

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
Escola Superior de Artes e Turismo – ESAT  
Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – PPGLA

Daniel Nunes Santos

**Borges e a forma literária reflexiva**

Manaus – AM  
2021

Daniel Nunes Santos

## **Borges e a forma literária reflexiva**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

### **BANCA EXAMINADORA**

Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavaleiro (PPGLA-UEA)  
Orientadora e presidente da banca

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (UERJ)  
Membro titular externo

Prof. Dr. Vitor Leandro da Silva (PPGED-UEA)  
Membro titular externo

Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa (PPGLA-UEA)  
Membro titular interno

Manaus – AM  
2021

## **Ficha Catalográfica**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
**Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.**

N972b Santos, Daniel Nunes  
Borges e a forma literária reflexiva / Daniel Nunes  
Santos. Manaus : [s.n], 2021.  
104 f.: il.; 29 cm.

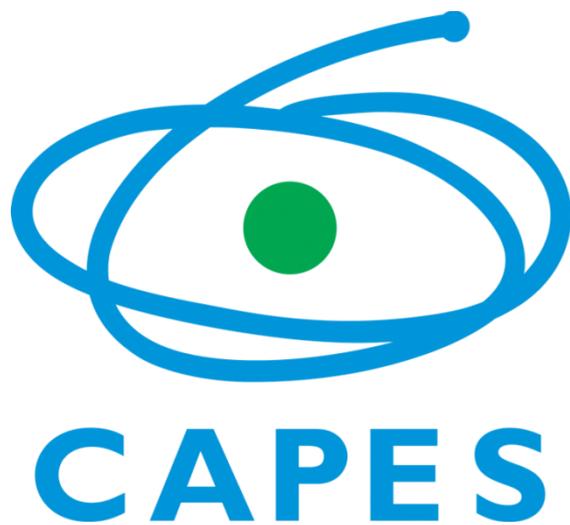
Dissertação - PGSS - Letras e Artes (Mestrado) -  
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2021.

Inclui bibliografia

Orientador: Juciane dos Santos Cavalheiro

1. Jorge Luis Borges. 2. crítica literária. 3.  
reflexividade. 4. espelho. 5. mímesis. I. Juciane dos  
Santos Cavalheiro (Orient.). II. Universidade do Estado do  
Amazonas. III. Borges e a forma literária reflexiva

**Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463**



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## Agradecimentos

Estudar literatura tendo como ambiente vivencial o Brasil dos anos 2019 a 2021 pareceu muitas vezes uma fantasia pueril e leviana. Contraste gritante em meio a um cotidiano que, como a definição de história de Dedalus, era um pesadelo de que tentava me despertar. Com frequência, pouco mais restou além de aprofundar o sonho, no encanto desencantado de que, de algum ponto cego no horizonte do visível, num tempo indeterminado, viesse o sentido e a redenção do que se fazia, alheio a todas as grandes tendências do mundo ordinário. Certamente, não vivi e não vivo esse sonho sozinho, como nunca se faz na absoluta individualidade um trabalho que só uma mão assina. É essa companhia, por vezes involuntária, que gostaria de aqui assinalar.

Marcus Motta, grande amigo e mestre de tantos anos, a quem tanto devo entre os duros percalços de minha formação, Quixote tardio que um Sancho como eu tenta acompanhar no rastro da possível dignidade da literatura.

Pricilla, companheira íntima nesta jornada, amante assídua, mulher de muitos dons e dádivas, sem a qual tudo teria sido mais frio e seco, mais amargo. Juliana, que muitas vezes a expensas de si mesma esteve no princípio e na causa deste trabalho, e também no fim. Mariana, de múltiplo talento e espírito afiado, menina do outro lado do abismo percorrido em diálogo e afeto, par da busca angustiosa por autonomia. Carla, amor improvável entre improváveis acasos, porto, farol e mar tempestuoso e sereno, presença reflexiva constante nos estilhaços recolhidos dos espelhos borgeanos.

Juciane Cavalheiro, minha orientadora, que acreditou incondicionalmente no trabalho e na maneira como foi conduzido. Luciane Páscoa, coordenadora do PPGLA durante o período, extremamente zelosa em sua função e com os alunos. O PPGLA como instituição, lugar de acolhida e crescimento, de muitos felizes encontros. Colegas do mestrado como um todo, cada uma e um com quem pude desenvolver uma singular amizade e interlocução.

Minha mãe e meu pai, que me deram o necessário e mais para que eu pudesse me erguer sobre os pés e ir, ido agora para tão longe de casa.

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.

Jorge Luis Borges, em *O Fazedor*

## Resumo

O presente trabalho se propõe a realização de uma leitura crítica de parte da obra de Jorge Luis Borges, tendo em vista a abertura de caminhos para uma possível compreensão dessa obra como um todo. O fio da leitura é puxado a partir da questão da *reflexividade* da obra borgeana, tomada então como um dos elementos fundamentais na constituição das mais diversas situações literárias de seus textos, sejam contos, poemas ou ensaios. A reflexividade da obra borgeana se concretiza frequentemente através da figura do *espelho*, a qual organiza linguisticamente a grande amplitude possível dos múltiplos gestos de reflexão. O presente trabalho considera então a abertura de sentidos que a palavra-objeto espelho apresenta na obra de Borges, e procura demonstrar como o caráter artístico de *modernidade* dessa obra está ligado ao espelho e à reflexividade que ele implica. O presente trabalho se justifica na possível utilidade de somar-se à fortuna crítica de Borges, filiando sua obra, em parte, a uma tradição de pensamento de arte até então não muito focada pela crítica canonizante. O trabalho se desenvolve metodologicamente numa sequência de especulações em que uma série de leituras dos textos de Borges é colocada no horizonte de um questionamento por sua máxima abrangência de sentidos, em contato com pensamentos de frequência semelhante, sobretudo o pensamento de arte dos primeiros românticos alemães, de Walter Benjamin e Philippe Lacoue-Labarthe. O presente trabalho pretende que a parte da obra de Borges analisada ganhe um caráter representativo e seja capaz de permitir um pensamento que tenha como horizonte a totalidade dessa obra, e a considere na variedade e riqueza de questões que essa obra coloca para seus leitores.

**Palavras-chave:** Jorge Luis Borges, crítica literária, reflexividade, espelho, *mimesis*, primeiros românticos alemães, Walter Benjamin, Philippe Lacoue-Labarthe.

## **Abstract**

The present study intends to perform a critical reading of part of the work of Jorge Luis Borges, in order to opening paths for a possible understanding of this work as a whole. The thread of reading is expanded from the problem of the reflexivity of the Borgean work, considered then as one of the fundamental elements in the constitution of the most diverse literary situations of his texts, whether short stories, poems or essays. The reflexivity of the Borgean work is often realized through the figure of the mirror, which linguistically organizes the wide range of possible multiple gestures of reflection. The present study then considers the opening of meanings that the object-word mirror presents in Borges's work, and seeks to demonstrate how the artistic character of modernity in this work is linked to the mirror and the reflexivity that it implies. The present study is justified in the possible usefulness of adding to Borges' critical fortune, affiliating his work, in part, with a tradition of art thought until then not very focused on canonizing criticism. The study is methodologically developed in a sequence of speculations in which a series of readings of Borges' texts is placed on the horizon of a questioning for its maximum range of meanings, in contact with thoughts of similar esprit, especially the thought of art of the Early German Romantics, Walter Benjamin and Philippe Lacoue-Labarthe. The present study intends that the part of Borges' work analyzed gains a representative character and is capable of allowing a thought that has as a horizon the totality of this work, and considers it in the variety and richness of questions that Borges's work poses to its readers.

**Keywords:** Jorge Luis Borges, literary criticism, reflexivity, mirror, *mimesis*, Early German Romantics, Walter Benjamin, Philippe Lacoue-Labarthe

## **Sumário**

Introdução _____	10
Primeiro Capítulo – Borges perante o espelho da linguagem _____	16
Segundo Capítulo – Borges perante o espelho da filosofia _____	33
Terceiro Capítulo – Borges perante o espelho da literatura _____	62
Conclusão _____	95
Referências _____	101

## Introdução

A literatura de Jorge Luis Borges costuma ser associada a um grau elevado de consciência em relação à própria literatura, na sua saturação de um longo e vasto passado e na insistência presente desse passado. Entrar em contato com a literatura de Borges é contatar diversas outras literaturas, que se fazem presentes implícita e explicitamente em sua obra. A incorporação deliberada de tradições diversas faz a literatura borgeana pesar, transmitindo a seus leitores uma densidade que reflete a acumulação e concentração de um repertório considerável de referências a mundos contidos em livros, dos mais diferentes teores e finalidades. Enquanto criador literário, Borges se coloca primordialmente como leitor. Com frequência, as motivações de seus escritos se fazem esclarecer como nutridas em experiências com livros, experiências de leitura. O vigor da literatura borgeana se revela na relação viva com a literatura mesma. Portanto, toda e qualquer apreensão da obra borgeana precisa levar em conta a proliferação da postura reflexiva, em que a obra literária se volta para a própria literatura, e extrai dessa postura grande parte de seu sentido. A *reflexividade* em Borges abrange um amplo espectro de gestos: as manifestações de reflexões se dão em diversos contextos, de diferentes maneiras, e com diferentes resultados. Em todo caso, a reflexividade é um elemento essencial da obra borgeana, e deve ser explicitada numa consideração abrangente dessa obra.

Por outro lado, a literatura de Borges costuma ser associada à presença do *extraordinário*, entendido por vezes como uma das faces do fantástico. Suas representações<sup>1</sup> literárias costumam tensionar os limites da imaginação e do sentido, construindo situações que suspendem qualquer tipo de acordo tácito com a realidade e propõem experiências absurdas, surreais, impossíveis, inefáveis. A valorização canônica da obra borgeana certamente dependeu em parte de sua compreensão a partir do fenômeno do fantástico, e da sua ligação à categoria crítica do “*realismo mágico*”, em função da qual uma série de outros autores latino-americanos ao longo do século XX também foram valorizados. É possível entender a valorização canônica de Borges numa correlação com outros autores latino-americanos que também insistiram na representação do extraordinário, porém essa via crítica precisaria em algum momento remontar até às raízes de um tal paradigma representativo.

---

<sup>1</sup> O conceito de *representação* é utilizado propositalmente de maneira vaga e abrangente ao longo do trabalho. Quando me refiro a representação, penso principalmente na cena ficcional e seus elementos constitutivos estabelecidos precária e provisoriamente por cada texto singular. Como o presente trabalho procura defender em seu desenvolvimento, há uma afinidade profunda entre representações literárias e filosóficas, e posturas conflitantes quanto ao esclarecimento ou obscurecimento dessa afinidade.

Borges, numa série de momentos de sua atividade literária, preocupou-se em esclarecer a presença do extraordinário em diferentes literaturas em diferentes lugares e tempos. Trata-se de um elemento que acompanha a imaginação literária desde sempre.

No entanto, no âmbito de sua possível *modernidade*<sup>2</sup>, a representação literária e artística do extraordinário parece acompanhar a tendência intelectual para o interesse crescente pela exposição dos limites das faculdades humanas para o conhecimento, para a moralidade, para a valoração. Como exemplo representativo dessa tendência há a importância capital das *Críticas* de Kant, trabalho filosófico que concentra um esforço monumental em sondar os pressupostos das faculdades humanas, pela iluminação das suas limitações intrínsecas. No fundamento do conceito kantiano de *crítica* podemos vislumbrar a postura reflexiva por meio do qual, por exemplo, se estabelece um conhecimento capaz de descobrir os limites do próprio conhecimento. Na esteira da tendência intelectual manifestada em Kant, um número considerável de outros pensadores consideram a *reflexividade* como um caminho inevitável que passa pelas questões que lhes interessam. O pensamento sobre arte e a própria feita artística não são indiferentes a esse estado de coisas, e, no âmbito de sua possível modernidade, observamos, com cada vez mais agudeza, obras de arte que refletem sobre sua condição de arte, e pensamentos sobre arte que consideram a reflexividade como elemento que lhe é essencial. Afinal, a possível *modernidade* da arte, no sentido em que ela possa se cumprir em autonomia, implica a reflexividade no seu ganho de autoconsciência. Para que a arte coloque normas para si mesma, no sentido de sua autonomia, é necessário que ela se saiba como alguém que esteja perante ao espelho, e é necessário que ela se constitua como âmbito de um específico saber.

É no interior dessa tendência intelectual mais ampla que podemos inserir a predileção borgeana pela representação do *extraordinário*. Este, em Borges, costuma vir acompanhado de um empenho de assombro e eventual desdobramento do enigma que constitui a cena literária colocada. As diversas situações em que o extraordinário comparece em Borges costumam dar ensejo a gestos que colocam as situações literárias em perspectiva, e se valem delas, reflexivamente, como motivos para pensamentos. Ademais, no sentido em que a *reflexividade* se apresenta como um fenômeno multifário da obra borgeana, ela está vinculada a uma palavra-objeto que permite a diversidade das manifestações de reflexões: o *espelho*.

---

<sup>2</sup> Conforme desenvolvido ao longo do trabalho, a *modernidade* é entendida como uma categoria sobretudo artístico-estética, ligada à consideração da autonomia da obra de arte, e referida ao paradigma fornecido pelo pensamento de arte dos primeiros românticos alemães.

