Sim, em *experior* brilha o *peíro* que, como vimos, remete a atravessar, a perfurar e, em última instância, à noção adverbial de um lá, um além, na raiz indoeuropeia **per-*. A tentativa, a *peíra*, é o próprio atravessamento. E quem a perfaz é o experiente, o *empeiros*, que é, assim, um alenzado, e o experienciar, uma alenzice, alenzação. É quem já arrancou uma experiência e permanece aqui para contar história. Contar história, em grego, diz testemunhar por ter visto (Lira, 2019, p. 68), isto é, por ter atravessado um acontecimento por si mesmo, ou seja, por *experior*.

Moirai, Ícaro e quinhões a delimitar

Nas dobras das palavras, buscamos até aqui semear caminhos de pensamento para cuidar da questão, sem que a possamos resolver. Isso porque não se está a discutir, em última instância, um conceito filosófico ou problema epistêmico pela régua da verdade corretiva. Sendo um dado concreto da experiência do real, o que nos compete é acolhê-lo e pensá-lo. Limite não tem solução. Porém, ele nos solicita, enquanto questão, nosso comprometimento para que possa aqui ser visto, ouvido, auscultado.

Pensar, para além das representações habituais que o confundem com o raciocinar e o abstrair, está mais para o poetar do que para o filosofar e menos ainda o conhecer cientificamente. Tal constatação vigora no espanto e no acolhimento do não-saber, o qual está, hermeneuticamente, sempre sendo buscado na abertura do questionamento. Testemunho da vigência do pensar nos dá Emmanuel Carneiro Leão (*apud* Castro, s. n. t., verbete “Pensar”, 9): “Pensar é não-saber. Quem sabe não pensa. Quem pensa não sabe. É que pensar cumpre sempre um desempenho de libertar-se de programações” e Antonio Jardim (*apud* Castro, s. n. t., verbete “Pensar”, 10):

O pensar não pode nunca erradicar os mistérios, na medida em que se nutre precisamente deles. A palavra mistério é proveniente do verbo grego *mýo*, e quer dizer concentrar-se, encerrar-se no âmago, recolher-se no íntimo.

Mistério, portanto, nos fala de um determinado tipo de movimento, um movimento que se projeta em direção à origem, ao fundamento, à própria dinâmica do ser. O pensar, portanto, é a possibilidade de acolher o mistério não só como integrante de si mesmo, mas também da realidade.

Como contrasta essa compreensão de pensar com a corrente! No trecho acima, articulam-se, pois, ser, pensar e mistério. Mistério aponta para o sagrado, essa experiência de real tão ubíqua nas culturas de todos os tempos. Não entraremos por essa via, a princípio, mas desejamos pensar brevemente dois mitos gregos em que o sagrado se manifesta enquanto limite e não-limite.

Filhas da Noite, as *Moi-rai* (*Moîrai*), na *Teogonia* de Hesíodo, cumprem papel essencial de determinação de um certo domínio (limite!) em que cada ser se dá. Jaa Torrano, em seu indispensável estudo sobre essa obra de Hesíodo, “O mundo como função de musas”, explica, assim, o seguinte (2003, p. 80, grifo nosso):

A *Moîra*, i.e., o lote ou o quinhão partilhado, é esse limite ôntico pelo qual a essência mesma de cada Deus se delimita e se configura como tal. [...] A *Moîra*, que constitui cada ser divino ou humano e com ele coincide enquanto é esse lote de opulência e de valor partilhado (*áphenos kai timás*, cf. v. 112), exprime-se em cada ser divino ou humano como a sua mais autêntica e própria expressão. No entanto, a *Moîra*, enquanto é para cada ser o seu próprio ser, constitui para cada Ser todas as coerções e imposições que se pode padecer e sentir como vindas disso que não se é mais por si próprio; e a *Moîra* é, para cada ser, tudo o que provém de seu além-ser, tudo o que lhe é exterior e Outro.

Ao delimitar cada ser como tal, as *Moîrai* possibilitam ser; não o negam. Na densidade de sentidos do mito, cabe destacar, justamente para entendermos sempre e de novo a ambiguidade e o poético do limite, como, no início da citação acima, *Moîra* se equaciona ao lote partilhado. No que é partilhado, se compartilha o mesmo: o ser. Essa é a compreensão não apenas ôntica, mas ontológica da ação das três *Moirai*. Tudo tem ser, mas cada um tem parte do ser sendo o ser que é. Com os termos real, realidade e realização, que discutimos anteriormente, também se pode compreender essa dinâmica essencial do mito grego. Pois tudo é e está no real, e se pode concretizar ou não, isto é, entre os limites da realidade e das realizações. Não há, aqui, indivíduo ou sujeito, nas acepções modernas do termo; mas se algo é, é parte partícipe do real ou, no pensar poético de Heráclito, da terra: “tudo, pois, que rasteja, partilha da terra” (Anaximandro; Parmênides; Heráclito, 2005, p. 61). Se partilha da terra, é terra!

