

# NA GALERIA DE ESPELHOS: BRINCADEIRAS DE VERTIGENS E ESPELHAMENTOS

*In the gallery of mirrors: jokes and mirrors lightheaded*

Rodrigo da Costa Araújo  
(UFF/FAFIMA)

**Resumo:** Este ensaio intertextual pretende refletir sobre o espaço visual de Maurits Cornelis Escher (1898-1972) e o espaço literário de Jorge Luis Borges (1899-1986) como construções em *mise en abyme*, como redes alegóricas que desnaturalizam os lugares regidos por estruturas determinantes ou fixas; como vivências discursivas, espaciais e temporais que subvertem estruturas lógicas. Tais reflexões terão como eixo e corpus o conto *A Biblioteca de Babel* (1941) e a obra *Côncavo e Convexo* (1955) com aproximações de conceitos desenvolvidos por Gerard Genette e Lucien Dällenbach. Considera-se que esses referenciais, providos da Literatura e de outras artes contribuem para a imbricação de percursos e problematização de outros modos de ler. Fabricadas de forma surpreendentes e inconcebíveis, uma vez que desarticulam o estabelecido, as obras em questão são questionadoras sobre a realidade através de seus próprios códigos e elementos.

**Palavras-chave:** Espaço. *Mise en abyme*. Jogos de ilusão. Labirinto.

**Abstract:** This paper aims to reflect on the intertextual visual space by Maurits Cornelis Escher (1898-1972) and literary space of Jorge Luis Borges (1899-1986) as constructions in *mise en abyme*, as networks allegorical places governed by denaturing determinants or fixed structures, discursive experiences, spatial and temporal structures that subvert logic. Such reflections will have the body axis and the short story *The Library of Babel* (1941) and work *Concave and Convex* (1955) with approximations of concepts developed by Gerard Genette and Lucien Dallenbach. It is considered that these benchmarks, provided the literature and other arts, contribute to the overlap of routes and other modes of problematization read. Constructed so amazing and inconceivable, they dismember the once established, the works in question are inquiring about reality through their own codes and elements.

**Keywords:** Place. *Mise en abyme*. Games of illusion. Labyrinth

## Pelo olhar estético e móvel

É preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde a sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo.

[BARTHES, Roland. *Sollers escritor*. 1982, p 51]

Por extremamente visíveis, frequentemente fatos de linguagem ou pistas sígnicas se tornam invisíveis. Isso ocorre no cotidiano de qualquer leitor/observador ao acompanhar, ainda que vertiginosamente, detalhes ou combinações presentes no conto *A Biblioteca de Babel*, do argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) e da litografia<sup>1</sup> *Côncavo e Convexo*, do holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972).

Labirínticas, essas obras, cada uma à sua maneira e código, interrogam uma rede espacial percorrida pelo olhar atônito ao mundo moderno dos detalhes, das saturações, das particularidades, como em um palimpsesto que esconde múltiplos signos, várias interpretações. O poder simbólico do

espaço, inscrito e tomado em especular na metáfora do labirinto, nessas obras, demarca fronteiras e leituras plurais, cada qual a seu gesto e linguagem, na procura de uma percepção, de uma nova experiência da temporalidade. Elas, tomadas como texto semiológico favorecem a adoção de estratégias do olhar<sup>2</sup>, de textos narrativos que, no jogo de representações, confrontam-se com o problema da interpretação, das durações perceptivas e procuram, de certa maneira, equivalências visuais ou narrativas.

Tanto o espaço litográfico, quanto o espaço da narrativa borgeana poderá, em sua forma, assumir o caráter não-definido da figuração. A estetização do olhar, o esconderijo dos detalhes - o fato de que toda realidade possa, a qualquer instante, transformar-se em seu outro sem deixar de ser ela mesma - todas essas experiências do olhar urbano vão encontrar, na metáfora do labirinto, certos contornos espaciais significativos, das passagens e das colagens -, uma forma para expressar-se, forma essa que dependerá muito mais de uma dinâmica dos signos do que de uma simples leitura dos detalhes.

A partir dessas constatações, o significante espaço é lido como metáfora e signo múltiplo, como elemento e permutações, repetições constituídas por infinitos pontos e ângulos em atitudes circulares. Nessa acepção de novos sentidos, o texto se torna um feixe semiótico em que se interatuam diversas linguagens. Com esse intuito, a construção espacial pode ser questionada em várias dimensões: ao pretender demonstrar certa unicidade, atrelada à consciência de tempo, ela mesma perde a dimensão das referências quando se estilhaça em signos ou em muitos fragmentos, na ficção ou na litografia.

De certa forma, ao pretender ser transparente, as duas obras não conseguem deixar de repor opacidade, pois se atém ao que é factual e possível de ser submetido a um tratamento cronológico, deixando de lado tudo aquilo que não se adequa ao sentido da continuidade. Ao pretender totalizar a experiência do olhar, elas não fazem mais que captar em fragmentos e arranjá-los, criando simulacros de inteireza que se oferecem ao leitor.

## **O espaço & os artificios de *mise en abyme***

Um dos recursos mais interessantes usados pelas artes contemporâneas para refletir sobre ela mesma é o emprego ou a técnica da *mise en abyme*, geralmente representada pela história dentro da história. Dällenbach propõe para a *mise en abyme* que o fragmento reflexivo deve espelhar “o conjunto do relato”<sup>3</sup>, o que não inclui apenas o enunciado, mas também o processo de enunciação e o código em que é feito o relato. Diz-nos ele que: “um espelhamento é um enunciado que reenvia ao enunciado, à enunciação e ao código” (DÄLLENBACH, 1977, p. 62).

Esse recurso metalinguístico será apontado no conto *A Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges e na litografia *Côncavo e Convexo*, de Escher, pois ambos se utilizam desse procedimento para desconstruir um pretenso realismo e tornar evidente o jogo de suas criações<sup>4</sup>.

A noção de *mise en abyme*, segundo Lucien Dällenbach (1977), nos vem de André Gide, que utiliza o procedimento recorrente em sua obra. Segundo esse estudioso, deve ser considerado *mise en abyme* todo fragmento textual que mantenha uma relação de semelhança com a obra que o contém. Todo tipo de *mise en abyme* funciona como um reflexo, um espelhamento da obra que o inclui, porém, esse reflexo dado pelo fragmento incluído não tem sempre o mesmo grau de analogia com a obra que o inclui. Tendo em vista as nuances de similitude, Dällenbach propõe agrupar as especularidades em três categorias:

- a) a reduplicação simples: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança simples (por similitude);
- b) reduplicação ao infinito: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança a tal ponto que ele também inclui um fragmento que o reduplica, que também tem um fragmento que o reduplica, e assim sucessivamente (por mimetismo);
- c) a reduplicação paradoxal ou aporística: o fragmento reflexivo contém a obra que o inclui (por identidade).

Dällenbach chega, assim, a uma segunda definição do processo de especularidade, enriquecida pelas nuances da reflexibilidade:

Recusando toda ideia de simplismo, esta tripla repartição clama em si mesma por uma definição “pluralista”, que nos arriscaremos a formular como segue: é *mise-en-abyme* todo espelho interno que reflita o conjunto do relato por reduplicação simples, ao infinito ou paradoxal (DÄLLENBACH, 1977, p. 52).