Costa Lima dá uma indicação a respeito de como o espelho está ligado à representação do extraordinário borgeano:

Por que os espelhos adquirem tal estatuto? Não serão eles a representação icônica mesma da *antiphysis*, de um mundo que simula aquele em que vivemos e supomos conhecer? Se, desse modo, o labirinto serve de modelo para a alegoria de partida, os espelhos servirão de base para a ideação das sequências seguintes. Espelhos e labirintos se fundem e mutuamente se auxiliam, em sua multiplicação. Esse mútuo apoio não visa a facilitar a tarefa do leitor; ao contrário, aumenta a possibilidade de extravio. (...) Artifício e simulacro são as contrafaces da burla e da paródia. Juntos, formam o verso e reverso da moeda borgiana. (COSTA LIMA, 2007, p. 719-720)

O espelho (e não apenas o espelho borgeano) está ligado a um tipo de *mimesis* que suspende convenções em torno da realidade ao colocar a suspeita de que a própria natureza da realidade se fundamenta em ilusões, como são naturais os produtos de uma superfície reflexiva. No entanto, abordagens como a de Costa Lima se ressentem por esperarem da *mimesis* algo que poderia se deduzir e se resumir num conceito, e desse modo se fechar em sentido; em consequência de uma tal consideração, a arte, segundo sua *mimesis*, é colocada na posição de uma usurpação do lugar que cabe ao *lógos*, como se pretendesse um discurso unívoco sobre a verdade, e não uma outra coisa. Costa Lima acusa a literatura borgeana de uma ficcionalidade que reduz tudo ao ficcional, e que, ao transbordar para fora da ficção, expõe-se como um princípio de “controle do imaginário”. A acusação de Costa Lima reverbera a clássica acusação platônica contra a *mimesis*, não por acaso desenvolvida em torno da figuração da *mimesis* como espelho. Obviamente, os dois pensadores não estão sozinhos na acusação, assim como se fazem acompanhar de uma série de provas demonstrativas de que, afinal, eles têm lá a sua razão. De todo modo, em razões como essas, ignora-se terminantemente ou coloca-se em segundo plano o ideal de autonomia da arte, que o horizonte de sua *modernidade* precisa abrir reflexivamente sempre a duras penas, como se estivesse reabrindo o sentido da *mimesis* que certo pensamento sobre a arte sempre tentou fechar. Qual é, então, a verdade sobre a *mimesis* em Borges, qual é a verdade sobre seu *espelho*? A princípio, sua verdade está em não se querer colocar categoricamente no lugar da verdade.

Da perspectiva de sua realização artística, a obra de Jorge Luis Borges é considerada no presente trabalho em função de sua afinidade com o conjunto de problemas crítico-teóricos que passaram a influir sobre a literatura desde a constituição consciente de sua

*modernidade*, e que, juntos a uma série de outros problemas que se deixam vislumbrar nos horizontes da arte e da filosofia, constituem a própria modernidade, ou a modernidade reconhecida como campo potencialmente infinito de indelimitáveis impropriedades. A totalidade de caminhos que é possível seguir no rastro dessa afinidade é de uma riqueza tal que o presente trabalho não poderia nem ousar a tentativa de oferecer uma pequena imagem. Em troca disso, confesso de antemão a parcialidade do caminho aqui a percorrer, caminho que se abre desde então a partir de uma “excêntrica” postulação. Os caminhos centrais que a crítica literária canonizante da obra de Borges experimentou parecem, a princípio, não autorizar essa postulação. A confissão de minha parcialidade, portanto, inclui ainda duas cláusulas. Primeira: que eu escreva encenando o isolamento de um experimento crítico no qual escasseiam as referências a outros críticos de Borges (o que não quer dizer que eu não dialogue implicitamente com eles). Segunda: que é no isolamento encenado de um tal experimento crítico que o caminho a percorrer se deixe melhor iluminar, seja na abordagem mais cerrada dos textos particulares de Borges, seja no pensamento da ideia de sua obra enquanto unidade e totalidade. O caminho a percorrer desdobra-se na postulação de que é na obra de Borges que se abre a máxima ideia da arte literária como *espelho*, e de que é no centro de sua obra, enquanto ela se cumpre em vista do horizonte de sua *modernidade*, que se torna possível investigar com melhores meios a *origem* da referida ideia.

O conceito de *origem* aqui tratado se comensura no tratamento dado por Walter Benjamin ao mesmo conceito em seu estudo *Origem do drama trágico alemão*:

(...) apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro lado como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude da totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história. Na dialética inerente à origem encontra a observação filosófica o registro de suas linhas-mestras. (BENJAMIN, 2013, p. 34)

No âmbito de uma investigação da origem, deveria ser possível seguir os rastros da pré-história da ideia da arte literária como espelho até sua realização máxima em Borges. O presente trabalho oferece apenas um esboço dessa possível investigação, lançando luz sobre um momento especial do pensamento filosófico relacionado à arte, exemplar para a pontuação esquemática daquela ideia. Trata-se da filosofia da arte dos primeiros românticos alemães em sua fundamentação em torno da *reflexão*. Outros momentos descontínuos são evocados ao longo do percurso, seja o retorno ao pensamento de Platão sobre a *mimesis* desenvolvido em *A República*, sejam alguns desenvolvimentos do pensamento de Philippe Lacoue-Labarthe relacionados à arte, sejam alguns desenvolvimentos do pensamento de Benjamin a respeito da história e da linguagem, etc. Em comum, esses momentos colocam em cena a *reflexividade* inerente à arte, compreendida na diversidade das manifestações que a palavra *espelho* abre na potenciação de sua ideia.

O primeiro capítulo apresenta o problema do espelho borgeano, sua importância e generalidade para a compreensão da obra em questão. Debruça-se em parte considerável do capítulo sobre a exposição da filosofia da arte dos primeiros românticos alemães fundamentada em torno da *reflexão*. O conceito romântico de *reflexão*, associado diretamente ao fazer específico da arte, estabelece uma ponte entre uma compreensão abrangente da arte e a arte literária de Jorge Luis Borges, vinculada essencialmente à *reflexividade* e ao espelho. Em outra parte do capítulo, analisam-se alguns textos de Borges que colocam os espelhos no horizonte da consideração reflexiva sobre a linguagem.

O segundo capítulo coloca em questão a discussão platônica da *mimesis*, e a maneira como Platão desenvolve essa questão em torno da figura do espelho. A discussão platônica alimenta-se na antiga rivalidade entre a filosofia e a arte, fundada, desde essa perspectiva, como uma oposição entre diferentes maneiras de apropriação da *mimesis*. Ao longo do capítulo, são evocados pensamentos sobre arte que levam em consideração sua autonomia e expandem o horizonte de seu enigma. Também ao longo do capítulo é desenvolvida uma série de análises de textos de Borges em que o problema da representação da realidade aprofunda a compreensão da potência da literatura e atualiza a rivalidade da arte com a filosofia.

O terceiro capítulo se volta a um desenvolvimento mais cerrado de uma série de textos de Borges, que são considerados como cenas de *reflexão* em que a literatura pensa a si mesma pensando em consequência tudo o mais. É evocada no capítulo a compreensão de Benjamin sobre história e alegoria, e a partir daí se pensa o caráter quixotesco da literatura e de tudo o que ela atrai ao redor de si. A tendência da obra de Borges para a apresentação de

ideias absolutas também é pensada, até um esclarecimento sobre como algumas representações literárias incorporam radicalmente a sua essência artística enquanto espelhos.

O presente trabalho, como é de se esperar, não pretende esgotar a apreensão de uma obra literária que já na sua forma e implicações se apresenta como aberta e incompleta. Pelo contrário, é na sugestão de sua infinitude que o presente trabalho gostaria de se consumir. Borges, como poucos autores literários, tinha uma fascinação pela ideia do infinito, e semeou sua própria obra com diferentes ressonâncias dessa ideia. Tal semeadura se dava desde o princípio no reconhecimento de que a literatura, com sua densidade acumulada de passado e sentido, disponibiliza-se ao presente como um *abismo* em que o mundo não pode deixar de se refletir, na suspensão de certezas, consensos, estabilidades acerca do que se vive como realidade ordinária. A obra de Borges, pela sua *reflexividade* inerente, reconhece a tensão entre suas apropriações e transfigurações miméticas e o apropriado, e faz questão de aumentar essa tensão, em todo seu esforço construtivo de perduração de fantasmas e mitos literários que aprofundam as miragens com potencial de realidade. Tais miragens, na sua existência primordialmente potencial, descobrem-se como algo que estivesse já desde sempre ao mesmo tempo perto e distante de nós. Tais miragens provocam assombro, e induzem reações intelectuais em defesa contra a artificialidade disso. É na infinitude de questões como tais que o presente trabalho gostaria de se desdobrar, na aproximação de leitura de uma obra literária que, alusivamente, ironicamente, artisticamente, abre em seu abismo a ideia do infinito<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Algumas reflexões e passagens da Introdução e do Primeiro Capítulo foram já publicados, em outra formulação argumentativa, sob a forma de um ensaio: “A questão da reflexividade em Jorge Luis Borges” (NUNES SANTOS, 2020b).

## Primeiro Capítulo – Borges perante o espelho da linguagem

Começo a apresentação da filosofia da arte dos primeiros românticos alemães através da imagem que dela nos oferece Walter Benjamin, em seu estudo *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*, e através da imagem oferecida por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy em seu ensaio “A exigência fragmentária”, que aborda o conceito de *fragmento* relacionado aos primeiros românticos. Quando se diz aqui sobre os “primeiros românticos alemães”, diz-se mais especificamente da obra filosófica de Novalis, e da obra filosófica da fase de juventude de Friedrich Schlegel. Os primeiros românticos formalizaram suas ideias geralmente em textos fragmentários, ensaios, esboços de tratados, aforismos, trechos incompletos, notas, rascunhos. Essa formalização, que não se subordina à mera contingência, estava inscrita e programada nos princípios e fins de seu pensamento, como uma exigência à elevação teórica do *fragmento* a forma literário-filosófica que melhor cabia a suas intuições singularmente sistemáticas:

A co-presença do fragmento com o sistemático tem uma dupla e decisiva significação: ela implica que tanto um quanto o outro se estabelecem, em Jena, no mesmo horizonte – e que este horizonte é o próprio horizonte do Sistema, cuja exigência o romantismo recolhe e relança. (LACOUÉ-LABARTHE & NANCY, 2004, p. 71)

Porém, assim não entenderam seus contemporâneos em geral, que em sua maioria acusaram a filosofia dos primeiros românticos de caótica, frouxa, incoerente, confusa. É de um juízo como esse que Benjamin tenta salvá-los, reconstituindo interpretativamente o horizonte sistematizador a partir do qual o pensamento do primeiro romantismo adquire seu maior sentido. Benjamin deduz dessa reconstituição um conceito de *crítica de arte* que, segundo ele compreende, foi um dos maiores legados do romantismo no espírito do desenvolvimento da arte no âmbito de sua modernidade.

Para os primeiros românticos, a obra de arte, em analogia à ideia de *fragmento*, encerra-se numa completude formal positivada tão somente por meio da incompletude relativa que está em sua própria essência. Para sequer ser entendida como tal, a obra de arte exige crítica, exige pensamento. Em sua própria constituição individual, a obra de arte se afirma num ato de separação em relação ao todo, numa autolimitação, ato esse que traz para dentro da obra reflexos do todo, e faz da obra como que um centro formalmente cristalizado de relações, conexões, mediações. Uma tal concepção de obra há de tomar parte na

reivindicação moderna da arte por autonomia, ao mesmo tempo em que torna a arte responsável como órgão de pensamento, na sua manifestação de autoconsciência:

Schlegel proscreeu as leis do espírito para dentro da própria obra de arte, em vez de fazer desta um simples subproduto da subjetividade, como os autores modernos, não obstante seguissem as marcas do próprio pensamento, tão frequentemente o compreenderam mal. (...) O conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas heterônomas – antes, ele possibilitou isto, apenas pelo fato de ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente da obra mesma. (BENJAMIN, 2002, p. 77)

O risco a ser evitado pelos românticos era, por um lado, o dogmatismo estético que postulava critérios de julgamento exteriores e anteriores a qualquer obra, e, por outro lado, o excesso das doutrinas de originalidade intransitiva do produto artístico, que tendiam a emudecer o pensamento sobre arte. A obra não é condensação das qualidades criativas e excepcionais do artista, nem é escrava de poéticas ou estéticas normativas. A obra é *reflexão* realizada, constituída abstratamente pelo que ela também é como forma, materialidade produzida.

A reflexão é o ato originário no horizonte da filosofia dos primeiros românticos, que eles derivaram a partir da filosofia de Fichte, na qual a reflexão estava colocada num contexto sistematizador. A reflexão é o ato que legitima as pretensões da filosofia idealista de conhecimento ou de intuição do absoluto, ao inscrever na própria forma do pensamento a potencialidade de um desdobramento infinito. A reflexão, como ato que coloca um sujeito em relação a uma relação entre sujeito e objeto, disponibiliza-se a uma representação do pensamento na qual cada ato de conhecimento ou intuição encontra-se conectado a todos os outros, numa cadeia de conexões que pode se estender indefinidamente. Nesse desdobramento dado como potencial funda-se o reconhecimento de que em cada acontecimento de partição mantém-se sempre latente a relação do todo com a parte, que a parte necessariamente afirma no seu estabelecimento como parte; entenda-se aqui artisticamente a parte como fragmento, ou como obra. É também isso que permite a Benjamin reconhecer que “a reflexão constitui o absoluto e ela o constitui como um medium” (BENJAMIN, 2002, p. 43).

Mas aquilo que estava colocado em Fichte como uma potencialidade sistemática do sujeito enquanto ente cognoscente, em torno do qual se apresentava o edifício de uma

*doutrina da ciência*, ganhava para os românticos contornos mais místicos: “O pensamento romântico supera ser e posição na reflexão. Os românticos partem do simples pensar-a-si-mesmo como fenômeno; o que é apropriado para tudo, pois tudo é si-mesmo” (BENJAMIN, 2002, p. 36). Por mais que uma imagem histórica mediana que chega até nós associe o romantismo ao legado de produção de uma subjetividade qualquer, supostamente moderna, uma imagem melhor nutrida no solo da filosofia dos primeiros românticos alemães deveria no mínimo tornar-se mais ambivalente, perante a constatação de um esvaziamento da figura do sujeito cognoscente tal como aqui se apresenta. O sujeito romântico supõe uma interioridade esvaziada infinitamente expandida, que precisa se alienar na natureza e na história como se pretendesse, através de iterações infinitesimais, através de saltos conectivos, preencher metaforicamente seu vazio maciço. Um tal sujeito reconhece em seu estilhaçamento constitutivo um estilhaçamento análogo do mundo, ou vice-versa, uma vida singular e autônoma em cada fragmento, a dignidade da individualidade a ser colhida não apenas no humano tal como se apresenta singularmente, mas também nas coisas em geral. É dessa maneira que para os românticos “o fragmento funciona como resto de individualidade e como individualidade” (LACOUÉ-LABARTHE E NANCY, 2004, p. 73), e “a essência do fragmento é a individuação”, termo “indicador de um processo, e não de um estado” (LACOUÉ-LABARTHE E NANCY, 2004, p. 74).