Na noção de partilha, está já colocada a de limite. Primeiro, no sentido ôntico: o ente que somos é diferente dos entes que são os outros. É a questão da diferença externa, que Torrano enfatiza acima. Mas mais essencialmente se dá um segundo limite, o ontológico, sem o qual o primeiro não pode se dar. Ser e ente se tensionam em referência ao não-ser. Pois o ser emerge do não-ser, mas não o abandona nem o nega, já que o conserva em uma tensão essencial que lhe confere a dinâmica de realidade e realização, ou seja, possibilidade e entificação. Desse modo, o que se partilha na partilha dos quinhões é o princípio: todos advêm do nada e nessa proveniência se reúnem e são, cada um na sua parte, cada um sendo o que é.

Torrano destaca essa contradição essencial em termos de afirmação e negação do ser (2003, p. 80, grifos no original):

As *Moîrai* são o limite positivo, constitutivo e configurativo de cada ser divino ou humano e – e por isso mesmo – são o limite negativo, coercitivo e cancelante: elas *afirmam* tudo o que um ser é e pode ser e *negam* tudo o que ele é e não pode ser. A afirmação do que é e pode ser é já em si mesma a negação do que não é nem pode ser. A dupla filiação das *Moîrai* indica, nos termos próprios do pensamento mítico, que toda afirmação implica a negação (*omnis affirmatio est negativo*).

Afirmar e negar o ser é, aí, estabelecer os caminhos de suas possibilidades e impossibilidades de ser. Pensar em algo sem limites ou fora deles, tanto quanto algo inteiramente limitado, no sentido negativo, é lidar com o que inexistente nem pode existir. Em outras palavras, se há limite, há caminho de ser no limite e pelo limite. Assim, se algo é, é porque está lançado nesse jogo dobrado e desdobrável de ser e não-ser.

A questão do limite pode ser vista em inúmeras outras configurações míticas, como, ainda no mito grego, as Erínias, que buscavam punir as agressões contra os limites determinados pelas *Moîrai*:

De início eram sobretudo guardiãs das leis da natureza e da ordem das coisas, no sentido físico e moral, o que as levava a punir todos que ultrapassassem seus direitos em prejuízo dos outros, tanto entre os deuses quanto entre os homens. [...] Punem todos os crimes e faltas suscetíveis de perturbá-la [a ordem social], como a u{bri} (hýbris), a “démeseure”, o descometimento, através do qual o *homo*, o homem, se esquece de que é *humus*, barro, argila, um simples mortal. Eis por que as Erínias não permitem que os adivinhos revelem com precisão o futuro, a fim de que o homem, permanecendo na incerteza, não se torne por demais semelhante aos deuses (Brandão, 1991, p. 353).

Gostaríamos, contudo, de conduzir nossos caminhos para outra seara mítica, para aquém da esfera dos deuses e potências primordiais. Tratemos brevemente agora do mito de Ícaro, dialogando com a interpretação de Antonio Jardim (2000). Tradicionalmente, em Ícaro, há uma desmesura, um deslimite que lhe confere seu fim nas águas do mar. Buscava, com seu pai, Dédalo, escapar da prisão do labirinto do Minotauro. Ícaro voa, com suas asas de cera, muito próximo do céu, infringindo a advertência que Dédalo lhe havia feito. Há aí, miticamente, uma leitura poética do limite humano, de modo a poetizar a necessidade imperiosa dos limites para que o ser humano seja aquilo que é.

Contudo, na interpretação de Jardim (2000, p. 4), vê-se um caminho de aprofundar essa interpretação, já que se pode compreender, no voo icárico, a densidade da experiência do limite, como viemos tentando tematizar. Jardim interpreta no labirinto a configuração do mistério, que tudo reúne e congrega. Traz consigo todos os caminhos e descaminhos. Desse modo, o pensador enxerga no labirinto não apenas uma realização técnica, um primor arquitetônico feito por Dédalo, mas a própria experiencição das questões do real, a angústia de estar sempre em um caminho e a caminho. Do mesmo modo, as asas criadas por Dédalo também não são mero artefato técnico.