O estudioso ressalta, ainda, que uma categoria remete à outra, não sendo possível uma separação absoluta entre elas: “em virtude de uma solidariedade de base, as três versões do *mise en abyme* não cessam de reenviar-se uma às outras, e é sem dispersar-se que sua unidade refrata em três direções (DÄLLENBACH, 1977, p. 55)”. Essas três categorias em questão podem ser vistas tanto na produção poética de Jorge Luis Borges, recortada no conto *A Biblioteca de Babel*, como na litografia *Côncavo e Convexo*, de Escher.

## Olhares em abismo

Falar é incorrer em tautologias.

Jorge Luis Borges

Na visualização ou efabulação do espaço, tanto no conto quanto na litografia, a repetição especular é um elemento gerador significativo de leitura. Ambos despertam semiologicamente a atenção aos detalhes da repetição e nos remetem à sutileza da subjetividade, que não se atam em determinações estanques, mas se levam pelos fluxos do devir que não cessam de invocar configurações.

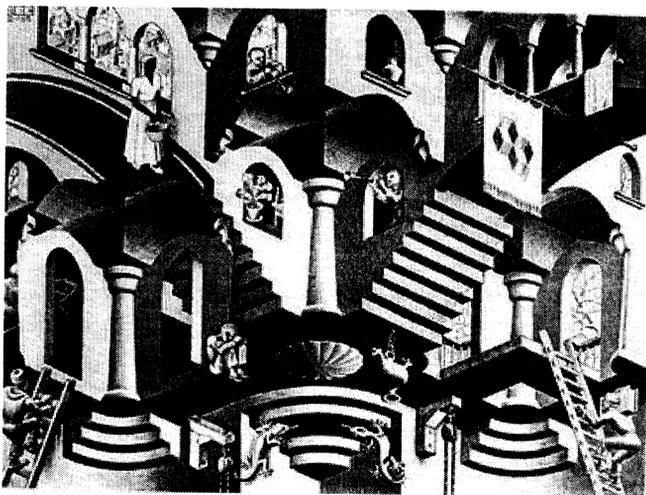
Se em *Côncavo e Convexo*, de Escher são perceptíveis as formas convergentes e divergentes revelando as diversas perspectivas, no conto, o

próprio título como paratexto<sup>5</sup> importante - *A Biblioteca de Babel* - reproduz também, vertiginosamente, esse discurso - encaminha e reforça esse olhar criando analogias que reenviam à construção do mito da torre (quanto ao aspecto físico) e, desdobra-se em alusões contemporâneas da virtualidade do espaço imaginário<sup>6</sup>.

Com essas constantes retomadas, na composição da cidade de Escher, todos os lados espaciais são valorizados, bem como o meio. O entorno faz parte da composição, uma vez que implica uma conexão tensa entre percepção e ação, configurando, como, também fez o contista, um agenciamento, um acoplamento de raciocínio. Assim, Escher e Borges estabelecem relações de composição a partir de um paradigma ético-estético, já que criam estratégias de produção de conhecimento em que coexistem o ser, o tempo e o espaço, formados pelo mesmo processo e produzindo modos de subjetividade que não dizem respeito ao sujeito em si, e não pré-existem a ele como verdades universais.

Para entrarmos nas cidades de Escher, a postura de descoberta é importantíssima. Segundo Bruno Ernst, em *O mágico espelho de M. C. Escher*, sua obra é embrionada e movida pela descoberta que o fascinava:

Para um primeiro conhecimento, basta só conseguir que cada observador se convença de que a “compreensão” da obra está ligada ao prazer duma descoberta. Este prazer é o centro da própria inspiração de Escher - transmiti-lo foi objetivo e fim de sua arte (ERNST, 1991, p. 16).



**Figura 1:** Côncavo e Convexo (1955), de Escher (1898-1972).

Na ficção borgeana, e também na sua poética como um todo, isso não parece ser diferente, a paixão transcrita em seus narradores toma conta dos detalhes, da descrição e da montagem do discurso. Como em *A Biblioteca de Babel*, o leitor se contrai e retrai indo e vindo da ficção para o real, do espaço externo para o interno, sempre num entrelugar, na lâmina do espelho, no lugar de ganhos e perdas, da alucinação propiciada pelo narrador pós-moderno que faz o leitor perceber enganosamente que ele irá recuperar o perdido. Por isso mesmo faz confissões ao leitor: “Basta-me,

por ora, repetir o preceito clássico: A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível” (BORGES, 2001, p. 92).

Referindo-se aos jogos de espelhos na narrativa romanesca, Ruth Brandão confirma:

Passando pelo limiar do espaço ficcional, opera-se um rito de passagem, que supõe travestimento, fingimento, num processo de ilusionismo que vai criar a primeira dimensão da ambiguidade entre realidade e ficção. Essa entidade flutuante pode movimentar-se nos vários planos da narrativa, fazendo ecoar essas vozes ficcionais ou vozes nem sempre reconhecidas como tais (BRANDÃO, 1995, p. 39).

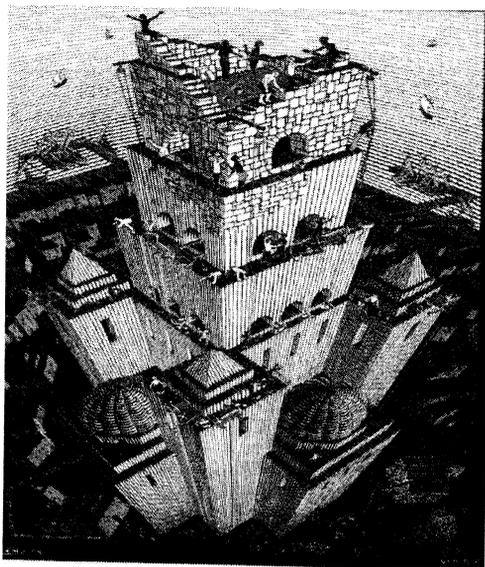
Além desse processo ilusionista, este conto, também, comprova que a travessia literária borgiana é tradutora do que diz o autor do livro *Le plaisir du texte*: “o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega ao gozo pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz” (BARTHES, 1973, p. 10)<sup>7</sup>. Vertiginosos e demiurgos, Borges e Escher fazem da oscilação o tom irônico do jogo de esconde-esconde em que os circuitos se desencontram, sujeito da escritura e sujeito da leitura sempre assumem canais diversos. Propositais, esses recursos de perversão e prazer do escritor e do artista descontrolam os mecanismos e os condicionamentos de leitura e visão, trapaceando o leitor fascinado com vários mecanismos e jogos visuais.

Para uma sensibilidade poética de um encontro com Jorge Luis Borges, Torre de Babel, de Escher representa um deslocamento para uma outra ordem delirante: aquela em que a razão penetra o olhar e o faz buscar os caminhos da consciência crítica, aproximando do território da ciência. A imaginação de Escher busca, num primeiro lance do olhar, a racionalidade científica e envolve-se com essa lógica sem abandonar as estratégias imaginárias que aparecem nesse contato. Com Escher, retoma-se, delicadamente, a experiência que Gaston Bachelard definiu como “a poética do espaço”: aqui o espaço deixa de ser apenas uma expressão de geometria linear newtoniana, para desdobrar-se ou segmentar-se em particularizações. O espaço bachelardiano tem a ver com o perspectivismo da paisagem, abandonando o seu caráter continuum, a sua caracterização panorâmica.