Na filosofia dos primeiros românticos, os centros, que são necessariamente centros de reflexão, se multiplicam diversa e intrincadamente, reivindicando o valor ao mesmo tempo autônomo e heterônimo do fragmento, no ensejo de multiplicações diversas e intrincadas de reflexões. É nesse sentido que o *medium-de-reflexão* privilegiado pelos românticos é pensado como arte. Tendo em vista o horizonte absoluto em que tudo se conectava num *continuum* abstrato, a unidade absoluta da arte, colocada desde sempre como um problema intrínseco a sua palavra ou conceito, é então considerada filosoficamente pelos românticos como *ideia*, ou *ideal*. A obra se constitui artisticamente em correlação necessária a uma ideia, algo que paradoxalmente está nela e não está nela, delimita sua identidade e unidade e ao mesmo tempo a dissolve na não-identidade e multiplicidade. Com isso, os primeiros românticos compreendiam o produto artístico em função de uma aspiração inscrita desde sempre na arte e nas suas realizações, aspiração que integra o meio da arte, em que cada indivíduo de arte (obra, fragmento, poema etc.) se coloca como alguma coisa fechada em si, formalmente, e alguma coisa que quer ser além de si, idealmente. A crítica assume então para os românticos a alta tarefa de experimentar um conhecimento da arte, mas esse conhecimento não pode ser meramente passivo ou valorativo, e sim essencialmente construtivo:

A tarefa da crítica de arte é o conhecimento no medium-de-reflexão da arte. (...) Crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma. (...) O sujeito da reflexão é fundamentalmente a conformação artística mesma e o experimento consiste não na reflexão *sobre* uma conformação, que, como está implícito no sentido da crítica de arte romântica, não poderia alterá-la essencialmente, mas no desdobramento da reflexão, isto é, para os românticos: do espírito, *em* uma conformação. (BENJAMIN, 2002, p. 72)

A tendência imanente da obra e o correspondente critério de sua crítica imanente são a reflexão que está em sua base e que se manifesta em sua forma. Esta reflexão, no entanto, na verdade não é tanto o critério de julgamento, mas, antes de mais nada e em primeira linha, o fundamento de uma crítica totalmente outra, não posta como julgadora, cujo centro de gravidade está não na estimação da obra singular mas na exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a Ideia da arte. (...) A crítica é, então, de modo totalmente oposto à concepção atual de sua essência, em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado, acabamento, complemento, sistematização da obra, e, por outro, sua dissolução no absoluto. (BENJAMIN, 2002, p. 83)

Ou seja, para os primeiros românticos, a obra de arte é constituída por reflexão, e a reflexão é o medium do pensamento. E a crítica possui um papel declaradamente positivo perante a obra. A tal ponto que ela se coloca ao lado da obra de forma não inteiramente diversa da natureza da arte. Os românticos concebiam a crítica como aquilo que a obra exige na continuidade de si própria. Há algo a ser conhecido no meio da arte, e a crítica se desdobra na tarefa desse conhecimento, ao se relacionar com a obra experimentando-a, seja no sentido da experiência, seja no sentido do experimento. Uma tal teoria romântica da crítica não chega a estabelecer critérios normativos a partir dos quais se deveriam fundamentar concepções de arte; antes, o pensamento é colocado num movimento que necessariamente provoca diversas determinações de como se poderia considerar a *ideia* da arte, seu horizonte de dissolução no absoluto. Benjamin apresenta algumas dessas formulações românticas, maneiras como eles apreenderam então a natureza artística aspirativa. As formas poéticas, em sua multiplicidade dada, se correlacionam com as ideias de *poesia universal progressiva* (indicando sua extensão indefinida num tempo preenchido), *poesia transcendental* (indicando sua implicação reflexiva infinita, sua tomada de autoconsciência), *romance* (indicando a integração das formas poéticas num todo contínuo e coeso), *prosa* (indicando a planificação sóbria do material artístico na intensificação do fazer poético). Tais determinações possíveis

da ideia da arte demonstram não apenas horizontes em vista dos quais a crítica deveria se movimentar, mas demonstram também como a crítica se sustenta numa incompletude prática, a que, no entanto, ela se esforça por resistir. Como experiência e experimento nas obras e na arte, a tarefa da crítica é infinita e infinitamente repleta de insuficiências. Trata-se de um entendimento inscrito no próprio horizonte de modernidade do que seria *crítica*:

Através da obra filosófica de Kant o conceito de crítica havia recebido um significado quase mágico para a geração mais jovem; de qualquer modo, inegavelmente se associou a ele justamente não o sentido de uma atitude espiritual simplesmente judicativa e não produtiva, mas, para os românticos e para a filosofia especulativa, o termo “crítico” significava “objetivamente produtivo”, “criador a partir da clareza de consciência”. Ser crítico implica elevar o pensamento tão acima de todas as conexões a tal ponto que, por assim dizer magicamente, da compreensão da falsidade das conexões, surgiria o conhecimento da verdade. (...) Esta acentuação positiva do conceito de crítica não se distancia tanto quanto se poderia acreditar da utilização kantiana do termo. Kant, em cuja terminologia realmente está contido não pouco espírito místico, abriu caminho para esta, na medida em que recusou os dois pontos de vista do dogmatismo e do ceticismo, não tanto opondo-os à verdadeira metafísica, na qual seu sistema deveria culminar, mas à “crítica”, em nome da qual seu sistema foi inaugurado. Pode-se dizer, então, que o conceito de crítica já em Kant é ambíguo, ambiguidade esta que é potenciada pelos românticos, porque eles incluíam ao mesmo tempo na palavra “crítica” todo feito histórico de Kant e não apenas seu conceito de crítica. Finalmente, eles souberam como conservar e utilizar o momento negativo inevitável deste conceito. Por muito tempo os românticos não podiam deixar de ver a enorme discrepância entre a aspiração e o desempenho de sua filosofia teórica. Aqui comparece novamente no momento correto a palavra “crítica”. Pois esta significa que uma obra crítica, por mais alta que se considere sua validade, não pode ser conclusiva. Neste sentido, os românticos aludiram ao mesmo tempo sob o nome da crítica ao reconhecimento da insuficiência inevitável de seus esforços, procuraram mostrá-la necessária e, finalmente, aludiram com este conceito àquilo que se poderia designar a necessária incompletude da infalibilidade. (BENJAMIN, 2002, p. 56-57)

A crítica é necessária como conhecimento da arte na arte, almeja o acabamento, o complemento, a sistematização, mas ela só pode ser incompleta, insuficiente, descontínua. O reconhecimento de tal natureza da crítica está na própria forma como a filosofia dos primeiros românticos se desdobrou. Lacoue-Labarthe e Nancy apontam para o caráter orgânico que resulta do crescimento dos fragmentos, como colocado na metáfora de Novalis

segundo a qual os fragmentos seriam como pólen, cuja semente se daria melhor numa maior dispersão. Os fragmentos românticos, centros de reflexão orientados perante a ideia de absoluto, formalização de seu pensamento e realização de sua filosofia de arte, implicam na sua autolimitação positivada a arbitrariedade de uma “inoperância”. Dispersos no seu inacabamento fragmentário, os projetos românticos “não pararam de se perder na multiplicação de suas próprias sementes” (LACOUE-LABARTHE & NANCY, 2004, p. 89). A infinidade da conexão reflexiva, que deveria abrir o conhecimento ou intuição do absoluto, não se formalizou e não se poderia formalizar em sistema, pois desde sua essência está dada como potência e não como ato no conceito de *reflexão*. Um dos feitos mais fundamentais dos românticos reside justamente na apresentação do caráter puramente ideal do sistema unificador de todo saber; a forma sistemática é contingente em face da ideia mesma de sistema. Mas enquanto a filosofia especulativa continuou perseguindo a forma sistemática, ao longo dos séculos XIX e XX, até culminar na institucionalização dos saberes em setores de conhecimento e na sua estabilização através da atividade acadêmica, a aventura filosófica precisou se estender em direção à literatura, acontecimento dramatizado teoricamente na realização da própria filosofia dos primeiros românticos, e na sua diferença singular no solo da tradição:

(...) pelo menos no que toca ao fragmento – o gesto mais específico do romantismo, aquele pelo qual ele se distinguiria de maneira infinitesimal e todavia mais decisiva do idealismo metafísico, seria aquele pelo qual, no seio mesmo da busca ou da teoria da Obra, ele abandona ou suprime discretamente e, no final das contas, sem querê-lo verdadeiramente, a própria Obra – e modifica-se de maneira apenas perceptível em “obra da ausência de obra”, como a qualifica Blanchot. (...) Trata-se aqui, antes, não de uma mutação, mas de um deslocamento, uma decalagem íntima que constitui sem dúvida o que há de mais romântico – de mais moderno, para além de toda modernidade – no romantismo, e que são, no entanto, o que o romantismo não para de ocultar a si mesmo, por detrás da própria Ideia de romantismo e de modernidade. (LACOUE-LABARTHE & NANCY, p. 89-90)

Considerando a hipótese de que os românticos, apesar de não “quererem verdadeiramente”, terminaram por abandonar sua própria “Obra”, abandono do qual resulta a noção de uma “obra da ausência de obra”, isso se deu não por alguma dificuldade empírica e circunstancial em que se desenvolveram suas atividades, mas em nome das implicações geradas pelo seu próprio pensamento de arte. No sentido em que considero o pensamento do primeiro romantismo alemão, segundo o conceito benjaminiano de *origem*, um dos

momentos da *pré-história* da literatura de Jorge Luis Borges (mas não apenas dele), é na consciência da necessidade daquele abandono, e até no gesto poético de “querê-lo verdadeiramente”, que pode emergir a obra tipicamente moderna, como é a obra de Borges. Esta se apresenta, nas suas partes e no seu todo, como essencialmente aberta e incompleta, pela incorporação de diversas manifestações da ideia de infinito. Em Borges, na maneira de uma conscientização da literatura sobre ela mesma, potencializa-se o princípio de que o passado da literatura se torna seu presente, disponibilizando-se como um outro mundo adjacente ao real, e nessa adjacência a realidade termina por se contaminar. Participar do meio da literatura, na leitura e na escrita, implica alimentar uma tensão entre o mundo dos livros e o mundo fora dos livros, de modo que necessariamente se gere um entre-lugar de habitação de fantasmas, miragens, assombros literários, lugar em que os humanos também passam a habitar. A reflexividade de uma literatura que se volta sobre si mesma, análoga ao gesto romântico de potenciação poética pela autoconsciência, vai de encontro à sua qualificação crítica como confusão caótica de tudo sob o princípio universal da ficção, gesto que é um dos desdobramentos do ganho de autonomia da obra de arte segundo sua modernidade. Porém, em Borges se manifesta a consciência de que qualquer acesso que se possa ter daquilo que se entende por realidade se faz através do que necessariamente se opõe à realidade: seus *reflexos*. A ânsia por realidade multiplica os germens de sua desrealização. Em consequência, a infinitude reconhecida na arte e na literatura diz respeito à infinidade possível de reflexos que a obra realiza em seu engendramento.

O salto do romantismo em direção a uma maior potenciação da autoconsciência artística, em que podemos compreender o âmbito tanto da *arte moderna* quanto, no caso presente, da literatura de Borges, é análogo ao salto filosófico da teoria do conhecimento, em Kant e nos pós-kantianos, em direção à teoria da linguagem, a obsessão teórica maior do século XX. Nada pode ser pensado fora da linguagem, e a linguagem atravessa as fronteiras da relação sujeito-objeto, ao longo de que, como se evidencia cada vez mais a partir de Descartes, se tentou demarcar epistemologicamente o fundamento metafísico de uma certeza qualquer. No salto do romantismo em direção à literatura de Borges, em que o presente trabalho se baseia, considera-se aqui como o conceito de *reflexão*, elevado a uma maior autoconsciência, é mediatizado linguisticamente na impossibilidade de separação absoluta entre sujeito e objeto, entre interior e exterior, entre o mental e o corporal. A abstração conceitual não pode deixar de rebater naquilo que, na linguagem, a partir da palavra que nomeia o conceito, necessariamente busca uma correspondência concreta. A reflexão, a reflexividade, a especulação buscam correspondência no *espelho*, e o espelho é aquilo que

reflete, que realiza reflexos. Essa correspondência entre a reflexividade abstrata e a concretude do espelho se encontra na obra de Borges alimentada numa máxima autoconsciência poética, repleta das mais variadas implicações.