Nessa interpretação, é justamente e paradoxalmente o voar do labirinto que guarda e radicaliza sua experiência. É por voar o máximo possível que Ícaro se apropria apaixonadamente do que lhe é próprio, motivo pelo qual o mito permanece memorável. Fizesse um voo mediano, medíocre, medido, comedido, criar-se-ia uma empresa de turismo ou transporte para vender o serviço de extração de labirintos. O labirinto, então, se desfaria completamente. Só um labirinto para trampolinar a possibilidade de um voo vertiginoso, ou seja, para correr todas as suas vias. O voo ao céu é, assim, um voo do nada e ao nada, cuja possibilidade também estava indicada enquanto labirinto-mistério. Voar, então, é continuar labirintando(-se). Nesse sentido, Jardim discute (2000, p. 10-11):

Com Ícaro se dá o inverso, ele não consegue, nem quer se livrar do labirinto, ele sabe que vá aonde for terá consigo o labirinto. O seu voo não se constitui numa tentativa de fuga das questões que sempre foram, são e serão. O seu voo é vertiginoso e radical, é voo e mergulho no labirinto essencial das questões que

são. Por isso, o seu voo é desmedido, ele sabe da sua inesgotabilidade, da sua infinidade.

O voo desmedido não ocasiona a destruição de Ícaro. É, ao contrário, condição da vigência de sua existência até hoje. A condição de voar não é uma condição humana, portanto todo empenho feito pelo homem no sentido de voar é *kinduvno*, é risco, é perigo. O risco caracteriza qualquer voo. Não há voo sem risco, quem se arrisca num voo não desconhece o risco, ao contrário, conta com ele, podendo deconsiderá-lo mas não desconhecê-lo. O risco do voo é ao mesmo tempo ser cada vez mais alto e/ou mais arriscado, esta é a essência da experiência do *kinduvno*. A dificuldade presente com o risco não é solucionável por qualquer espécie de cálculo. Se assim fosse, o voo não se configuraria voo, pois sem a dificuldade e o risco o voo não é voo, da mesma forma que o caminhar não é caminhar, ou que viver não é viver, afinal, como diz Guimarães Rosa: “viver é muito perigoso”. [...] A necessidade de voar, tanto quanto o labirinto, habitam igualmente Ícaro. O labirinto é, por assim dizer, a dimensão terrestre do voo e, em contrapartida, este, a dimensão aérea do labirinto. Ícaro é a um tempo, labirinto e voo.

Ao mesmo tempo que não é condição humana voar, diz Jardim, é do ser humano experienciar as questões do real; nesse caso, almejar meios de voo e lançar-se no risco de um voo. Não é dado ao ser humano voar, é verdade – porém, é-lhe conferida a angústia do questionar, de precisar caminhar e viver imprecisamente. No risco, assim, abre-se a fenda poética das possibilidades que configuram o ser humano em sua dimensão mais essencial, pois lhe abrem o caminho de possuir o ser que são. Ícaro, desse modo, é a sua paixão voadora, deslimitadora, alenzadora. Mas todo deslimite se tensiona com os limites anteriores e posteriores. Por isso, o voo é um perigo¹ e não a segurança de uma liberdade total.

Sendo assim, o voo de Ícaro se alimenta do horizonte poético do real, em que o ser humano pode e precisa se labirintar na paixão. Pode e precisa revelar, nos limites, os caminhos de suas passagens e ultrapassagens. Mas e onde está o artista-poeta na cidade, o que faz sua obra e o que há com isso a noção de limite?

¹ O grego *kindíno* destacado por Jardim é a palavra-questão próxima, em grego, ao que discutimos aqui anteriormente a respeito do latim *periculum*.

O artista, a obra e os limites da cidade

Na história da literatura ocidental, é Baudelaire, no século XIX, quem inaugura uma outra relação do artista com seu espaço e com a sociedade. Isso se pode verificar, tecnicamente, não apenas em seus poemas, mas também em seus textos críticos, especialmente no famoso “O pintor da vida moderna” (Baudelaire, 2006, p. 851ss.). Misturada e perdida nas ruas, entre inúmeras faces anônimas, a sensibilidade do poeta se entende como um nodo singular, capaz de amarrar e elaborar artisticamente suas experiências subjetivas na multidão na nova configuração da vida que foram e ainda são as grandes cidades. A visão do poeta seria, assim, uma espécie de retrato oriundo de um mergulho apaixonado na multidão (Baudelaire, 2006, p. 857):

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, dos peixes. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. [...] Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida.