*Torre de Babel*, de Escher, tematiza a metamorfose, a mudança e movimentação da forma. Por meio dela, o espaço se expande pela sucessão de formas adjacentes e repetidas em círculos sobre si mesmas. Nos seus desenhos, o movimento é especular: a imagem se reproduz como um reflexo, mas também se desencolva para além de seus próprios limites, o espaço surge entre duas formas ou sucede ser essas formas, ou outras quaisquer. O espaço se decompõe, sucessivamente, em desdobramentos homogêneos, que se repetem ad infinitum e em todas as direções, ou então percorrem um movimento elíptico, torcido, tal qual na representação da fita de Moebius. Essa é uma topologicamente perfeita: nela a representação do infinito se desdobra “infinitamente” quer na forma de nós, quer nas figuras uniformes e adjacentes que se desenham através de uma única

face. De qualquer ângulo que se olhe, o infinito, ou esse jogo visualmente aparente, só poder pensado (representado) de uma forma finita. A torre central traça as linhas que vão redundar em outras torres, que por sua vez repete essa mesma intenção e movimento, descrevendo o infinito do desenho, do mito, do discurso, o infinito de toda representação.

Aproximando-se das metáforas de Borges, *Torre de Babel*, de Escher retorna a si mesma, obrigando-nos a ver aí, na obra, não o corpo-essência da arte, mas o jogo onde, inelutavelmente, está um daqueles fragmentos do discurso. Nesse jogo de perspectiva, o leitor toma a obra como uma geografia e sobre ela traça linhas racionais ou lúdicas que irão formar a paisagem de sua fruição<sup>8</sup>. *Torre de Babel*, de Escher sugere para o leitor essa lógica discursiva do mito bíblico e certa magia criativa. Os olhos do leitor mergulham tão profundamente na materialidade dos espaços e efeitos, que a construção parece romper a grande aparência do desenho para tornar-se movimento. No entanto, o desenho em preto e branco é a evidência de que os olhos tendem a abismar-se no jogo das aparências, a encantar-se com as imagens e repetições na arquitetura.



**Figura 2** - Torre de Babel (1928), xilogravura, Escher

Explorando, criativamente, formas visuais e texturas, Escher, também, em *Côncavo e Convexo* traça em pontes que se convergem e divergem simultaneamente, detalhes que se encaixam ou se entremeciam. Jorge Luis Borges, por sua vez, tenta ir mais longe explorando a própria obsessão do narrador-filósofo pelo universo-biblioteca. O leitor, pela voz do narrador experiente e reflexivo, visualiza as cenas e faz dessas descrições, além de sua imaginação, seu passeio em espiral. Isso pode ser percebido quando ele diz, mapeando o espaço dos acontecimentos:

Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito. No vestibulo há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?); prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito [...] (BORGES, 2001, p. 92).

Juntos, na literatura e na arte, em leituras semiológicas de espaços construídos ou imaginados, escritor e pintor reforçam a marca da confusão babélica causada pelo inesperado, desconhecido ou desencontros linguísticos e visuais. Os dois, com seus espaços que escondem outros espaços,

transmitem um clima tenso, pesado de seriedade ou formas significantes, misturados com signos que se desdobram em abismos. No conto, o espaço explorado ou percorrido pelo narrador sugere o silêncio e o perfil sagrado da leitura individual e silenciosa, na litografia, por outro lado, essa ideia traduz-se no centro da tela onde tudo converge para a fonte.

O texto imagético de Escher explora no olho contemporâneo, detalhista e girante, na infinitude das formas e combinações, certo ar misterioso instaurado nos lagartos que fazem a moldura da tela, enquanto que Borges verbaliza, por meio do discurso narrativo, as características do livro enquanto forma significativa que não se repete visualmente do mesmo jeito. Na litografia do holandês, quando se ultrapassa o centro, instaura-se a sensação de cair num poço sem fundo, pois tudo é direcionado e revertido de dentro para fora. A parte superior torna-se parte inferior, a frente transforma-se em seu reverso. As pessoas, os lagartos e os vasos de flores contestam essa inversão. Mas provocando vertigens, Escher através da bandeira, no canto superior direito, traz um símbolo que resume o conteúdo da composição. Espécie de mapa visual, a bandeira funciona como recurso metalinguístico da criação para o espectador mais atento. Na leitura de Bruno Ernest, na faixa do lado direito da litografia, vemos tudo de baixo, a arquitetura espacial é côncava e a vista, sempre girante com os efeitos da tela, eleva-se a um zínite aparente. Na faixa média a interpretação é ambivanlente, apenas os lagartos, os vasos de flores e as pessoas podem assumir uma interpretação previamente definida.

Nesse sentido, ambos - tela e texto - convergem o pensamento do leitor para o deslocamento, porque são formados por representações arquitetônicas elaboradas sugerindo encaminhá-lo para alguma indagação ou resposta. Hipoteticamente essa resposta poderia ser encontrada na própria *Biblioteca de Babel* ou num mundo impossível e surreal criado visualmente por Escher - autor de mundos paradoxais, espaços fabricados em construções ou em côncavo e convexo ao mesmo tempo. Eles, nesse sentido, representam o discurso do espaço que questiona certezas transformando-as em dúvida, espaços físicos que não admitem ser totalmente interpretados. Com essa premissa, escritor e artista plástico, apesar de utilizarem linguagens diferentes, concebem a leitura como gesto subversivo e não como digressão deslucada, porque obviamente os espaços impõem certos limites, mas transgridem esses paradigmas como criação particular de fruição.

No entanto, nesse jogo especular e nos intertícios entre os significantes textuais e visuais, experimenta-se um recuo infinito do significado, como também fez e teorizou o semiólogo francês Roland Barthes. As imagens de Escher exigem, como recria Borges, uma certa impertinência do espectador, porque são um elogio ao mistério e preferem nele situar-se. O estranhamento surge na combinação inusitada de elementos diversos. As representações do artista plástico possibilitam, como as do escritor argentino, a reflexão sobre a impertinência da leitura porque destituem os signos de seus invólucros confortáveis, descobrindo semelhanças não experimentadas, evocando enigmas sem mostrá-los.

Tanto a litografia, como o conto podem ser tratados como o texto de gozo barthesiano, que não demonstra, apenas sugere, instiga. Escher constroi a imagem para suscitar o que ela encobre, enquanto Borges desenha labirintos difíceis sem se deixarem percorrer - são sempre complexos, incompletos, infinitos, vertiginosos.

Labirínticos e fantasiosos, os espaços deslocam e extrapolam do próprio discurso que delinea alguma marcação, limite ou referência espacial. Eles instigam o olhar que vai de cima para baixo ou de baixo para cima numa tentativa de mapear os limites, possibilidades de leitura, decifração semiótica que ordene o incompreensível e que, no entanto, se frustra, na medida em que sua geometria é a do infinito abismal. Em Borges, não há como desenhar o formato da biblioteca e seus exágonos sem fim, dos livros, das páginas que se alongam nos pés de página. A planta baixa se desfaz por pura impossibilidade de deter a biblioteca, limitando a proliferação dos textos, das traduções, das correções, dos catálogos. “A biblioteca é tão imensa, que toda redução de origem humana resulta infinitesimal” (BORGES, 2001, p. 97). Os corredores, nesse contexto, se multiplicam, se auto-reproduzem, o caos não consegue se transformar em cosmos, na desordem da multiplicidade que é paradoxalmente nostalgia de unicidade.