Ou seja, a reflexividade inerente à obra de Borges deixa-se pensar em paralelo à recorrência da figura do *espelho*, e a recorrência dessa figura atesta a insistente lembrança de uma literatura que não pode deixar de refletir a si mesma, pensando-se, na autoconsciência da potenciação poética. A exemplos, o espelho como o que se coloca em paridade ao livro, na abertura à estranheza de um enigma: “Devo à conjunção de um espelho com uma enciclopédia a descoberta de Uqbar” (BORGES, 2007a, p. 13). O espelho como criador de labirintos, a partir do gesto de *mise en abyme*: “Meu outro pesadelo é o do espelho. O espelho e o labirinto não são diferentes, pois bastam dois espelhos opostos para criar um labirinto” (BORGES, 2011b, p. 112). O espelho como índice da natureza compartilhada entre a realidade e os sonhos: “A hora nos despoja de um dom inconcebível, tão íntimo que é apenas traduzível numa modorra que a vigília doura de sonhos, que bem podem ser reflexos incompletos dos bens que estão na sombra, de um orbe intemporal que não tem nome e que o dia deforma em seus espelhos” (BORGES, 2009b, p. 209). O espelho como ambivalência da ilusão em que se inscreve a ideia de infinito: “No corredor 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?); eu prefiro sonhar que as superfícies polidas figuram e prometem o infinito” (BORGES, 2007a, p. 69). A figura do espelho comparece na obra de Borges nas mais diversas circunstâncias e configurações, sempre reforçando o caráter paradoxal de artificialidade e natureza que participa do meio da arte; o espelho é um produto humano que se apropria tecnicamente de certas propriedades naturais. Ao mesmo tempo, em Borges, mesmo sem comparecer explicitamente, o espelho é a figura oculta daquilo que realiza *reflexos*, em todo seu amplo sentido. Ou seja, apresenta-se como o princípio do que está presente em metáforas, citações, cópias, paródias etc., presidindo os gestos de escrita e leitura como um todo. Tão autoconsciente é esse princípio na obra de Borges que com frequência sua obra operacionaliza na sua “inoperância” tão somente alusões a outras obras que o leitor deve imaginar existentes e autônomas, tão somente reflexos delas. Enciclopédias de mundos fictícios (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”), livros de páginas infinitamente mutantes (“O livro de areia”), romances que projetam vertiginosamente múltiplos desenvolvimentos de enredo (“O jardim de veredas que se bifurcam”), livros de argumentos primordialmente especulativos (“Exame da obra de Hebert Quain”), poemas que de tão perfeitos provocam uma reverência fanática (“O espelho e a máscara”), em suma, um

conjunto espectral de obras fictícias, autores fictícios, projetos literários fictícios. A obra de Borges habita-se não apenas de entidades literárias, mas também de representações de possibilidades de entidades literárias, que se tornam por sua vez outras tantas entidades que participam da ilusão literária. A reflexividade, seja na presença do espelho ou em algum de seus substitutos reflexivos, está no nível da tessitura mais fundamental da obra de Borges, e compõe a coesão de seus *fragmentos* infundindo-lhes a aspiração por alguma coisa que está na obra e está para além dela, e que se quer pensar no presente trabalho.

No mesmo horizonte de questões, pode-se dizer que o espelho borgeano é a imagem literária da reflexividade enquanto propriedade do espírito em sua potencial infinitude, infinitamente plasmador de si mesmo e infinitamente mimetizador e conhecedor da natureza. A determinação particular da infinitude reflexiva realizada por Borges ao longo de sua obra deixa-se formalizar, sob os mais diversos aspectos da perspectiva de cada texto literário singular, no reconhecimento de que essa infinitude reflexiva se faz necessariamente através da linguagem. O espelho borgeano certamente faz apelo à imagem de um objeto que possui a propriedade óptica da reflexão, porém ele é antes de tudo uma palavra, que se manifesta na linguagem ou como conceito, ou como metáfora, ou como metonímia, ou como símbolo, ou como alegoria, indeterminadamente. A ambiguidade enriquecida de sentidos é característica de algumas distintas palavras literárias, e assim se dá com a palavra borgeana *espelho*. Borges coloca espelhos em lugares centrais de seus textos, e eles são colocados de maneira que a infinitude especulativa atribuída a esses objetos seja entretecida com a linguagem e na linguagem. A infinitude especulativa não pode se manifestar senão linguisticamente, e é tão somente assim que ela dá a ver a infinitude da reflexividade enquanto propriedade do espírito.

Começo minha análise crítica da obra de Borges, portanto, a partir do conto “O Aleph”, no qual um determinado espelho ocupa explicitamente o centro narrativa, e sua aparição está vinculada ao reconhecimento reflexivo da linguagem em seus limites e deslimites. O Aleph que dá nome ao conto é um objeto óptico fantástico, que emula o atributo divino da onipresença ao expandir infinitamente a visão do sujeito que vê através dele. O Aleph dá a ver todo o universo e todas as coisas nele existentes, de todos os ângulos e modos possíveis, numa só olhada, num só instante. Portanto, é como se o Aleph permitisse que alguém estivesse presente em todos os lugares do universo de uma só vez, ou pelo menos que sua visão estivesse presente em todos os lugares do universo de uma só vez. Como se pode esperar, a experiência de se ver através do Aleph é vertiginosa, altera profundamente o sujeito que a experiencia, e não pode ser expressa a não ser de maneira alusiva e precária.

Uma das questões que a narrativa conduz se dá justamente em torno das modalidades de expressão de uma tal experiência extraordinária. Toda a narrativa é atravessada por um teor irônico perante a presunção da escrita e de escritores literários. A existência do Aleph nos é revelada no desenrolar da tensa relação entre duas figuras: o Borges-narrador e Carlos Argentino Daneri. O narrador tolera o frio e esparso convívio com Daneri porque este foi um primo-irmão de sua falecida e idealizada amada, Beatriz Viterbo. A rivalidade entre os dois é de dois níveis. Por um lado, pela afeição e memória de Beatriz; por outro, uma rivalidade literária. O narrador, de certa maneira, se sente obrigado a aturar de Daneri longas declamações e explanações de um imenso poema épico, em processo de composição, de qualidade duvidosa, que o entusiasmado poeta faz questão de explicar com a mais exagerada e iludida autoestima. Ao tecer essa trama narrativa antes de nos apresentar propriamente o Aleph, Borges multiplica as alusões literárias a um dos maiores vultos de seu cânone particular: Dante Alighieri. O amor mal resolvido dos dois personagens por Beatriz ecoa a figura da mulher que Dante colocou no centro da *Divina Comédia*, ao qual o poema que Daneri compõe ao longo de toda sua vida, com altas pretensões, também remete. A paródia borgeana de um contexto literário que remete a Dante comparece não casualmente como cenário que abrirá a revelação do Aleph. Este objeto, que emula a onipresença, apresenta uma relação metonímica com Deus. A obra maior de Dante possui diversos paralelos com esse objeto.

O poema épico que Carlos Daneri tenta compor ao longo de sua vida contém algumas marcas distantes da sua relação empírica com o Aleph:

[Daneri] se propunha versificar toda a esfera do planeta; em 1941 já tinha despachado alguns hectares do estado de Queensland, mais de um quilômetro do curso do Ob, um gasômetro ao norte de Veracruz, as principais casas de comércio da paróquia de Concepción, a chácara de Mariana Cambaceres de Alvear na rua Once de Setiembre, em Belgrano, e um estabelecimento de banhos turcos não distante do renomado aquário de Brighton. (BORGES, 2008a, p. 141)

Segundo o apresenta o narrador, o poema tem como conteúdo a descrição de alguns lugares aparentemente arbitrários. Além de não guardarem entre si qualquer relação evidente, qualquer continuidade, esses lugares se caracterizam por certa ordinariedade e provincianismo. No entanto, segundo o plano geral do poema, esses lugares estão lá porque constituem pedaços daquilo que seria a “esfera do planeta”, ou seja, são fragmentos de uma totalidade que talvez fizesse sentido se fosse vista e entendida como uma totalidade. Mas

Daneri não consegue dar a ver essa totalidade nos fragmentos dela que ele apresenta, pois sua escrita está submetida a gestos estilísticos alheios à representação dessa totalidade. De maneira debochada, o narrador utiliza o verbo “despachar”, de conotação burocrática e corriqueira, para se referir à realização parcial de Daneri.

De todo modo, vamos descobrir depois que esse extravagante plano de um poema que representasse, parte por parte, uma totalidade espacial, através de descrições detalhadas dessas partes, deveu-se à experiência contínua de Daneri com o Aleph. Aos poucos, a narrativa revela que o objeto óptico fantástico se encontra em propriedade do presunçoso escritor, guardado até então em segredo, pois o objeto como que ocupa um lugar específico no porão da casa de Daneri. Temendo perder a posse da casa para seus efetivos proprietários, Daneri se vê levado a revelar ao narrador a existência do Aleph, reconhecendo que precisa continuar experimentando o objeto para concluir a composição de seu poema. O narrador tem então a sua própria experiência com o Aleph, e se vê confrontado com a impossibilidade de descrevê-la:

Chego, agora, ao centro inefável de meu relato; começa, aqui, meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar? Os místicos, em transe análogo, multiplicam os emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que de alguma forma é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em toda a parte e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que ao mesmo tempo se volta para o oriente e para o ocidente, para o norte e para o sul. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.) Os deuses não me negariam, talvez, o achado de uma imagem equivalente, mas este informe ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Além disso, o problema central é insolúvel: a enumeração, mesmo parcial, de um conjunto infinito. Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atroz; nenhum me assombrou tanto como o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. (BORGES, 2008a, p. 148)

Antes de tentar descrever propriamente a experiência com o Aleph, o narrador se põe a configurar alguns parâmetros da percepção, do pensamento e da linguagem que poderiam dimensionar o problema de *escrita* que ele precisa enfrentar. O Aleph é algo totalmente novo, inédito, inaugural, algo não vivenciado e compartilhado pelo solo comum de sentido que os falantes de uma língua deveriam supostamente compartilhar. Ele é algo que remete a um

plano de acontecimento em que a linguagem começa a falhar, em que se deve procurar os recursos expressivos mais ousados e extremos para dar conta de pelo menos uma pequena parte da experiência. Dessa forma, o próprio narrador confessa que não é casual a analogia que ele aponta entre a experiência com o Aleph e diferentes experiências místicas. Segundo a tradição das experiências místicas, elas se valem das mais radicais torções linguísticas para tentarem expressar, sempre imperfeitamente, algum fato de caráter extraordinário. Os relatos de experiências místicas, portanto, estão repletos de imagens absurdas, significados paradoxais, expressões contraditórias. Pode haver, então, a representação de uma coisa que se identifica com todas as coisas, uma figura geométrica que burla as leis da geometria, um objeto que, mesmo localizado no espaço, suspende os condicionantes espaciais. As experiências místicas lidam com algo que, a princípio, segundo as convenções gerais de significação, não faz sentido, e é justamente por não fazer sentido que sua expressão abre a possibilidade para um sentido novo, inédito, inaugural.

No entanto, o narrador pretende dizer o impossível, evitando as soluções tradicionais dos relatos místicos, a fim de não contaminar sua escrita com “literatura” e “falsidade”. Com uma típica ironia ficcional, em que a referência à “literatura” é rebaixada como “falsidade” devido a seu caráter artificial, o conto coloca o problema da representação da infinitude. O narrador deve tentar dizer a sensação de algo que evoca uma série de infinitas sensações visuais. A infinitude não pode ser representada em sua quantidade: ela pode ser representada apenas por sugestão. É o finito que sugere o infinito, quando se estabelece a intuição de que um tal finito se alongue indefinidamente. Para dizer as infinitas visões que a experiência com o Aleph dá a ver, o narrador se vale de uma enumeração que, sugestivamente, deveria se estender infinitamente:

O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo, recuperarei.

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de um fulgor quase intolerável. No início, julguei-a giratória; depois compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum deles me refletiu, vi num pátio

interno da rua Soler as mesmas lajotas que trinta anos antes vira no corredor de uma casa da Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de mel, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o corpo altivo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes havia uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi ao mesmo tempo cada letra de cada página (quando menino, eu costumava me maravilhar com o fato de as letras de um volume fechado não se misturarem nem se perderem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneos, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu quarto sem ninguém, vi num escritório de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos multiplicado infindavelmente, vi cavalos de crina remoinhada numa praia do mar Cáspio ao alvorecer, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões postais, vi numa vitrine de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de um jardim-de-inverno, vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que há na Terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, incríveis, precisas, que Beatriz enviara a Carlos Argentino, vi um adorado monumento na Chacarita, vi a relíquia atroz do que deliciosamente havia sido Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo. (BORGES, 2008a, p. 148-150)

A assimetria entre a experiência com o Aleph e sua expressão se dá desde já pela diferença de natureza entre as duas coisas. As infinitas visões que o Aleph permitia eram todas simultâneas, aconteciam no mesmo tempo, mas o relato dessas visões, cujo meio é a linguagem, só pode ser sequencial, decorre ao longo do tempo. Deve-se supor, portanto, que no relato da experiência com o Aleph que o narrador nos dá muitas mais coisas poderiam ali figurar. O conteúdo de seu relato é meramente residual, precário, fragmentário. Nesse sentido, ele se assemelha ao plano do extravagante poema épico de Daneri, composto de figuras parciais que não formavam nenhuma totalidade. Porém, a representação da totalidade do projeto poético de Daneri estava submetida a um princípio estilístico alheio a seu contato direto com o Aleph, contaminando sua obra também com “literatura” e “falsidade”, possivelmente num sentido pior dessas palavras. O relato que o narrador oferece parece mais

sóbrio porque mais próximo do modo de funcionamento da imaginação, mais mimético quanto ao modo como a mente evoca suas imagens. Nessa evocação, as imagens se colocam lado a lado às vezes de maneira arbitrária, e às vezes por provocação sugestiva. É assim, alterando arbitrariedade e sugestividade, que avança o relato das visões do Aleph que o narrador precisa traduzir em escrita. A culminação dessa experiência e de seu relato se dá na descoberta de segredos íntimos entre Beatriz e Daneri, na visão do corpo morto de Beatriz, na contemplação reflexiva do amor como um mecanismo contingente *colocado em abismo* entre a Terra e o Aleph.

O Aleph, portanto, é o espelho borgeano que figura a máxima potenciação do espelho platônico, como aquele objeto que, colocado na mão do artista, tem o poder de atravessar todas as coisas refletindo-as. Há um golpe de inteligência no conto de Borges quando se apresenta a *visão* como a sensação que está na base da experiência com o Aleph. O verbo “ver” guarda a ambiguidade da referência ou a uma sensação ou a um desempenho da imaginação. É o verbo que anuncia que, na linguagem, toda palavra funciona como um pequeno espelho da coisa significada. O verbo “ver” é aquele que contém a experiência fundamental de fazer alguma coisa, e praticamente qualquer coisa, vir à presença: a coisa vem como reflexo da palavra significativa. Quando dizemos na linguagem que “vemos” alguma coisa, a coisa pode até não estar presente para nós, para nossos olhos, mas então a coisa vem para nós em nossos “olhos internos”, a *imaginação*. E, a princípio, não há limite para isso, para esse vir à imaginação através do reflexo da palavra significativa, é um processo que pode se desdobrar infinitamente. No trecho central do conto “O Aleph”, quando o narrador diz vertiginosamente o que ele *viu*, o leitor necessariamente se obriga a também *ver* algo do que está ali no texto como palavra, imaginativamente. Portanto, o relato da experiência com o Aleph é ele mesmo uma experiência com um Aleph: no caso, a linguagem, apresentada então no conto de Borges como o espelho possível da totalidade.