Na experiência da multidão, assim, o poeta encontraria o fio condutor de sua criação. Vemos nas palavras de Baudelaire a dualidade que permanecerá marcante na arte moderna: a relação entre vida e representação, tendo aí o artista um papel central como mediador. Deixaremos essa questão de lado, para focarmos-nos na questão da cidade. Na vida moderna instalada pela cidade, fragmenta-se sua experiência em inúmeros tempos e espaços. Há incontáveis modos de habitá-la e vivê-la, sempre de acordo com uma perspectiva, um grupo social, um trabalho. A cidade é partes sem um todo. Logo, a vida na cidade é incompleta, fissurada; a arte haveria de, em contrapartida, completar o quadro da vida, fornecendo uma articulação composicional entre as

multiplicidades urbanas. Daí Baudelaire equacionar o *flanêur* a um espelho que pudesse captar toda a vida dos habitantes da cidade.

Entendemos que muita arte foi produzida em consonância com essa concepção artística baudelairiana. Gostaríamos, contudo, de fazer algumas indicações ao pensamento e conectar obra, artista e cidade ao limite.

Primeiramente, sem sombra de dúvida, a vida nas grandes cidades marca a sociedade burguesa como se conhece. E também são nelas onde as decisões político-econômicas são tomadas e onde emergem as “novidades” e “tendências” em setores vários que marcam a diversidade de fenômenos e a aceleração do tempo características da modernidade. Desse modo, a arte buscaria, por sua vez, alimentar-se e criar a partir dessa dinâmica, como já apontava Baudelaire. Contudo, vale notar que é também nessa cidade moderna que a vida se mecaniza e a arte se torna mercadoria, pronta para consumo imediato do sujeito. Algo já está em curso; não por causa das cidades, mas que se dá nas cidades: a funcionalização da vida, a ser controlada e arregimentada, e o esvaziamento do sentido da arte. Ambos fenômenos devem ser entendidos como o mesmo sintoma.

Em segundo lugar, se há o surgimento das grandes cidades como modelo e paradigma de vida, elas também não são onipresentes. Entre o campo e as grandes cidades há um sem fim de modos de ocupar espaço e morar. Na literatura brasileira, há um Drummond, em que tantas vezes ecoam as vozes da cidade, é verdade; mas também há Manoel de Barros, em cuja poesia fala o Pantanal. E, mais, na poesia de Manoel de Barros, o Pantanal ensina um falar leve e ao mesmo tempo concreto e substantivo que anda na contramão da linguagem artística moderna, hipersubjetiva – urbana! E nem mesmo as próprias ditas grandes cidades são inteiras, sem suas contradições, reentrâncias, incongruências e ineficiências.

Para pensar mais radicalmente, deve-se considerar o modo de acionamento da obra de arte. Se é verdade que a obra de arte surge em um contexto e com seu artista, não se pode daí entender ser, mecanicamente, um efeito dos mesmos. Obra de arte é sempre obrar do real e no real, antes de tudo. Se podemos ou não morar em uma cidade, é apenas no poético em que o homem essencialmente reside (Heidegger, 2001, p. 165ss.). Entendida como organização do espaço, a cidade tem muito pouco a influir, no plano

ontológico, no gesto poético que é uma obra de arte. Do mesmo modo como emergiu, a cidade pode vir a desaparecer um dia e o homem continuará produzindo obras de arte, mesmo que em novas formas e conteúdos – permanecerão, porém, poéticas, por instaurarem presença.

Essas considerações podem parecer estranhas, pois afetam o bom senso claro e límpido de que a cidade oferece tanto o conteúdo e forma de produção poética dos artistas, quanto a finalidade da mesma e os meios de sua circulação. Obra de arte, na modernidade, então, é obra da cidade, para a cidade, pelos meios da cidade. Isso não é incorreto. Porém, tal enquadramento mantém a obra de arte um ato representacional e não uma instauração de presença. Se se permite a obra de arte obrar, ela vige como acionamento do real em realidades e realizações, nunca apenas como manifestações de vivências subjetivas ou representações da vida social. Assim, a obra de arte abre e realiza uma possibilidade que antes estava oculta. Por isso, é verdade, pois desvela.

Em outras palavras, a cidade e o artista da cidade são sempre o real se poetizando, em última instância. O que brilha em uma obra não pode advir da mera representação do conhecido e sabido previamente, a dizer, os conteúdos e formas da cidade. O que garante a ela sua perenidade, então, é como dita inauguralmente, como revela algo que poderia advir, mas estava oculto. Não é nunca, então, da cidade, enquanto organização formal, que o poeta e a obra se alimentam, mas sim sempre do real, da linguagem, do ser.