Percebendo ou não esse caos ou detalhes, ambos (contista, leitor, artista) em suas criações confirmam que desenhar ou escrever o espaço é tarefa angustiante, porque nunca termina, e paradoxalmente compensadora, porque infinitos<sup>9</sup>. Escher em seu desenho expõe de tal modo os paradoxos de autorreferência da linguagem, vale dizer, da formação do pensamento e processo da obra. Feito oráculos, Borges com o narrador e Escher com o abismo visual, implicam olhar o próprio olhar.

No holandês, isso é sugerido no título da obra que representa simbolicamente a outra face, o verso e o reverso do ser e da vida, o vazio da existência. Como em Borges, a repetição também é um elemento gerador nessa litografia: ela reproduz o semelhante. Ambos, através do espaço, matizam a existência e para tal, uma pressupõe a outra, produzida pela sua ausência. Com essa leitura, tudo confirma que o outro só existe na ausência, ou seja, para que o outro tenha existência é necessário o intervalo entre os corpos, a existência do não lugar habitado. Pode-se mesmo dizer que, os dois, pela ficção e pelo desenho, manipulam o espaço através de vários dualismos - esses jogos se armam e lançam em ilusões fractais: movemo-nos em espaços sem determinação a priori, tal como a protagonista Alice no País das Maravilhas. Para compreender esses efeitos na obra, tanto de um, como de outro, é imprescindível um olhar sem conotação moral sobre a vida e disposto a aceitar os riscos dos devaneios, um olhar plástico e sensível, que suspeita a própria ação de olhar.

Ambos, em configurações plásticas do espaço, através de inúmeras perspectivas, repetições, paradoxos, divisões, superfíceis e metamorfoses registram a vida pulsante em transformação. Vida esta conduzida pela paixão, como é possível constatar no fragmento abaixo de Escher e, que, também poderá ser estendido ao fazer artístico de Borges:

Enquanto estou ocupado com alguma coisa, penso que estou a fazer a coisa mais linda do mundo. Quando tenho êxito nalguma coisa, então à noite, sento-me em frente dela enamorado. E essa paixão é maior do que qualquer paixão por pessoa. No dia seguinte, os olhos abrem-se de novo (ERNST, 1991, p. 18).

## O leitor abismado e em abismo

Porque se tem de meter sempre o nariz na triste realidade?  
Porque se não pode brincar? Por vezes tenho a impressão: Pode ser assim? É de fato o meu trabalho suficientemente sério?  
[Escher, 1991, p. 18]

A construção da narrativa visual, como também da literária se reflete especularmente no leitor/espectador que se vê enredado num movimento circular que não o permite definir no ato da leitura se as lembranças que se organizam pela memória do narrador-personagem tornam possível o relato literário ou se, pelo contrário, é a simulação das reminiscências que cria o artifício para a história dentro da própria história. Se a dúvida assalta o leitor, este não é ingênuo a ponto de pensar que o que lê/vê pretende ser um simples registro de experiências, já que a escrita/imagem firma-se sobre uma forma sofisticada de revisitação da antiga tradição de cumplicidade com o leitor e que essa nova versão pode, no entanto, enganá-lo.

Se o deslocamento e a desconfiança tomam conta da leitura, é pelo fato de que o estilçamento do narrador-personagem e da imagem invertida abrirem caminho para a indecidibilidade labiríntica realçando a desconexão quanto ao destino das personagens e reforçando certo caráter de inconfiabilidade.

Esse aparente descompromisso faz perder o rumo do olhar ou da narrativa que é trabalhado à maneira de um processo metalinguístico, espocando em pequenas dramatizações testadas na própria “trama” textual/visual. Tal como o mito babélico, o qual se multiplica buscando outras saídas, a narrativa e a imagem vão se rearrumando, se compondo, não necessariamente para formar um sentido, uma vez que a imagem da concentricidade suscita simultaneamente uma expansão e um esgarçamento de uma delimitação precisa, mas para verificar possibilidades. Nesse contexto, a simulação parece colar-se à performance da escritura e chocar o leitor pela contradição da cena retratada, no tema e no cenário.

O olhar passa a ser tomado por uma função-câmera que espreita dissimuladamente um mundo que se assemelha a um quebra-cabeças sem molde, assaltando o sujeito e tornando as coisas intangíveis para ele na medida em que são aceleradas em zoom, envoltas por uma película que as distancia. A imaginação preenche o vácuo deixado pela indefinição dos contornos e apaga o limite seguro entre o real e o inventado, possibilitando a emergência da pura simulação e encanto.

Em *A Biblioteca de Babel*, além do processo criativo de *mise en abyme* espacial, é bastante rica a relação da obra em si com a própria teoria e crítica borgiana. Sua poética é um espaço em que se imbricam ensaios e ficções,

onde podemos encontrar os elementos essenciais ou metanarrativos para uma profunda reflexão sobre os caminhos da arte contemporânea. Outro conto de “Ficções”, do mestre dos labirintos, que tematiza esse viés narrativo-ensaístico e o papel do leitor é “Exame”, da obra de Herbert Quain. Neste conto, sob o pretexto de analisar a obra de um escritor imaginário, Borges exacerba sua concepção de que o leitor deve ser um participante da escritura. No entanto, ao desenvolver sua detalhada análise das fictícias obras de Herbert Quain, ele vai propondo ao leitor pequenos e fascinantes resumos de argumentos e estruturas narrativas para que o próprio leitor se aproprie e dê seguimento às histórias como ele, Borges, fez com vários argumentos emprestados de diferentes autores. Ao final do conto, o narrador insinua aquela que pode ser uma descrição do próprio relato, refletindo-a em um suposto livro de contos redatado por Herbert Quain: “Para esses “imperfeitos escritores”, cujo nome é legião. Quain redigiu oito narrativas do livro *Statements*. Cada uma delas prefigura ou promete um bom argumento, voluntariamente frustrado pelo autor. Uma - não a melhor - insinua dois argumentos. O leitor, distraído pela vaidade, acredita tê-las inventado” (BORGES, 2001, p.89).

O leitor, neste conto, passa a ser, - como, também, as duas obras apontadas -, um sujeito plural, uma pluralidade de códigos<sup>10</sup>. Ler e ver, como também escrever e desenhar, aproximam-se, nesse raciocínio, com uma produtividade intelectual. Como o conto e a litografia, esse leitor espelhado na obra, assemelha-se com um “texto várias vezes codificado”<sup>11</sup>, o que garante sua abertura para diferentes leituras.