A linguagem é esse espelho, que faz a conexão especular não apenas entre o fora e o dentro, mas estabelece instavelmente conexões entre as coisas fora e dentro. Cada coisa está distinta na linguagem como uma palavra que nomeia a coisa, mas ao mesmo tempo a linguagem é o *medium* de indistinção entre todas as coisas, da comensurabilidade possível de umas através de outras. Dito de outra maneira, é na linguagem que se garante a *traduzibilidade* universal de tudo em tudo, no sentido de Benjamin, de modo que nas línguas cristaliza-se um repertório intuitivo de semelhanças sensíveis e inteligíveis (cf. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, “Doutrina das semelhanças” e “A tarefa do tradutor”, em BENJAMIN, 2018). A metáfora é um dos meios em que essas semelhanças

se formalizam, e por isso ela não se resume a mero artifício estilístico. Ela é uma das formas do conhecimento que participa da arte. Diz o poema de Borges, “Arte poética”:

Fitar o rio feito de tempo e água  
e recordar que o tempo é outro rio,  
saber que nos perdemos como o rio  
e que os rostos passam como a água.

Sentir que a vigília é outro sonho  
que sonha não sonhar e que a morte  
que teme nossa carne é essa morte  
de cada noite, que se chama sonho.

No dia ou no ano perceber um símbolo  
dos dias de um homem e ainda de seus anos,  
transformar o ultraje desses anos  
em música, em rumor e em símbolo,

na morte ver o sonho, ver no ocaso  
um triste ouro, tal é a poesia,  
que é imortal e pobre. A poesia  
retorna como a aurora e o ocaso.

Às vezes pelas tardes certo rosto  
contempla-nos do fundo de um espelho;  
a arte deve ser como esse espelho  
que nos revela nosso próprio rosto.

Contam que Ulisses, farto de prodígios,  
chorou de amor ao divisar sua Ítaca  
verde e humilde. A arte é essa Ítaca  
de verde eternidade, sem prodígios.

Também é como o rio interminável  
que passa e fica e é cristal de um mesmo  
Heráclito inconstante, que é o mesmo  
e é outro, como o rio interminável. (BORGES, 2008c, p. 149, 151)

Todo o poema apresenta o desdobrar de uma semelhança, que há entre tempo, água, rio, vida, sonho, morte, símbolo, crepúsculo, música, arte, espelho. E pode-se dizer também:

linguagem, pois é na linguagem que se conduz o desdobrar do poema. Todas essas coisas são metaforicamente traduzíveis umas nas outras, na sua semelhança. A substância dessa semelhança não diz respeito apenas à fluidez, mas ao caráter de traduzibilidade universal, do qual cada uma das palavras fortes do poema se apresenta como modelo. O fio linguístico que tece a traduzibilidade é o verbo *ser*, e não por acaso Heráclito é invocado, pois aqui o verbo *ser* tem o sentido de *devir*. A identidade a si mesma de cada coisa é flagrantemente precária perante o âmbito do devir, em que se destaca entre as coisas sua semelhança e traduzibilidade. Borgeamente, o ser ou o devir não poderia deixar de conduzir até o espelho, à reflexividade, ao princípio por meio do qual cada coisa se reflete em outra.

Em cada estrofe do poema, o par de versos se espelha formalmente no outro, para dar a imagem de uma simetria abstrata como é a simetria da metáfora, e que, como os reflexos, é artificialmente natural. A assimetria efetiva das coisas no mundo desbasta-se na poesia, a transmutação planifica-se em identidade dos desiguais. O rio do tempo faz tudo passar, a vida é sonho em que a morte ressona, os dias guardam seu ocaso e sua triste riqueza, que é pobre como a arte. A arte revela em reflexos as coisas para que elas sejam vistas, mesmo aquilo que supostamente seria o mais próximo de nós, como nossos rostos. O rio volta no final como medida de que em cada coisa há mesmidade e alteridade, permitindo que tudo guarde a potência de infinitude. O poema de Borges esboça a circularidade em que vida e morte se recriam continuamente, implicando a natureza e a história em seus ciclos. No meio dessa circularidade, a arte se deixa definir precariamente como espelho.

Há um índice de estranheza na cena em que um rosto aparece refletido no espelho da arte. Diz o poema que a arte revela o que pertence ao reino do ordinário, como se o contido no ordinário não pudesse ser simplesmente visto sem os reflexos da arte. Ao que parece, a vida se entrega a um fluxo que se estranha ordinariamente na sua familiaridade. A arte faz estranhar o familiar, e torna familiar o estranho. Nesse paradoxo, não se sabe se a revelação que a arte realiza em seus reflexos permite ver, familiarizando ou estranhando, algo que estava dentro, familiar ou estranho, ou algo que estava fora, familiar ou estranho. Trata-se de um paradoxo que é a revelação da arte sobre si mesma, sobre o que ela faz, seja lá o que ela faz. E ela é como um espelho, ela reflete, ela realiza reflexos. Sob outras maneiras, a arte tem alguma coisa de humildade, de “verde eternidade”, daquilo em que descansam os olhos acostumados em prodígios que fartam. E tem alguma coisa de “rio interminável que passa e fica”, paradoxo em que se cristaliza o ser o mesmo e ser um outro, como a arte sempre foi e não foi, própria e imprópria.

A estranheza que tudo isso nos causa, a estranheza dessa familiaridade que nos faz

compartilhar da natureza da arte, acreditando-a diversa de nossa natureza, está longe de ser um problema tipicamente moderno, apesar de ser apenas desde o horizonte da modernidade que esse problema potencializa-se na autoconsciência poética. A respeito disso, alerta F. Schlegel num fragmento: “A crítica da filosofia clássica contra a poesia clássica contém os primeiros princípios da poesia moderna. Aqui também se encontra o mais antigo início da poesia moderna” (SCHLEGEL, 2017, p. 107). A rivalidade entre a arte e a filosofia é da mesma idade de ambas, e deixou em ambas as mais profundas marcas de sua aproximação e distanciamento, de sua distinção e indistinção. Considere-se como caso máximo dessa rivalidade toda a complexa relação fundada pelos desenvolvimentos retóricos de Platão na sua *República*.

## Segundo Capítulo – Borges perante o espelho da filosofia

Escreve Platão através da voz e figura de Sócrates: “Deve-se ter em alto preço a verdade. Se, de fato, a mentira é inútil aos deuses, mas útil aos homens sob a forma de remédio, é evidente que tal remédio se deve dar aos médicos, mas os particulares não devem tocar-lhe.” (PLATÃO, [1990-?], p. 107). Tal proposição se insere no muito repisado desenvolvimento retórico dos livros II e III de *A República*, em que a arte está em questão. Tudo ali está colocado como uma preparação para a acusação platônica da *mimesis*, que será enfrentada mais diretamente no livro X. Os mitos que se contam e que participam da educação do homem grego, muitos dos quais consolidados na reverência a Homero e Hesíodo como contadores de mitos, são igualados genericamente a “mentiras”, por oposição à “verdade” como visão das *ideias*, no sentido platônico. As mentiras que se combatem aqui se dão por inadequação à verdade. Os mitos não são mentiras em si, mas são suportes para mentiras, e deveriam ser pensados em vista de sua utilidade, como “mentiras úteis”, prerrogativa dos filósofos. E o escândalo para Platão/Sócrates é que os mitos homéricos e hesiódicos estão repletos de uma gratuidade e irresponsabilidade que corrompem desde sua fundamentação a *utopia* de uma sociedade pensada filosoficamente: são “mentiras inúteis”. Tais mitos perfazem representações dos deuses que uma teologia consequente não pode facilmente aceitar, a partir da postulação de que os deuses são *modelos* para os humanos. Como o interesse teológico aqui colocado se refere a “remédio” (*phármakon*), a dose, o uso justo dessa substância perigosa, é o que está em questão. O temor inscrito na retórica de Platão/Sócrates se radica no poder de contaminação da *mimesis*. Se os homens em sociedade necessariamente imitam os *modos* dos deuses, os deuses não podem ser representados de quaisquer modos. Os mitos correntes entre os gregos são injustos, não servem à fundamentação de uma sociedade pensada filosoficamente. Como tais, excedem os fins dessa fundamentação, e devem ser colocados de fora, devem ser expulsos, até que se prove o contrário, até que se prove o seu direito de adentrar os portões dessa cidade imaginada, racional e teoricamente imaginada.

A proliferação de reflexos distorcidos daquilo que diz respeito à verdade deve ser corrigida teoricamente. Diz-se num certo ponto, já no livro X, quando então a subalternidade da arte é estabelecida, que a *mimesis* é não apenas produtora, mas é a própria produção desses reflexos distorcidos. O artista é uma espécie de demiurgo, que cria carregando um espelho apontado indiscriminadamente para todos os lados:

- Mas vê lá agora que nome vais dar ao seguinte artífice.
- A qual?
- Ao que executa tudo o que sabe fabricar cada um dos artífices de per si.
- É habilidoso e espantoso o homem a que te referes!
- Ainda é cedo para o afirmares; em breve dirás mais ainda. Efetivamente, esse artífice não só é capaz de executar todos os objetos, como também modela todas as plantas e fabrica todos os seres animados, incluindo a si mesmo, e, além disso, faz a terra, o céu, os deuses e tudo quanto existe no céu e no Hades, debaixo da terra.
- É um sábio de espantar, esse a que te referes.
- Duvidas? Ora, diz-me lá: parece que não pode existir, de todo em todo, um artífice desses, ou que, de certo modo, pode existir o autor de tudo isso, e de outro modo não pode? Ou não te apercebes de que, de certa maneira, tu serias capaz de executar tudo isso?
- E que maneira é essa?
- Não é difícil – esclareci eu – e variada e rápida de executar, muito rápida mesmo, se quiseres pegar num espelho e andar com ele por todo o lado. Em breve criarás o Sol e os astros no céu, em breve a Terra, em breve a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas e tudo quanto há pouco se referiu.
- Sim, mas são objetos aparentes, desprovidos de existência real. (PLATÃO, [1990-?], p. 451-452)

O espelho é utilizado retoricamente aqui para desvalorizar o trabalho de arte, e para lançar seu conteúdo ao âmbito da ilusão. Os reflexos são algo cuja realidade está em suspenso, guardam distância em relação ao reino das coisas, e guardam distância ainda maior em relação ao reino das *ideias*. Participar desse âmbito ilusório como se o que ali aparecesse pudesse servir de *modelo*, de material para educação, para formação, deveria ser pensado e sentido como próximo da loucura: eis a acusação platônica da *mimesis*. E no sentido em que o âmbito metafísico das ideias é pensado por Platão como realidade, ele se estabelece por oposição àquilo que se faz como arte, seus reflexos, sua brincadeira irresponsável e inútil com o espelho. Porém, o que garante a Platão a realidade do reino de suas ideias? Trata-se de um pressuposto que é colocado objetivamente com certo arbítrio. A teoria, a princípio, parece não ter meios para tanto, para adquirir essa garantia. Ainda mais quando se considera que seu material (e até mesmo sua forma, como é o caso presente) é o mesmo de que dispõe a arte.

Em *A República*, a *mimesis* é questionada primordialmente pela sua presença no mundo grego sob a forma poética dramática. O alvo do que é questionado por Platão/Sócrates se confunde com a predominância dessa forma, na qual, como se afirma em certo momento

de seu argumento, há um jogo de ocultação da figura do autor por detrás das figuras ficcionais que tomam voz. A própria *República*, porém, não é outra coisa senão esse jogo de ocultação elevado à máxima potência, a longa e complexa ocultação de Platão por detrás de Sócrates e seus interlocutores. Acusa-se o caráter nefasto e perigoso da *mimesis* através de um certo desempenho de *mimesis*. Contam-se também mitos na *República*, os quais, ao que parece, deveriam ser entendidos como “mentiras úteis”. A voz que abre a visão da verdade é transmitida pela figura ficcional de uma mentira: Sócrates. Tudo isso é normalizado no sentido em que se considere a finalidade corretiva da filosofia platônica, inscrita na própria autoconsciência poética de sua atividade de escrita e pensamento. A origem da sociedade tal como ela aparecia para Platão se diluía na névoa de mitos cuja presença e insistência se davam na forma poética dramática; e deveria ser possível fundar mais uma vez a sociedade, e desta vez de um modo justo, a partir de uma certa modalização de tais mitos na forma poética correspondente. A normalização de uma tal finalidade suposta é a grande ironia que paira sobre a *República* de Platão e sobre a tradição que nos leva até ela, porque, ao que parece, o remédio foi aplicado na dose correta. Platão utilizou o espelho mimético de modo que o vulto ambivalente do reino de suas ideias não fosse sentido como tal.