Se ao mesmo tempo a vida na cidade oferece inúmeros contextos, formas, recantos e encantos cronicáveis nas obras de arte, o mistério da vida permanece reluzindo nessas distintas entificações e realizações. É do mistério labiríntico que não se pode se desgarrar, pois está na própria condição humana no ser. Isso confere à arte moderna uma extrema ambiguidade, que é ao mesmo tempo o esvaziamento completo do seu sentido e da própria vida, mas também a manutenção de sua concretude, isto é, de ser produzida e se afiançar na poeticidade radical do real, da linguagem. Se a linguagem pudesse estar morta, não se produziria uma parcela de obra qualquer. Mas, sem dúvida, na vida vivida na cidade silenciou-se, historicamente e em larga medida, o sentido que pode ler e acolher qualquer obra.

E o limite? A operação da obra de arte envolve, essencialmente, um *poi-ein* (*poêin*), ou seja, um fazer surgir, que é, como explica Jardim (2013, p. 58), “criar espaço-temporalidade própria. Isso é o poético. Fazer acontecer o que não tinha acontecido como espaço-temporalidade. Sendo assim, é inauguração.”. A inauguração de uma possibilidade, instauração de presença, operação de verdade. No inaugural, na instauração, na verdade como desvelamento, há necessariamente a dupla acepção de limite de que viemos tratando aqui: o limite que impõe e reconhece um domínio, mas também produz a via de passagem. No movimento e dinâmica da passagem, mais propriamente, se compreende o poético da obra. O poético da obra não é um mero atributo ou qualidade inerente às obras artísticas. Mas é nas obras poéticas que o poético do real é tomado como princípio e pode nelas reluzir mais claramente. Há, então, na obra de arte, um limite essencial em tensão, limite do próprio real, como poético.

O que dissemos até aqui não desqualifica, de modo algum, todos os espaços urbanos que promovem arte e os artistas que, na cidade e mesmo em louvor à cidade, se projetam. Contudo, há de se reconhecer a proveniência de seu fazer, que é o real, e o real entendido poeticamente. Por outro lado, os artistas e poetas da cidade não estão em lugar outro senão o real, não enquanto espaço físico, mas dimensão de possibilidade e realização: desse modo, a obra de arte continua a ser o que oferece e revela plenamente o habitar do ser humano como habitar: “É a poesia que permite ao homem habitar sua essência. A poesia deixa habitar em sentido originário. [...] Se o poético acontece com propriedade, o homem habita esta terra humanamente” (Heidegger, 2001, p. 178; p. 180). É, outra vez, o que duplamente aponta limites e os ultrapassa. Na obra de arte, o ser humano pode fazer uma experiência do real, ou seja, des-cobrir uma via que o conduza além. Que o alenze, enfim.

A obra de arte, assim, é acontecer poético (Castro, 1982). É, melhor, acontecer do poético. Poderá o ser humano novamente encontrar morada (limite!) no poético e nas obras de arte, reencontrando-se com sua essência? A resposta para essa pergunta, se houver, surgirá acompanhada, como de hábito, do dizer originário das obras de arte, em que se pode sempre confiar e auscultar.

Referências

- ANAXIMANDRO, PARMÊNIDES, HERÁCLITO. **Os pensadores originários**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Bragança Paulista: EDUSF, 2005.
- BAUDELAIRE, C. “O pintor da vida moderna”. *In: Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BRANDÃO, J. de S. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. 4. ed. vol. I. Petrópolis: Vozes, 1991.
- CASTRO, M. A. de. **O acontecer poético – a história literária**. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- CASTRO, M. A. de. **Dicionário de Poética e Pensamento**. s. n. t. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/>. Acesso em 15 maio 2022.
- CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Éditions Klincksieck, 1980.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951.
- GLARE, P. G. W. **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HOUAISS, A. Dicionário da língua portuguesa. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JARDIM, A. **A conferência titular – Poética: o modo essencial de pronúncia do real**. Rio de Janeiro: musAbsurda, 2012.
- JARDIM, A. “Ícaro e a metafísica – um elogio da vertigem”. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, n. 3, jan./dez. 2000.
- JARDIM, A. “Música e literatura: há uma pedra no meio do caminho?”. **Revista Palavra**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 4, jul. 2013.

JARDIM, A. “Peripoética do absurdo: linguagem, música e poesia – vigências gestuais concretas”. **Mimeo**, s. n. t.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

LIRA, A. **O poético como princípio da técnica**. 2019. Tese (Doutorado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia) – Decania do Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MEIRELES, C. **Poesia completa**. vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, G. **Primeiras estórias**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

WERLE, M. A. “Hölderlin: intuição e intimidade”. **Ide**, São Paulo, vol. 34, n. 53, dez. 2011.

Recebido em 28/04/2023.

Aprovado em: 16/06/2024.