Aproximando-se do jogo babélico do conto *A Biblioteca de Babel* e da arquitetura arrojada e insólita de Escher, “O jardim de veredas que se bifurcam” é outra trama labiríntica que se entrega à decifração e faz nascer enigmas que necessitam de vários esforços de encaixe a fim de que, ajustadas algumas peças, se possa decifrá-los em perda irre recuperável. Assemelhando-se da estrutura do romance policial<sup>12</sup>, esse conto re-elabora alibis e oferece pistas falsas que perturbam mais do que esclarecem o final previsível no gênero: prisão do assassino, harmonia restabelecida na sociedade. Se bem que o assassino do conto tenha sido preso e condenado à forca, os periódicos que noticiam o evento propõem também à Inglaterra “o enigma de que o sábio sinólogo Stephen Albert morrera assassinado por um desconhecido, Yu Tsun” (BORGES, 2001, p.114). O que corresponde na novela policial ao fim da história, é aqui o começo da nova história, também policial, se se quiser tomar esta bifurcação.

Se se quiser, ainda, enveredar por outra bifurcação, a estrutura literária do conto, por exemplo, caminhar-se-á nela como se peregrinou pela pista policial. Quanto ao enredo, ela transporta o labirinto, outro(s) jardim(ns): o lugar de origem do chinês, o passado comum a sua gente, o projeto literário-labiríntico de Ts’ui Pên. Nele, também, premeditadamente, há um deslocamento e flutuação de significados para o jardim<sup>13</sup>.

Como o narrador do conto que elogia a biblioteca, a voz narrativa em “O jardim de veredas que se bifurcam” é bastante irônica. Além de

estabelecer um hiato entre a palavra e o sentido na forma como toma o discurso, as trilhas que o relato oferece para se chegar a um jardim levam a lugar nenhum, ou a vários. Tais leituras vêm à mente a partir da posição desse narrador externo que a tudo ironiza, questiona e que prefere, acima de tudo, os livros às pessoas e à realidade. Ficção e realidade, no entanto, se interpenetram na trama. História e história se superpõem. A superposição, no texto, não é bloqueada, os seus componentes é que se deslocam, escorregam, bifurcam, nada cobre o hiato entre um e outro, somente a ironia fina do escritor/leitor.

Como peças de xadrez, cores e texturas de Escher, “O jardim de veredas que se bifurcam” cria uma gama aberta de interpretações. Qualquer sentido, por isso, precisa ser construído, através da montagem das peças do texto: o jogo de xadrez, a novela policial, as procuras e o labirinto<sup>14</sup>. E, é justamente por isso que Davi Arrigucci Jr no prefácio do livro *Ficções* afirma a respeito de Borges: “É essa a forma que toma o pensamento feito arte. Em Borges, é como se tudo se tivesse desgarrado de todo contexto histórico, para existir em absoluta autonomia com relação à realidade, sempre avessa, na sua opinião, a toda espécie de transcrição artística” (2001, p. 26).

Outro conto especular é “O livro de areia”, pertencente ao livro homônimo do escritor argentino. Nesta trama, Borges retoma fragmentos desenvolvidos em contos anteriores. Em particular, o conto parecer ser, em muitos aspectos, uma reescritura d’A *Biblioteca de Babel*, e, de certa forma, postula a existência de um livro infinito, isto é, um volume que se desdobra em um número ilimitado de página e que como as partículas da areia, carece de princípio e de fim. “Disse-me que seu livro se chamava O livro de areia, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim” (BORGES, 2009, p.102). Se naquele Borges descrevia, de forma insólita, a biblioteca infinita, povoada por muitos livros que continham infinitas vezes todos os textos possíveis, neste essa fantasia se expressa em um único livro.

Trata-se de uma narrativa condensada, o ambiente resulta na eliminação de apresentações, retratos, descrições; exhibe-se, esteticamente, o encontro do personagem com o livro e a leitura. O narrador-personagem compra um livro, o qual o deixa perplexo pelo caráter fantástico de nunca se repetirem as páginas, porque essas são infinitas. O efeito que se produz no protagonista é o mesmo que se produz em quem ler a trama: a *mise en abyme*, nesse caso, reforça pelo tom fantástico, a beleza da leitura, a infinitude da literatura, a mistura infinita do livro com o mundo e descobertas. Isso fica mais evidente ao citar as “Mil e uma Noites” e retomar o mito de Sherazade como resgate do poder da narrativa para o ser humano desde os tempos imemoriais, além de desdobrar a metalinguagem infinita de que todo escritor é a soma de todos os escritores que o precederam. De qualquer maneira, ao falar da construção especular de Borges, Eneida Maria de Souza, em Borges, autor das “Mil e uma noites” afirma que: “nessa superfície textual, tênue e escorregadia, em que convivem autores, personagens, citações, reflexos e reflexos da escrita alheia, torna-se impossível considerar a escrita borgeana como texto singular, ícone do

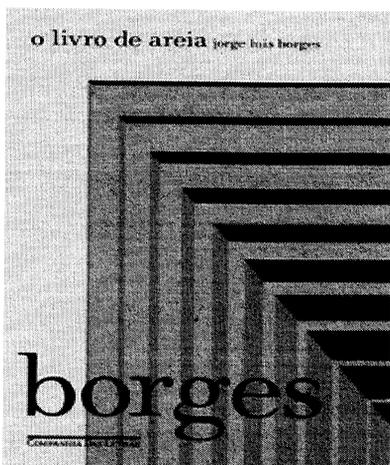
autor e marca registrada de seu traço individual” (SOUZA, 2001, p.406).

“O livro de areia”, nesse sentido, pode ser lido como espécie de metáfora da literatura, um conjunto de analogias que traz algum jogo/pacto estético; a postura do leitor diante do livro, tal qual um ritual literário. Ou mesmo o livro como metáfora do universo labiríntico da literatura, perfilado pela sutileza narcísica da metalinguagem, isto é, numa poética voltada para si mesma, de um escultor da palavra refletindo-se num espelho mágico como um caleidoscópio.

A própria capa do livro, além de conter o significante “livro” no título, apresenta uma ilustração do artista concreto Antônio Maluf, cujo fragmento faz alusão ao estudo para cartaz<sup>15</sup> da I Bienal de São Paulo, em 1951. Feito o espaço da biblioteca borgiana e o traçado da arquitetura de Escher, essa peça, utilizada como paratexto da obra, é constituída por linhas verticais e horizontais em duas cores, que dão sensação de profundidade e transparecem ao rigor de sua construção.

Acompanhando as leituras do espaço em Borges e Escher, o geometrismo rigoroso da figura de Maluf propõe o jogo perceptivo, exercícios ópticos e significativos em si mesmos; explora elementos discretos organizados em função de uma combinatória. A cor funciona como elemento divisor do espaço, parte da dinâmica e da experiência cinética abstrata com a composição e o movimento. Desdobramento infinito e repetições conjugados, tanto da capa de Maluf, como do conto de Borges, processam o adentramento vertiginoso que instaura a virtualidade significativa que entendemos por abismo.

Enquanto se desdobram, os fragmentos retornam ao discurso e, aí retornando, mais e mais de desdobram e se adentram. Os contos de Borges e as telas entendidas como narrativas (de Escher e Velásquez) giram em torno de seu próprio eixo, cumulando-se de séries significantes entrecruzadas; fios que trançam o tecido de insuspeitada polissemia e jogo visual, o que, em última instância, caracteriza a eficácia da construção em abismo.



**Figura 3** - Capa d'O livro de areia, de Jorge Luis Borges  
Companhia das Letras/2009

## As potências do falso

Escher mostra-nos como uma imagem pode ser simultaneamente côncava e convexa; que as suas figuras podem andar no mesmo momento e no mesmo lugar, tanto escadas acima como escadas abaixo. [...] Ele é construtor de mundos impossíveis.