Escreve Lacoue-Labarthe, em seu ensaio “Tipografia”, que o modo como Platão utilizou o espelho se funda num “golpe teórico”: na contraposição de espelhos e na colocação de objetos em seu meio, o gesto de *mise en abyme*. É a mesma maneira do pesadelo borgeano dos labirintos:

Então, uma vez bem instalado dessa maneira no teórico, podemos dar mais um jeito – o verdadeiro “jeito”, na realidade: pomos *o próprio teórico “en-abyme”*. Instalamos um espelho no meio, onde tudo vem se refletir sem exceção, “teorizado” e “teorizante”, o conjunto do teórico (a totalidade do que é) onde nos instalamos – é verdade – desde o episódio da caverna. Inclusive o “sujeito” que (se) instala (n’) o teórico e realiza a operação – pois o espelho permite refletir a si mesmo, nada impedindo (ao contrário), que “Platão” se olhe por cima dos ombros de Sócrates ou do seu irmão Glauco (que é aqui o “seu” interlocutor e que nunca se recupera desse “prodígio”). Trata-se, rigorosamente falando – isto é, no sentido hegeliano – da *especulação*: a reflexão absoluta e teórica da teoria. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 92)

Trata-se também, de certa maneira, da *reflexão* romântica, do espelhamento da arte na arte, da poesia na poesia, da crítica na crítica, assim por diante. Seja como for, é o gesto que garante a infinitude da *ironia*, gesto assombroso na sua multiplicação dos sentidos da coisa

colocada em especulação. Trata-se também de gesto arriscado, pela evidenciação do “jeito” de sua colocação, pela exposição da própria artificialidade disso. Como se pode querer garantir a realidade daquilo que é posto para se refletir labirinticamente? Daquilo que se avulta como um pesadelo, que impressiona os sentidos e torna visível o logro de se confiar tão irrestritamente na visão? O espelho, a *mimesis*, surge a Platão espelhando-se, e esse é o modo de sua captura e estabilização teórica. Mais especificamente, o que ele faz é a determinação num certo sentido do espelho assim *colocado em abismo*:

Ora este espelho não é um espelho. Nem tampouco um falso espelho, ou um espelho sem aço. Ele está aí *no lugar do* mimetizador. É apenas uma certa maneira – um tropo – de (re)presentar (*darstellen*) o mimetizador. Um estranho mimetizador, então: *congelado*, fixado, instalado – teorizado. Tornando-se visível (e se “revelando” como “trabalhando”, é claro, no, e com, o visível). Mas, de um golpe, ele é retido, pomos os olhos nele. O espelho é instrumento absoluto, como se sabe, desde (no mínimo) a história de Perseu: é o aparelho que serve para petrificar a Medusa, uma “máquina” fabulosa. Ela permite todos os “jeitos”, e é de uma eficácia assombrosa – e, de resto, estranha. Mas nada é forte demais e todos os meios são legítimos para “tornar-se” mimetizador. (...) O essencial é compreender que o “golpe do espelho” é um “jeito” de prestidigitação ou de ilusionismo (...): a *teorização é uma taumaturgia*, mas cuja vítima é o próprio taumaturgo (segundo, se se quiser, a “lei cretense”, sob a qual sucumbe Dédalo). Taumaturgia anti-taumatúrgica (*mise-en-abyme* que neutraliza o espelho), destinada a conter o taumaturgo, a controlar esse *deinòs kai thaumastòs anèr* (esse *unheimliche Wundermann*) que é o mimetizador, a reduzir a sua estranha e prodigiosa potência, *revelando* simplesmente que ela só repousa sobre um jogo de espelho(s) e que não é nada na realidade – ou quase nada: um truque, uma *Stellvertretung*, que consiste em fazer tudo sem fazer nada, em fingir saber fazer tudo quando não se trabalha e se contenta em imitar ou ser *stand in* (*stellvertretend*, em linguagem teatral) de quem faz alguma coisa, substituindo-se a ele fraudulentamente e utilizando, para “fazer” efeito, um material arrumado com antecedência (ou que outra pessoa arrumou previamente) e que basta *desviar* de seu uso *próprio* ou cujo uso basta generalizar *impropriamente*. Diante da *Unheimliche* – ou seja, do impróprio – o único controle possível é a multiplicação da *Unheimliche*. E a especulação é exatamente isso. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 93-94)

Se podemos reconhecer que esse “golpe” de Platão foi bem sucedido, é porque o platonismo (que Nietzsche quis subverter com sua crítica da metafísica como semiose de tipos humanos, que Heidegger quis delimitar como a historicidade da ontoteologia) ainda

chega até nós como coisa que nos diz respeito, apesar de a realidade do reino das *ideias* ter sido posta em suspenso. Está em suspenso, mas ainda nos assombra, tal como um dia os mais díspares mitos sobre os deuses assombravam e influenciavam os homens gregos. Pois o platonismo não se baseia apenas no conteúdo metafísico que se depreende da filosofia de Platão, ele sobrevive, até mais poderosamente, como gesto de repetir o *mise en abyme* especulativo e fingir que se garantiu alguma estabilidade teórica para o que se colocou no meio de um teatro de figuras ilusórias, para o que se passou tão só tipograficamente. O platonismo sobreviveu, por exemplo, no cristianismo e no gnosticismo, cuja semelhança e pseudo-oposição tanto interessam a Borges em diversos sentidos. O platonismo sobrevive no mundo contemporâneo na primazia de todo o aparato midiático como meio de acesso ao que se entende como realidade, e na interminável confusão que deriva disso, na indiferença da informação perante sua qualidade de “verdade” ou “mentira”, no sentimento generalizado de “conspirações” que moldariam até o mais íntimo de nossas vidas medianas, nossas vidas de gente-massa, desorientada, desesperada, potencialmente explosiva. É nas sombras do platonismo que a literatura de Borges se avulta como algo que se vale da ruína histórica da ironia platônica para recolocar em jogo uma ironia rival. Novas repúblicas utópicas fundamentadas imaginativamente continuam a assombrar o mundo que pretendeu ter colocado a metafísica em suspenso, e sua proliferação deveria alertar para a facilidade e ordinariedade do gesto.

No conto-ensaio “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o assombro se desdobra a partir de um certo encontro: “Devo à conjunção de um espelho com uma enciclopédia a descoberta de Uqbar” (BORGES, 2007a, p. 13). O livro aqui é posto em especulação, e trata-se de um certo tipo de livro, uma enciclopédia. A enciclopédia, enquanto produto representativo do estado de excelência do conhecimento abrangente acerca de determinado objeto, é algo que tende a duplicar reflexivamente esse objeto, substituindo-se a ele. Como o objeto aqui apresentado é todo um mundo imaginário, autônomo, complexo, ficcional, o princípio de substituição rebate na realidade que o criou. A narrativa borgeana, ao modo de um conto policial, atravessa a investigação de uma sociedade secreta criadora da enciclopédia do mundo de Tlön, e suas motivações e esforços para contaminar a realidade com os produtos de sua ficção. O núcleo do conto assume a forma de um ensaio a descrever a singularidade desse mundo imaginário, que por sua vez consiste sobretudo numa total contaminação entre seus habitantes de um tipo de metafísica *idealista-subjetivista*. Em Tlön, o sujeito, segundo suas faculdades psicológicas, é o centro emanador de todo conhecimento possível:

Hume notou para sempre que os argumentos de Berkeley não admitem a menor réplica e não suscitam a menor convicção. Esse juízo é totalmente verídico quando aplicado à Terra; totalmente falso em Tlön. As nações desse planeta são – congenitamente – idealistas. Sua linguagem e as derivações de sua linguagem – a religião, as letras, a metafísica – pressupõem o idealismo. O mundo para eles não é um concurso de objetos no espaço; é uma série heterogênea de atos independentes. É sucessivo, temporal, não espacial. (BORGES, 2007a, p. 19-20)

A linguagem do mundo de Tlön não cumpre o princípio de adequação entre palavras e coisas: ela própria é constitutiva do que vale como realidade para os habitantes desse mundo, moldando sua capacidade para a experiência e o conhecimento. Os elementos formativos das línguas, na sua presença ou ausência particular, fundam uma diferença radical em relação às línguas naturais de nosso mundo. Diz o narrador que as línguas de Tlön não possuem substantivos. Num dos ramos dessas línguas, o elemento nuclear de todas as frases são os verbos, acompanhados de partículas adverbiais. Em consequência, essas línguas não referenciam coisas, mas impressões, acontecimentos, processos. A tradução de algo simples como: “Surgiu a lua sobre o rio” seria mais ou menos: “Para cima atrás duradouro-fluir lunescu”. Em outro dos ramos dessas línguas, o elemento nuclear das frases não é o verbo, mas o adjetivo. Aquilo que para nós seriam as coisas são referenciadas nessas línguas pela combinação relativamente livre de adjetivos. A “lua” se traduz mais ou menos “aéreo-claro sobre redondo-escuro”, ou “alaranjado-tênue-do-céu”, ou algo análogo. A ausência de substantivos nessas línguas, portanto, ao invés de bloquear a referência àquilo que para nós seriam as coisas, faz com que se possa referenciá-las das mais diversas e criativas maneiras. “O fato de ninguém crer na realidade dos substantivos faz com que, paradoxalmente, seja infinito o seu número. Os idiomas do hemisfério boreal de Tlön possuem todos os nomes das línguas indo-europeias – e muitos outros mais” (BORGES, 2007a, p. 21).

O que conta como realidade no mundo de Tlön é o acontecimento enunciativo, sempre único e inaugural, de nomear as coisas ao se relacionar com elas. Ou seja, os processos mentais, linguísticos e criativos são o que contam como realidade no mundo de Tlön. O conhecimento, nesse mundo imaginário, não precisa se fundar na mediação com a realidade exterior como referência ontológica ao que acontece no interior do sujeito; em troca, a ausência de um critério como esse faz medrar em Tlön uma multiplicidade de representações da realidade que atendem a critérios outros, de diversas ordens, em geral baseados em razões estéticas:

Esse monismo ou idealismo total invalida a ciência. Explicar (ou julgar) um fato é uni-lo a outro; essa vinculação, em Tlön, é um estado posterior do sujeito, que não pode afetar ou iluminar o estado anterior. Todo estado mental é irredutível: o mero fato de nomeá-lo – *id est*, de classificá-lo – implica um falseamento. Disso caberia deduzir que não há ciências em Tlön – nem sequer raciocínios. A verdade paradoxal é que elas existem em número quase inconcebível. Com as filosofias acontece o que acontece com os substantivos do hemisfério boreal. O fato de que toda filosofia seja de antemão um jogo dialético, uma *Philosophie des Als Ob*, contribuiu para multiplicá-las. São numerosos os sistemas incríveis, mas de arquitetura agradável ou de caráter sensacional. Os metafísicos de Tlön não buscam a verdade nem sequer a verossimilhança: buscam o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica. (BORGES, 2007a, p. 22)

Refletir sobre a realidade, em Tlön, é como jogar ou brincar. A verdade não é buscada, toda filosofia é uma “filosofia do como se”, a metafísica é um ramo literário. Em Tlön, o conhecimento possui um fundamento inerentemente ficcional, que é assumido deliberadamente e utilizado como instrumento para provocar os efeitos mais surpreendentes. Uma postura como essa perante a realidade não engendra uma ciência tal como estamos acostumados a reconhecê-la, mas uma diversidade de “ciências”. Os habitantes de Tlön são incapazes de reconhecer a causalidade como um princípio explicador da relação entre coisas e acontecimentos. “A percepção de uma fumaça no horizonte, em seguida do campo incendiado, em seguida do cigarro mal apagado que produziu a queimada, é considerada um exemplo de associação de ideias” (BORGES, 2007a, p. 21). O narrador caracteriza o *materialismo*, no sentido particular do conto-ensaio, como uma doutrina de viés herético. Como as coisas aparentemente não existem por elas mesmas, elas não são capazes de se afetar umas às outras sem que alguém perceba essas relações. Porém, perdurando como uma corrente subterrânea de pensamento no mundo de Tlön, a doutrina materialista introduziu aos poucos a noção de causalidade como algo que deveria ser harmonizado com uma concepção da realidade que tem o sujeito como centro emanador do conhecimento. Essa harmonização imperfeita termina por criar alguns fenômenos curiosos no mundo de Tlön.

Os habitantes do mundo imaginário tendem a deslocar a relação de *identidade* entre conceitos e coisas. Nesse deslocamento, há uma tendência recalcada a confundir a possível identidade entre os conceitos das coisas com uma impossível identidade entre elas. A lógica em Tlön está colocada de cabeça para baixo. Em Tlön, tende-se a admitir a semelhança entre coisas como um gatilho inteligível para a identidade entre coisas. As semelhanças sequer são entendidas como tais. Sendo assim, há em Tlön o fenômeno da “duplicação” dos objetos. Se

alguém perde um objeto, ao encontrar depois um objeto considerado idêntico ao objeto perdido, costuma considerar que o objeto achado é o mesmo que o perdido, mesmo que não seja. Para a mentalidade radicalmente idealista-subjetivista dos habitantes de Tlön, a experiência mental é criadora da realidade, mesmo na sua dimensão material. Os objetos são “duplicados” em Tlön nesse sentido em que o conceito da coisa se confunde com a coisa, e com frequência a vontade de encontrar algo idêntico pode terminar por forjar socialmente a identidade de algum objeto. Em Tlön, a vontade e a experiência estão sempre engendrando a realidade das coisas:

As coisas se duplicam em Tlön; propendem igualmente a se apagar e a perder os detalhes quando as pessoas as esquecem. É clássico o exemplo de um umbral que perdurou enquanto um mendigo o visitava e que se perdeu de vista com sua morte. Por vezes uns pássaros, um cavalo, têm salvado as ruínas de um anfiteatro. (BORGES, 2007a, p. 28)

A “duplicação” dos objetos no mundo de Tlön é análoga à duplicação do mundo como espelhamento a partir de um objeto intelectual como a enciclopédia. Ao longo do conto, vai se tornando cada vez mais clara a intenção da sociedade secreta dos enciclopedistas de contaminar a realidade com o mundo ao mesmo tempo fictício e ficcionalizante de Tlön. A estruturação ordenada e sistemática do conhecimento de algo, que no caso da enciclopédia tem como ambição dar a ver uma imagem o mais completa e geral possível do mundo, equivale ao ofício de uma ordenação cosmológica do mundo. Essa ordenação tem por consequência máxima a sobreposição da realidade pelo produto intelectual. Repete-se aqui, na disseminação cultural de um objeto como a enciclopédia, o mesmo esquema da confusão em Tlön de identidade entre conceitos e coisas. A enciclopédia, por ser considerada idêntica ao conceito de uma ordenação cosmológica, é admitida como idêntica à realidade, a respeito da qual se pressupõe uma tal ordenação. Sendo assim, a disseminação cultural da enciclopédia de Tlön tende a “duplicar” na realidade, que se encontra supostamente fora da ficção de Tlön, as mesmas tendências metafísicas que se encontravam dentro do mundo imaginário:

Manuais, antologias, resumos, versões literais, reimpressões autorizadas e reimpressões piratas da Obra Maior dos Homens abarrotaram e continuam abarrotando a Terra. Quase imediatamente, a realidade cedeu em mais de um ponto. A verdade é que almejava ceder. Há dez anos bastava qualquer simetria com aparência de ordem – o materialismo dialético, o antisemitismo, o nazismo – para

inflamar os homens. Como não se submeter a Tlön, à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também é ordenada. Talvez seja, mas de acordo com leis divinas – traduzo: com leis inumanas – que nunca chegamos a perceber inteiramente. Tlön pode ser um labirinto, mas é um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens. (BORGES, 2007a, p. 32)

O mundo ficcional de Tlön, que passa a não mais se confinar apenas em Tlön, vive imerso numa espécie de sonho desperto, e Borges relaciona esse mundo onírico com o espaço vivencial entre livros. A história da disseminação cultural da enciclopédia do mundo imaginário de Tlön como um duplo ficcional da realidade conflui para a ironia borgeana de caracterizar esse processo como um espelhamento, provavelmente exagerado e deformado, do próprio processo de disseminação do conhecimento e da cultura escrita. Estes carregam em sua base um componente ficcional, que tende a confundir sua imagem da realidade com a realidade mesma. O *idealismo-subjetivista*, tal como Borges o caracteriza em seu conto, pode ser considerado um exagero e uma deformação do modo como algumas correntes intelectuais se encaminham ao dogmatismo e por fim tripudiam sobre a própria realidade. Que o narrador fale abertamente de “materialismo dialético”, de “antisemitismo” e de “nazismo” como “simetrias com aparência de ordem”, certamente não é casual. O narrador atesta amargamente: o que há de tentador em Tlön é ele ser um grande artifício feito pelos humanos, e desse modo feito também para ser decifrado por humanos.