[ERNST, 1991, p.16]

Espelho partido, trincado, estilhaçado, fragmentado, difuso... estas poderão ser metáforas atribuídas às duas obras em questão. Novamente nesse novelo especular, o que está em jogo é a representação, indagação antiga que perpassa a crítica literária e as artes em geral, e mais do que nunca, a construção das artes contemporâneas, dadas as múltiplas implicações que isso pode acarretar.

A potência do falso é atualizada porque, ambos se perenizam pelo próprio poder de imitar, de corrigir, de se reagruparem, pois se afastam da origem, do centro. Discurso literário e visão, nesse caso, instigam espaços suspeitos, até porque os leitores sabem que é preciso superá-los, livrar-se de sua doçura ou inocência, de valores estabelecidos pelos signos, para então aceitarem os desafios da vertigem.

Os recursos retóricos<sup>16</sup> explorados nas duas obras estabelecem a multiplicação proposital de erros e enganos, até porque assumem do mito babélico, o fascínio da palavra e da imagem, o jogo das várias linguagens dos labirintos, suas armadilhas e sua complexa estrutura. Os leitores de Borges e de Escher, assim, acabam se instalando em sua Biblioteca e cidade que não se deixam ler, porque são sempre mediadas por decifradores, investigadores atentos e detalhistas ou vasculhadores de signos. Mas mesmo assim eles entendem que são, espelhamente invertidos, propriedades, atributos desses lugares que se caracterizam por sua não-domesticidade e sua ilegibilidade.

Tudo parece pactuar, com o leitor e com o olho, que os códigos do espaço rearruma-se de planos e tramas, nos quais qualquer ponto pode conectar com outro, configurando-se uma rede falsa e promíscua que se alastra, sem ponto fixo, centro ou origem. E, por isso mesmo, essas retóricas são constituídas por princípios de dispersão, não buscam unicidade, nem no sujeito, nem no objeto, mas percorrem os movimentos incessantes dos fluxos das redes configurados pelos agenciamentos entre sujeitos-objetos-lugares.

Escritas ou visuais, a representação desses espaços não visa a negar a existência do centro como figurador da unidade, mas auxilia a pensar o centro incluso em um espaço composto por diversos centros ressonantes e ordenados de forma descontínua. A cidade de Escher e a Biblioteca de Borges instigam à visualização estética de espaços especulares, moventes em saltos desmontáveis e conectáveis. Esse jogo visual permite certa abertura ao infinito e às estruturas fractais, bem como ao descentramento tanto do lugar, quanto do sujeito observador que se dimensiona em vários

perspectivismos.

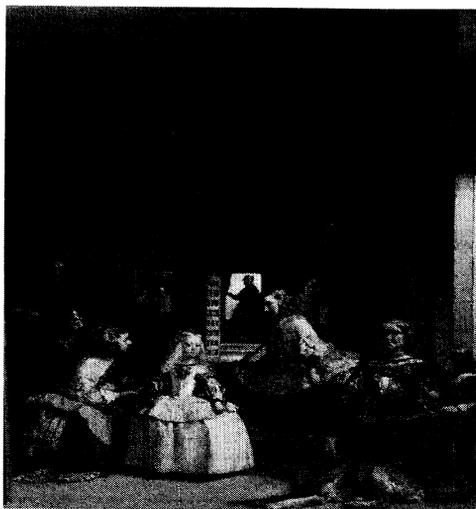
Metalinguísticos, pintor e escritor exigem a lógica que implica a coexistência do diferente e acesso ao intermezzo, ao “entre” as formas e signos, ao gosto barthesiano pelo obtuso.<sup>17</sup>

## Retomadas barrocas

Além das reflexões em esfera, são possíveis perceber também, nesses textos, marcas estilísticas do Barroco. O jogo de paradoxos, antíteses, formas, luzes e rebuscamentos do discurso remetem semanticamente à lógica dos opostos que se encontram e se confundem nessa estética. A metáfora do espelho ou espelhamento das formas revela o mundo das aparências reforçado no barroco, instaurando multiplicações sem cessar. Nas vertigens, próprias dessa arte - e também possíveis em Borges e Escher -, multiplica aquele que se projeta ou é projetado no espelho, assume ser, incontestavelmente, imagem de outras imagens.

Se tomarmos o espelho como referência e o intertexto barroco como pano de fundo para essas indagações, surgem outras perguntas instigantes: qual é a lei desse círculo que não tem centro? Qual a origem desse caos, desse mundo estilhaçado em tanta mesmice? Não há como deixar de pensar essas obras quando vemos Gerard Genette caracterizar a poética barroca como um mundo de simetrias e inversões, um universo no qual está sempre presente o jogo de reflexos entre a vigília e o sonho, o detalhe e a dispersão, o real e o imaginário, o juízo e a loucura. Em uma de suas acepções, o barroco se constitui pela quebra da centralidade da cultura europeia resultante da descoberta do Novo Mundo, pela colocação do ser diante do abismo. E as duas obras aqui focadas não fariam esse mesmo processo e reflexão, instaurando o mundo cósmico e o mundo metafísico? Cósmico, porque presente na relação do ser com o mundo e com os outros, e metafísico, por outro lado, a partir da ideia de que o abismo cósmico passa a ser um reflexo do abismo interior do ser.

A Estética Barroca, como movimento de massas, aparecidos, em geral, como impulso ascendente, contrastando, no entanto, com a sensação de ser arrastado para baixo, segundo Helmut Hatzfeld em *Estudos sobre o Barroco* (1988). Seu centro nervoso está, segundo suas ideias, num desejo ardente de infinito, na sensação de alguma espécie de intoxicação



**Figura 4** - *Las Meninas* (1656), de Diego Velásquez

pelo desejo de perder-se nos abismos da eternidade. Além de elevar-se para uma espiritualização, o Barroco introduz, como também percebemos em Borges e Escher, “o contraste entre a tentativa e a realização; entre o alto e o baixo, entre o interior e o externo, com todas as variantes possíveis no espaço e no tempo” (HATZFELD, 1988, p.15).

Dialogando com os deslocamentos sobre as representações do espaço em Borges e Escher, a tela *Las Meninas*, de Velásquez propicia a fruição e a problematização de todos os “lugares comuns” na pintura. Os truques, nesta tela barroca, fazem do olhar e do imaginário da obra a própria encenação pictural. As “meninas” olham a sessão de pose dos reis de Espanha para um retrato (que não aparece) e, diante do qual, está o artista em plena ação de pintar, ou seja, ele também olha os reis e fixa suas imagens numa tela. O quadro surpreende os olhares de um público que não está sendo retratado, mas que observa criticamente uma cena. E dessa cena sabe-se longinquamente, por um espelho perdido ao fundo da tela ou do ateliê. A obra captura o momento de uma outra obra, que é apenas imaginada.

A magia é surpreendida pelo olhar, que neste espaço é obrigado a desviar-se do lugar narcísico da obra, para enfrentar os olhares da obra sobre si mesmo (olhar olhado). A luz solar vinda através da janela lateral reproduz na dimensão do quadro uma outra janela pintada. O espelho, estrategicamente colocado na sala, reproduz na dimensão real, a profundidade que é proposta no espaço pictórico. De qualquer ângulo ou parâmetro de leitura, fica sempre a sensação de que a cena que inspirou aquele momento retorna como reflexo se repetindo. Na leitura de Rosângela Araújo, “a obra desloca o seu fruidor para a cena originária, que não é bem ela mesma em sua materialidade, mas os olhos que vão sugerir-la” (ARAÚJO, 1985, p. 93).

O olhar que olha as meninas não vê a obra: é tragado para o interior de um espaço e de um tempo que continuam ali instalados bem no meio do presente. Em outras palavras, aquilo que chamamos de obra, continua querendo existir, forçando um renascimento a cada fruidor. Velásquez, - outro mágico ilusionista-, estrategicamente, usa as meninas para montar sua encenação: os protagonistas não estão onde deveriam estar (no primeiro plano), simplesmente porque o artista os colocou à frente do primeiro plano, ou seja, os tirou da cena enquadrada, mas eles continuam ali, participando virtualmente no reflexo do espelho ao fundo e imaginariamente transportados para o fruidor. O olhar percebe por desvio e o artista, ao usar a mesma estratégia do desvio, ilude o olhar - produz simulacros aonde o olhar vem perder-se.

Enfim, para ler Borges, Escher ou Velásquez é preciso buscar desvios, fugir à pregnância dessas figuras em direção aos lugares mais sombrios e perceber os jogos de imagens, de deslocamentos conceituais e espaciais que eles realizam. Nesse caso, a dimensão crítica (autocrítica) de Borges e Escher consiste, em grande parte, em construir ordenadamente a imagem da desordem proposta pelo Barroco. Eles de certa forma, retomam desse estilo o ponto de vista pictórico com perspectiva e profundidade,

que submete a multiplicidade de seus elementos à uma ideia central, extrapolando seus limites da visão com uma relativa obscuridade que mais esconde do que revela, produzindo, assim, ambiguidades e sugestões.

### **(In) conclusões: armadilhas do texto e da imagem**

A arquitetura em *mise en abyme*, isto é, colocando uma imagem dentro da outra sucessivamente, vai destruindo o “efeito do real”,<sup>18</sup> até que a realidade desaparece: o olhar do narrador-protagonista, centrado na procura e na investigação, capta uma imagem, que capta um olhar sobre a cidade, os livros que lê, seus modelos, memória e fragmentos de espaços, principalmente. E estes, terão sido reais ou imagens da imaginação? Olhando todos esses olhares, o olhar do autor, que aponta a direção exata para o olhar do leitor, que olhar seguir? Jogo de olhares? Jogo de espelhos? O mesmo pode-se dizer de Escher e Velásquez?

Na tentativa de dizer esse discurso, representar o indizível ou o irrepresentável condena-se o artista a uma outra atividade paradoxal: procurar destruir, pela própria crítica, ou através da própria obra, a linguagem. No caso desse recorte, tanto Jorge Luis Borges como Escher produzem uma atividade autorreflexiva de suas próprias criações artísticas. Dito de outra forma, ambos problematizam a forma e criam mecanismos para o leitor/espectador interpretá-la.

Em *A Biblioteca de Babel* e em *Côncavo e Convexo* vale dizer que elas implicam um movimento de crítica e autocrítica. As duas são, ao mesmo tempo, um ato comunicativo especial que se realiza totalmente através de seus códigos, isto é, não existem nelas outros meios comunicativos além daqueles dados por elas. Com esse olhar, a relação inevitável da intertextualidade presente nessa produção, é também, e antes de tudo, uma relação crítica, certo passo a passo para o leitor seguir e interpretar, ou mesmo, criar mecanismos linguísticos para algum entendimento.

Essas obras enfocam o papel fundamental da imagem artística, em função disto se completam com a narrativa: elas chamam à visão como fator fundamental na percepção humana. Essa escolha recai na verdade sobre o caráter do cenário; uma organização capaz de dar sucessões de impressões, sugerindo análises significativas, colhendo e trazendo instrumentos que dão forma e montam os diversos ambientes. Essa trajetória definida entre áreas espaciais serve para dar continuidade e articular o discurso, fornecendo aspectos da vida; simples relacionamentos de objetos; gestos que ativam uma outra atenção e estão presentes num contexto mais amplo, pois, têm de ser comparados com os seus meios circundantes.

Inacabadas, essas obras desempenham uma complementação em *mise en abyme* - espécies mesmo do que elas traduzem, de retomadas diversas, novas leituras, relações, infinitos abismos, até o infinito como quis e relatou o narrador do conto crítico e autocrítico de Borges.

Um pouco, que se mapeou e percorreu, vertiginosamente, nesse ensaio, por si só metalinguístico, é isso. Um cruzamento do texto e do

olhar, da narrativa pós-moderna e da imagem, o ver e o escrever, a literatura e a imagem, sempre que possíveis mergulhados semiologicamente no processo da *mise en abyme*, sujeito e objeto dentro do mesmo espaço: o da linguagem espelhada, fragmentada, e, essencialmente, transgressora.

## Notas

1 A litografia (de *lithos*, “pedra” e *graphein*, “escrever”) é descoberta no final do século XVIII por Aloys Senefelder (1771-1834). Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral de calcário especial, conhecida como “pedra litográfica”. Após desenho feito com materiais gordurosos (Lápis, bastão, pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. A impressão da imagem é obtida por meio de uma prensa litográfica que desliza sobre o papel. A flexibilidade do processo litográfico permite resultados diversos em função dos materiais empregados: em lugar da pedra, cada vez mais são usadas chapas de plástico ou metal, em particular de zinco. O desenho, por sua vez, altera sua fisionomia de acordo com o uso de pena, lápis ou pincel. Testes de cor, texturas, graus de luminosidade e transparência conferem às litografias distintos aspectos. [In: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic) Acesso em 29/05/2009].

2 Ver o livro FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. **A estratégia dos signos**. São Paulo. Perspectiva, 1981.

3 Ver DÄLLENBACH, Lucien. 1977, p. 61.

4 Outro livro maravilhoso que explora e aprofunda a noção de *mise en abyme* na narrativa *Angústia*, de Graciliano Ramos é: CARVALHO, Lúcia Helena. **A ponta do novelo**: uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo. Ática. 1983.

5 Por definição, o paratexto é, segundo Gérard Genette, tudo aquilo que acompanha, prolonga ou está em torno do texto, contribuindo para a edição do livro e sua recepção enquanto tal, ou ainda, tudo o que se encontra na periferia do texto. Nesse sentido, muito mais do que peças acessórias ou circunstanciais, ou elementos de uma prática editorial, podem constituir-se em eficientes estratégias textuais integradas à estrutura literária.

6 Quanto a esse mesmo raciocínio ler o artigo Jorge (Luis) Borges: o guardião de Babel, de Ruth Silviano Brandão. In: BRANCO, L.C; BRANDÃO, R.S. **Literaterras**: as bordas d corpo literário. São Paulo. Annablume. 1995. p. 41-52. A autora, sabiamente afirma que: “Impossível não associar a Biblioteca de Borges à biblioteca também babélica de Umberto Eco, de *O Nome da rosa*, um mundo onde o saber de multiplica, lugar proibido, reserva de saber, labirinto de livros. Como a Biblioteca de Borges, a biblioteca dessa mal localizada abadia é habitada por escribas, decifradores, copistas, miniaturistas, por toda uma hierarquia de monges funcionários que também custodiam os livros e fazem deles suas vidas” (BRANDÃO, 1995, p.47).