Pode haver ou se instalar uma cisão no mundo culto, baseado sobretudo num suporte transmissor como os livros, entre a manutenção de suas tradições, que devem ser conservadas e transmitidas para as gerações seguintes, e as relações vitais entre essas tradições e o conhecimento e sua verdade. A cultura pode ser o meio da verdade, mas também pode ser o meio da mentira, independentemente da qualidade de suas instituições de conservação e transmissão. Há imiscuída na cultura um tanto de fundações míticas, que nunca podem ser totalmente purificadas pelo gesto de esclarecimento. O conto de Borges esbarra fugazmente na crítica a ideologias modernas, caracterizadas na sua essência pela indiferenciação entre mito e verdade. A minuciosidade com que as ideologias gostariam de fazer coincidir seus corolários com a realidade, sem incorporar uma epistemologia crítica a essas eventuais coincidências, se assemelha à expansão de Tlön através de uma enciclopédia, e à expansão desse conhecimento enciclopédico em direção à realidade. Com frequência, um estado de cultura qualquer pode ser compreendido como a consumação da invasão, raramente autoesclarecida, de algo parecido com Tlön. Tal como se evidencia já na abertura do conto, os

livros compartilham da mesma natureza que os espelhos.

A vertigem especulativa, assombro provocado de umas tantas maneiras pela literatura de Borges, tem como um de seus aspectos a impossibilidade de se ancorar na realidade como em alguma coisa a partir da qual se pudesse ter qualquer certeza, a partir da qual se pudesse partir. Leia-se: impossibilidade de fundamentação. Qualquer intuição de realidade é já *reflexo* dela, e é tão somente de reflexos que se pode partir. Isso foi generalizadamente sentido pela filosofia especulativa, no seu colocar a *reflexão* no centro da possibilidade de absoluto: “A filosofia começa pelo meio; significa que ela não identifica nenhum de seus objetos com a reflexão originária, mas vê neles um meio termo no medium” (BENJAMIN, 2002, p. 49). Esse começar da filosofia pelo meio, porém, guarda sempre o temor de irrealidade, que somente o esquecimento ou neutralização do gesto do *mise en abyme*, estabelecido pela teoria, pode abolir, ou fingir sua abolição. Também os românticos tinham medo do *espelho*, cuja figura por vezes utilizavam para concretizar o conceito de *reflexão*. Escreve F. Schlegel: “Onde o pensamento do Eu não está unificado com o conceito de mundo, pode-se dizer que este pensar puro do pensamento do Eu só conduz a um eterno espelhar-se-a-si-mesmo, a uma série infinita de imagens-reflexo que contêm sempre o mesmo e nunca algo novo (SCHLEGEL, apud. BENJAMIN, 2002, p. 42). Isso era dito contra a pretensão da filosofia de fundamentar a teoria do conhecimento a partir dos contornos de uma *subjetividade* qualquer, seja o *sujeito transcendental* em Kant, seja o *Eu-absoluto* em Fichte. O conceito romântico de sujeito, em troca, reveste-se de uma forma vazia, e é compreendido tão somente como algo em relação. Dito de outra forma, como algo alienado infinitamente entre reflexos de outras coisas entre outras coisas, no *medium-de-reflexão* da arte: “A poesia romântica pode melhor flutuar pelas asas da reflexão poética no intermédio, entre o exposto e o expositor, livre de todo interesse, e potenciar sempre novamente esta reflexão e multiplicá-la como numa série infundável de espelhos” (SCHLEGEL, apud BENJAMIN, p.70). Como se pode ver, o *mise en abyme* assume aqui pelo menos dois valores distintos, apresentado ou como fundamentação possível do conhecimento a partir de uma certa determinação da ideia de sujeito, ou como horizonte infinito da especulação da arte em si mesma. Os dois valores, porém, remetem a um denominador comum, que nos traz de volta a Borges: a rivalidade entre a filosofia e a arte, que tenho desenvolvido por aqui nos termos de uma rivalidade entre Platão e Borges, deixa-se traduzir modernamente na insistência de rememorar ou esquecer que o gesto da *colocação em abismo* implica necessariamente uma *colocação do sujeito em abismo*. O platonismo, de certa maneira, é também uma rasura de Platão, ou pelo menos uma rasura em toda a concretude e contextualidade da retórica de Platão, ou seja, uma rasura de

sua astúcia como astúcia, de sua ironia como ironia. Isso a ironia borgeana não nos deixa esquecer.

No modo como a teoria estabelece a verdade está implicado um análogo estabelecimento da subjetividade, como seu correspondente. Especulativamente, Platão se olha por cima dos ombros de Sócrates, e se sabe então inteiro, pois ele tornou íntegra a voz e figura de Sócrates, atrás da qual ele se esconde. A simples identificação entre Sócrates e Platão, conveniente sob o aspecto da eficiência reprodutiva da teoria, e suportada numa certa contaminação mimética de seus reflexos, só pode se dar no apagamento do gesto de *mise en abyme*, numa neutralização do “golpe”. Um sujeito despedaçado apenas poderia erguer um edifício teórico analogamente despedaçado. Porém, é num tal estado de despedaçamento que repousa a potência ficcionante da linguagem, da arte. Perante a infinidade dessa potência, plasmadora de inumeráveis conteúdos possíveis de subjetividade, o conceito de sujeito só pode se revestir de uma forma vazia.

Quando se aproxima simbolicamente da ideia de infinito, Borges, atualizando uma intuição originariamente romântica, apresenta figuras que sofrem um processo de *despersonalização*. Uma das determinações da ideia de infinito é a correspondente figura humana da imortalidade. O conto “O imortal” encena uma narrativa de aproximação da imortalidade. A narrativa se centra na figura de Flamínio Rufo, comandante de legiões romanas, que parte em busca da lendária Cidade dos Imortais, na qual haveria um rio que daria vida eterna a quem bebesse de suas águas. Antes de conhecer efetivamente os imortais, o personagem conhece aquilo que seria uma de suas obras, a lendária cidade. Essa experiência é marcada pelo assombro, que desencadeia outros assombros posteriores. O personagem conhece primeiramente os imortais através daquilo que seria alguns de seus signos, suas marcas, suas realizações. Frustrado na expectativa de se deparar com os feitos de uma civilização auspiciosa, ele vislumbra apenas um lugar abandonado, transformado em ruínas, cujas edificações diferem de qualquer propósito aparentemente razoável, construtivo, lógico, regular, um edifício despedaçado:

Emergi numa espécie de pracinha; ou melhor, de pátio. Era rodeado por um único edifício de forma irregular e altura variável; a esse edifício heterogêneo pertenciam as diversas cúpulas e colunas. Mais que qualquer outro traço daquele monumento incrível, surpreendeu-me a antiguidade da construção. Senti que era anterior aos homens, anterior à Terra. Aquela notória antiguidade (embora de certo modo terrível para os olhos) pareceu-me adequada ao trabalho de operários imortais. (...) “Este palácio é obra dos deuses”, pensei primeiro. Explorei seus recintos desabitados e

corrige: “Os deuses que o construíram morreram”. Notei suas peculiaridades e disse: “Os deuses que o construíram estavam loucos”. Disse, bem sei, com uma incompreensível reprovação que era quase um remorso, com mais horror intelectual que medo sensível. À impressão de enorme antiguidade vieram juntar-se outras: a do interminável, do atroz, do complexamente insensato. Eu tinha atravessado um labirinto, mas a nítida Cidade dos Imortais me causou medo e repugnância. Um labirinto é uma casa construída para confundir os homens; sua arquitetura, pródiga em simetrias, está subordinada a essa finalidade. No palácio que explorei imperfeitamente, a arquitetura carecia de finalidade. Eram numerosos os corredores sem saída, as altas janelas inalcançáveis, as portas colossais que davam para uma cela ou para um poço, as incríveis escadas inversas, com os degraus e balaustradas para baixo. Outras, aderidas aereamente ao flanco de um muro monumental, morriam sem chegar a lugar algum, depois de duas ou três voltas, na treva superior das cúpulas. (BORGES, 2008a, p. 13-15)

A sequência das reações espantadas do personagem segue ao longo do trecho destacado numa progressão de incompreensões. Sua experiência com a Cidade dos Imortais é primariamente uma experiência física, sensível, ligada à relação tátil e visual com o monstruoso monumento, e secundariamente uma experiência mental, inteligível, de tentativa de compreensão das funções e propósitos daquela arquitetura. A antiguidade da construção, de imediato, remete Flamínio Rufo à ideia da divindade de seus criadores, tamanha a estranheza da obra. Não se trata apenas da realização de uma outra civilização humana passada, mas de uma civilização que é qualquer coisa além de humana. De uma obra aparentemente “anterior à Terra”. Porém, esse pensamento de que se trata de uma obra divina ainda não é suficientemente radical para dar conta da experiência. O personagem segue então qualificando os graus de seu espanto. Não foram apenas deuses que construíram aquele edifício, mas deuses que estão mortos. E logo depois: não foram apenas deuses mortos que construíram o edifício, mas deuses que estavam loucos quando construíram. Essa sequência crescente das reações do personagem põe em evidência uma inerência entre um juízo ontológico e um juízo de valor. Diante de alguma coisa suficientemente estranha, não é bastante somente dizer o que essa coisa é, mas a tentativa de dizê-lo já carrega uma avaliação sobre a essência da coisa. Tentativa essa que, ao misturar uma declaração de ser com uma declaração de valor, baseia-se nas experiências prévias do indivíduo, que tenta enquadrar o novo sob o signo do já conhecido.

Ao se relacionar inauguramente com a extraordinária Cidade dos Imortais, a experiência do personagem não se trata de uma experiência de reconhecimento, mas de um

*irreconhecimento*. O horror, nascendo no plano sensível e migrando para o plano inteligível, diz respeito a uma incapacidade cognoscitiva, horror de não reconhecer em algo qualquer referência fundamental para dar base à própria experiência de reconhecimento. A ordem do discurso, a lógica ou a racionalidade, deveria ser também compartilhada por aqueles “outros” cuja obra se deseja compreender. A moral está tão imbricada com a capacidade cognitiva, que o personagem chega a qualificar sua impressão do edifício sob os predicados de “atroz” e de “insensato”. Os juízos emergem da incapacidade de dedução na obra arquitetônica daquilo que seriam suas *finalidades*. Os componentes do edifício, aparentemente, não atendem a nenhum porquê. Os corredores não chegam a lugar algum, as janelas abrem para ninguém, as escadas estão viradas de cabeça para baixo. A obra arquitetônica dos imortais foge de todo e qualquer princípio construtivo, pois ela não parece ter sido feita para que humanos a habitem, ou sequer a percorram. Ela desvia aparentemente de qualquer organicidade, não cumpre nenhuma funcionalidade. Chamá-la de edifício, obra, construção poderia já ser um uso indevido das palavras; nessa coisa há, antes, uma imitação e composição arbitrária dos elementos que fazem um edifício, uma obra, uma construção, mas sem a coesão convencional desses objetos. Portanto, uma espécie de gratuidade parece ter movido a edificação da Cidade dos Imortais, aspecto esse fonte de todo o estranhamento de Flamínio Rufo, que esperava dos imortais grandes e nobres propósitos. Esse fato só é esclarecido no conto, no avançar da narrativa, quando o personagem finalmente reconhece aqueles que efetivamente seriam os imortais da ficção borgeana. Estes estão longe de manifestar qualquer aparente grandeza e nobreza. Eles são associados a uma tribo bárbara, que se alimenta de carne de cobra, vive totalmente alheada da realidade, sem se comunicar nem se interessar por nada, trajados como mendigos, entregando-se a atividades aleatórias. A ausência de finalidades do edifício da Cidade dos Imortais é um reflexo da própria condição desses humanos que não morrem e de sua ética singular:

Doutrinada por um exercício de séculos, a república de homens imortais atingira a perfeição da tolerância e quase do desdém. Sabia que num prazo infinito a todo homem acontecem todas as coisas. Por suas virtudes passadas ou futuras, todo homem é credor de toda bondade, mas também de toda traição, por suas infâmias do passado e do futuro. Assim como nos jogos de azar as cifras pares e as cifras ímpares tendem ao equilíbrio, do mesmo modo também se anulam e se corrigem o engenho e a estupidez, e talvez o rústico *Poema do Cid* seja o contrapeso exigido por um único epíteto das *Églogas* ou por uma sentença de Heráclito. O pensamento mais fugaz obedece a um desenho invisível e pode coroar, ou inaugurar, uma forma

secreta. Sei de quem praticasse o mal para que nos séculos futuros resultasse o bem, ou tivesse resultado nos já pretéritos... Encarados assim, todos os nossos atos são justos, mas também são indiferentes. Não há méritos morais ou intelectuais. Homero compôs a *Odisseia*; postulado um prazo infinito, com infinitas circunstâncias e mudanças, o impossível é não compor, nem uma única vez, a *Odisseia*. Ninguém é alguém, um único imortal é todos os homens. (BORGES, 2008a, p. 19-20)

Para os imortais da ficção borgeana, a possibilidade de viver para sempre está atrelada não somente à potencialidade de fazer todas as coisas possíveis, mas à fatalidade de fazê-las. A infinidade da vida, esticada para trás e para frente no tempo, realiza por necessidade lógica o esgotamento da vida enquanto disponibilidade para agir de maneira inaugural. O humano que vive para sempre, num tempo infinito, vive todas as vidas humanas possíveis, e após um período começa a se repetir e a repetir todas as possibilidades de vidas humanas. A eternidade da vida implica a anulação da figura da *personalidade* como caracterizadora da vida humana. A personalidade se baseia no fechamento e delimitação do sentido da vida humana, que se reflete naquilo que um indivíduo é e faz enquanto ser fechado e delimitado. Mas a vida eterna dos imortais, aberta para uma realização cíclica de tudo a se dar num tempo infinito, não oferece fundamento para definição de personalidade do humano. Ou seja, não doa um sentido para a vida humana. Borgeanamente, há aqui uma ironia perante a ideia nietzscheana de *eterno retorno*. No horizonte de uma virtualidade da repetição infinita da vida humana num tempo eterno, queda-se não na consideração de um suposto e afetado *amor fati*, mas na total indiferença em face da vida presente.