7 A esse respeito, ler o livro: DIEGO, José Luis De. *Roland Barthes: uma babel feliz*. Buenos Aires. Almagesto. 1993 e o artigo de ARAUJO, Rodrigo da Costa. Para ler “O Prazer do Texto”, de Roland Barthes. Niterói,RJ. **Revista Querubim**. UFF. a. 6, n.12.2010, p. 82-136.

8 A fruição, segundo Roland Barthes em *Le plaisir du texte*, é o indizível, ela é inter-dita (ou seja, só pode ser dita entre as linhas). A fruição se realiza no desconforto (às vezes também como certo enfado) do leitor, ela faz vacilar suas bases históricas, culturais e psicológicas, leva-o à crise da sua linguagem. “O texto de fruição está fora-de-prazer, fora-da-crítica, a não ser que seja atingido por um outro texto de fruição: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar “em” ele, a sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio da fruição”.

9 Vale ressaltar aqui, também, que esta angústia aproxima-se do que MONEGAL afirma a respeito do conto “O Jardim de veredas que se bifurcam”: “O Labirinto e o livro são,

pois, uma só e mesma coisa: o Universo” (1980, p. 100).

10 Vale lembrar aqui a clássica obra de Barthes que fala da pluralidade desses códigos. BARTHES, R. **S/Z**. Paris. Seuil. 1970.

11 Lotman, em *La Structure du texte artistique* define a obra de arte como “texto várias vezes codificado” [1973, p. 102], o que garante sua abertura para diferentes leituras: “Esta capacidade de um elemento de um texto de entrar em várias estruturas contextuais e de receber, conforme o caso, uma significação diferente, é uma das propriedades mais profundas do texto artístico” [1973, p.103]. O mesmo processo aqui, pode ser contextualizado na postura do leitor, ele também passa a ser codificado várias vezes pela obra.

12 Para esse viés de leitura, ver o livro *Borges y la ciencia ficcion*, de Carlos Abraham.

13 De acordo com Chevalier (1998, p. 515), os altos conhecimentos e dons da inteligência e da alma são o jardim da clara percepção interior: Em nível mais elevado, o jardim é um símbolo de cultura por oposição à natureza selvagem, de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente. [...] o jardim representa um sonho do mundo, que transporta para fora do mundo. (CHEVALIER, 1998, p. 513, grifo do autor)

14 O labirinto, tido como um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída, pode ser considerado como símbolo da inteligência, da busca de conhecimento, ou como “a vontade de representar o infinito”, como assevera Chevalier (1998, p. 532).

15 Muitos consideram esse cartaz como o marco do design modernista no Brasil. O conceito que norteia o cartaz da I Bienal e toda a produção modular de Maluf são os postulados da “equação dos desenvolvimentos”. Esta equação seria uma igualdade entre os elementos de linguagem e o suporte no qual estão sendo aplicados, adquirindo o status de informação artística apenas quando a linguagem não tem outro ponto de referência a não ser o próprio suporte, e vice-versa. Assim, os elementos de suporte e linguagem deixam de significar isoladamente para criar uma relação de cumplicidade absoluta. Essa identificação entre as duas categorias distintas se transforma então, em informação artística concreta.

16 Ver o excelente livro: GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada**: sobre a alegoria. Santa Maria. Ed. UFSM. 1996.

17 Aqui faço alusão ao elegante livro do semiólogo Roland Barthes. **L’obvie et l’obtus**: eEssais critiques III. Paris. Seuil. 1982.

18 Ver BARTHES, Roland. L’effet de réel. In: \_\_\_\_\_. **Littérature et réalité**. Lisboa. Paris. Seuil. 1982. pp. 81-90.

## Referências

ABRAHAM, Carlos. **Borges y la ciencia ficcion**. Buenos Aires. Quadrata. 2005.

ANTUNES, Nara Maia. **Jogo de espelhos**: Borges e a teoria da literatura. Rio de Janeiro. J. Olympio. 1982.

ARAUJO, ROSÂNGELA N. de. Roteiro trágico de um herói. Rio de Janeiro. Achiamé.1985.

ARAUJO, Rodrigo da Costa. Para ler “O Prazer do Texto”, de Roland Barthes. Niterói - RJ. **Revista Querubim**. UFF. Ano 06. n° 12.2010. pp. 82-136.

ARRIGUCCI JR, Davi. Borges ou o conto filosófico. Prefácio. In: **Ficções**. São Paulo. Globo. 2001. p. 9-26.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo. Martins Fontes. 1993.

BARTHES, Roland. **Sollers escritor**. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. Fortaleza. Universidade Federal do Ceará. 1982.

- \_\_\_\_\_. **L'obvie et l'obtus**: essais critiques III. Paris. Seuil. 1982.
- \_\_\_\_\_. **Le plaisir du texte**. Paris. Seuil, 1973.
- \_\_\_\_\_. **S/Z**. Paris. Seuil. 1970.
- \_\_\_\_\_. L'effet de réel. In: \_\_\_\_\_. **Littérature et réalité**. Paris. Seuil. 1982.
- BRANCO, L.C.; BRANDÃO, R.S. **Literaterras**: as bordas do corpo literário. São Paulo. Annablume, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: \_\_\_\_\_. **Ficções**. São Paulo. Globo. 2001. [pp. 91-100].
- \_\_\_\_\_. O jardim de veredas que se bifurcam. In: \_\_\_\_\_. **Ficções**. São Paulo. Globo, 2001. p. 101-114.
- \_\_\_\_\_. **O livro de areia**. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.
- CARVALHO, Lúcia Helena. **Na ponta do novelo**: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos. São Paulo. Ática. 1983.
- CHALHUB, Samira. **Poética do erótico**. São Paulo. Escuta. 1993.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro. José Olympio, 1998.
- DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris, Seuil. 1977.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo. Ática. 1994.
- ERNST, Bruno. **O espelho mágico de M.C. Escher**. Colônia: Alemanha. Taschen, 1991.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva. 1981.
- FONSECA, Cristina. **O pensamento vivo de Jorge Luis Borges**. Rio de Janeiro. Tecnoprint. 1987.
- GENETTE, Gérard. **Figuras**. São Paulo. Perspectiva. 1972.
- \_\_\_\_\_. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris. Seuil. 1982.
- GOMES JR, Guilherme Simões. **Borges**: disfarce de autor. SP: Educ. 1991.
- GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada**: sobre a alegoria. Santa Maria. Ed. UFSM. 1996.
- HATZFELD, Helmut Anthony. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo. Perspectiva. 1988.
- LOTMAN, Youri. **La Structure du texte artistique**. Paris. Gallimard. 1973.
- MACHADO, Arlindo. **A Ilusão especular**: Introdução à fotografia. São Paulo. Brasiliense. 1984.
- MONEGAL, Emir R. **Borges**: uma poética da leitura. São Paulo. Perspectiva. 1980.
- SOUZA, Eneida Maria de. Borges, autor das Mil e uma noites. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.) **Borges no Brasil**. São Paulo: UNESP. 2001. p. 405-412.

**Recebido em aprovado em outubro de 2011.**