Para os imortais, é indiferente preocupar-se positivamente com fazer o bem ou o mal, pois todos os atos bons e maus serão efetivamente realizados num tempo infinito. Se a ética se fundamenta numa tarefa do pensamento em cuidar de ações que equilibrem ou contrabalancem as coisas consideradas boas ou más para os humanos, a ética imortal não tem qualquer motivação para a preocupação, pois, do ponto de vista da eternidade, o equilíbrio entre o bem e o mal já está dado, e não precisa ser positivamente buscado. O reflexo imediato dessa ética é a atitude absolutamente passiva dos imortais, que tanto estranha Flamínio Rufô e o faz confundi-los com bárbaros. Mas a indiferença total da vida imortal apresenta também um componente estético, e o reflexo disso, no conto de Borges, é a própria Cidade dos Imortais. Sua edificação sem funcionalidade, sem organicidade, sem lógica, sem coesão é o exemplar estético de uma obra cuja única finalidade é a ausência de finalidades. É essa a razão das desrazões que o personagem experiencia ao percorrer o estranho edifício, ao sentir

no corpo e no intelecto a falta de razão daquilo tudo:

Aquela fundação foi o último símbolo a que condescenderam os Imortais; marca uma etapa em que, julgando que todo empreendimento é inútil, decidiram viver no pensamento, na pura especulação. Ergueram a obra, esqueceram-na e foram morar nas covas. Absortos, quase não percebiam o mundo físico. (BORGES, 2008a, p. 18)

A anulação da morte como uma questão existencial para os imortais é representada no conto por meio de um paradoxo. Por mais que a imortalidade seja algo que os humanos desejem, tal como Flaminio Rufo desejou e obteve, sua posse tem como consequência o esvaziamento de toda ordem do desejo. Quem é imortal costuma não querer mais nada, pois virtualmente há de realizar tudo. Uma vida humana com sentido, portanto, só pode ser uma vida mortal, uma vida com a consciência de que terá um fim, e de que esse fim implica a não realização de tudo o que uma vida humana é capaz. Todos os atributos que o personagem borgeano utilizou para se referir à sua experiência com a Cidade dos Imortais e à ideia de quem seriam seus criadores, a impressão de antiguidade, de divindade, de ausência, podem ser entendidos como reflexos, incrustados na sua obra, da enorme estranheza da ética dos imortais. Uma ética que chega a avultar como monstruosa do ponto de vista daqueles que têm a mortalidade por condição. A vida humana mortal, por outro lado, colhe o seu valor justamente no risco de acabar, desaparecer, se extinguir:

A morte (ou sua alusão) torna preciosos e patéticos os homens. Estes comovem por sua condição de fantasmas; cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por se dissipar como o rosto de um sonho. Tudo, entre os mortais, tem o valor do irrecuperável e do casual. Entre os Imortais, por sua vez, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro se repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre incansáveis espelhos. Nada pode acontecer uma única vez, nada é preciosamente precário. O elegíaco, o grave, o cerimonioso não contam para os Imortais. (BORGES, 2008a, p. 21)

A ética imortal é aquela que revela que seu antípoda, a ética mortal, está fundada na escassez. O vislumbre de que tudo o que há caminha para um fim é a fonte de que se alimentam os valores. Como já dito, o conto de Borges realiza uma narrativa de aproximação da imortalidade, ou de uma aproximação simbólica da ideia de infinito. Justamente porque no núcleo do conto “O imortal” está o contraste entre duas posições éticas que se estranham e se

definem no seu estranhamento recíproco, pode-se dizer que o conto desdobra uma reflexividade moral, e nesse sentido possui um caráter fabular. No desenvolvimento dessa fábula, atesta-se que o perigo para aqueles que transgridem os limites da mortalidade é simplesmente não se reconhecerem mais humanos, e sentirem esse irreconhecimento como perda. O fascínio pela imortalidade, como o fascínio pela divindade, acompanha a humanidade desde sempre. Compõe um repertório comum a quase todas as suas sociedades. O território em que habitam as imagens da imortalidade, da infinitude, da divindade, da perfeição coabita com tudo o que é monstruoso. Trata-se de um território em que não se pode permanecer, apenas se pode dele aproximar, e depois partir, trazendo de volta para o solo comum a experiência e a sabedoria do contato com o total estranho.

Em outros momentos de sua obra, Borges encena semelhantes aproximações simbólicas da ideia de infinito, sob o rito do processo de *despersonalização*. Em “A escrita do deus”, a contemplação mística da totalidade, prerrogativa divina, resulta na indiferença absoluta do sujeito da experiência:

Que morra comigo o mistério que está escrito nos tigres. Quem tenha entrevisto o universo, que tenha entrevisto os ardentes desígnios do universo, não pode pensar num homem, em suas felicidades triviais ou em suas desventuras, embora esse homem seja ele. Esse homem *foi ele* e agora não lhe importa. Que lhe importa a sorte daquele outro, que lhe importa a nação daquele outro, se ele, agora, é ninguém. Por isso não pronuncio a fórmula, por isso deixo que os dias se esqueçam de mim, deitado na escuridão. (BORGES, 2008a, p. 109-110)

Em “Os teólogos”, os rivais que passam a vida a se medir em disputas teológicas tornam-se indiferentes perante Deus:

O final da história só pode ser contado por metáforas, uma vez que se passa no reino dos céus, onde não há tempo. Talvez coubesse dizer que Aureliano conversou com Deus e que Este se interessa tão pouco pelas diferenças religiosas que o tomou por João de Panônia. Isso, no entanto, insinuaria uma confusão na mente divina. É mais correto dizer que, no paraíso, Aureliano soube que para a insondável divindade ele e João de Panônia (o ortodoxo e o herege, o abominador e o abominado, o acusador e a vítima) constituíam uma única pessoa. (BORGES, 2008a, p. 42)

Em Borges, a despersonalização afeta as figuras que se aproximam da condição divina, e por fim afeta até mesmo a figura de Deus. Em seu ensaio-conto “De alguém para

ninguém”, Borges narra esse processo como algo inscrito no âmbito da própria teologia, e que ele chama de uma “magnificação até o nada”. No início dos cultos, o antropomorfismo predomina na representação de alguma singular personalidade. Deus se arrepende, sente ciúmes, revolta-se, magoa-se. Seus nomes são vários, assim como as formas que ele assume diante dos homens. Mas o desenvolvimento da teologia é o que permite abrir uma distância entre as narrativas míticas e a ideia de Deus, indeterminando o que se poderia pensar de Deus a partir de predicados. O pensamento teológico potencia-se em direção a uma *teologia negativa*. O conceito de uma *criação a partir do nada (creatio ex nihilo)* tem como um de seus sentidos a concepção de que é o *Nada* que cria. Nesse caso, não um nada vazio, mas um nada que contém a síntese de todas as negações possíveis: “aqueles que o conceberam assim agiram com o sentimento de que isso é mais que um Quem ou um Quê” (BORGES, 2007b, p. 169). Para Borges, uma crença análoga atinge o culto da figura de Shakespeare, culto ao qual ele também responde de certa maneira. No conto “A memória de Shakespeare”, encena-se a apropriação da mente shakespeariana, a mente de um unânime grande artista, como insuficiente para a compreensão do mistério da feitura poética: “A memória de Shakespeare não podia revelar-me outra coisa senão as circunstâncias de Shakespeare” (BORGES, 2011a, p. 100). No conto “*Everything and nothing*”, a vida de Shakespeare é narrada como vítima do paradoxo dramatizado no centro do sujeito artístico, como aquele que se esvazia da determinação de sua pessoa para melhor servir de plasmador das mais diversas personalidades:

Ninguém existiu nele; por trás de seu rosto (que mesmo nas pinturas ruins da época não se assemelha a nenhum outro) e de suas palavras, que eram copiosas, fantásticas e agitadas, não havia senão um pouco de frio, um sonho não sonhado por ninguém. (...) Instintivamente, adestrava-se no hábito de simular que era alguém, para que não se descobrisse sua condição de ninguém; em Londres encontrou a profissão para a qual estava predestinado, a de ator, que num palco brinca de ser outro, diante da afluência de pessoas que brincam de tomá-lo por aquele outro. As tarefas histriônicas lhe ensinaram uma felicidade singular, talvez a primeira que conheceu; mas, aclamado o último verso e retirado da cena o último morto, o detestável sabor da irrealidade recaía sobre ele. Deixava de ser Ferrex ou Tamerlão e voltava a ser ninguém. Acuado, deu de imaginar outros heróis e outras fábulas trágicas. Assim, enquanto o corpo cumpria seu destino de corpo, em bordeis e tabernas de Londres, a alma que o habitava era César, que ignora o aviso do áugure, e Julieta, que se aborrece com a cotovia, e Macbeth, que conversa na planície com as bruxas que também são as parcas. Ninguém foi tantos homens quanto aquele

homem, que à semelhança do egípcio Proteu pôde esgotar todas as aparências do ser. Às vezes, deixou em algum canto da obra uma confissão, certo de que não a decifriariam; Ricardo afirma que em sua única pessoa faz o papel de muitos, e Iago diz com curiosas palavras: “não sou o que sou”. A identidade fundamental do existir, sonhar e representar inspirou-lhe passagens famosas.

(...)

A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, soube-se diante de Deus e lhe disse: “Eu, que tantos homens fui em vão, quero ser um e eu”. A voz de Deus lhe respondeu, num torvelinho: “Eu tampouco o sou; sonhei o mundo como sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho estás tu, que como eu és muitos e ninguém”. (BORGES, 2008c, p. 47-49)

O paradoxo que Borges encena em torno da figura de Shakespeare é o paradoxo da *mimesis*, a que se refere Lacoue-Labarthe em sua leitura de um texto de Diderot (cf. “O paradoxo sobre o comediante” em DIDEROT, 1966). O fazer artístico não pressupõe um sujeito preenchido, sólido, acabado, bem delimitado, mas, pelo contrário, requer o “homem sem qualidades”, o sujeito sem propriedade nem especificidade, o sujeito sem sujeito. Ou seja, o sujeito para o qual sua matéria de produção não está limitada em seu ser determinado e circunstanciado. A infinitude do fazer artístico não se encontra na subjetividade, mesmo que essa seja considerada na diversidade das suas determinações dadas. Para os românticos, a vacuidade formal do sujeito é que lhe confere a potencialidade de todas as determinações: “Se nós, na reflexão, não podemos negar que tudo está em nós, logo podemos também explicar o sentimento de limitação somente se aceitarmos que nós somos apenas uma parte de nós mesmos” (SCHLEGEL, apud. BENJAMIN, 2002, p. 41). No *medium-de-reflexão*, a figura do feito, do fragmento, da obra individual relaciona-se com o absoluto de sua *ideia* como uma parte de um todo, uma parte incontornavelmente limitada a seu destino de parte aspirativa de um todo. A arte se vincula com a natureza não como algo dado, como *natureza naturada*, mas como algo a dar-se, como *natureza naturante*, como energia. Portanto, se a arte mimetiza a natureza, como na clássica formulação, ela mimetiza o poder se dar de infinitos modos da natureza. E é assim que ela se dá ao artista, assim que lhe confere o seu dom:

O dom de natureza – o dom da natureza – é, por conseguinte, o *dom poético*. Ou, o que dá no mesmo, o *dom de mimese*, dom de nada, com efeito (de nada, em todo caso, que já esteja presente, que já esteja *dado*); dom de nada, ou talvez “aptidão” para apresentar, isto é, para substituir a própria natureza, para fazer-se (a) natureza,

para, com a ajuda de sua força e de seu poder específicos, suprir sua incapacidade e levar a termo, efetuar o que ela não pode operar – aquilo para que sua energia, sem um transmissor, não pode bastar. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 171)

O que se traça por aqui, desde o desvio na questão da *despersonalização* em Borges, na busca de uma frequência semelhante para pensamentos colocados em espaços de textos um tanto díspares, é o possível parentesco entre as ideias de deus, natureza, arte, artista, sujeito, *mimesis* e reflexividade. É se apropriando de uma certa configuração dessas ideias que Platão ergue sua *República*, e é jogando com efêmeras configurações das mesmas que Borges nos lança em seus labirintos. Filosofia e arte compartilham do mesmo fazer ficcionante, e na cena desse fazer manifesta-se ou oculta-se, segundo o jogo em questão, a figura do *demiurgo*, e o gesto da *demiurgia*.

Numa fórmula o mais geral possível, o *demiurgo*<sup>4</sup> é aquele que trabalha com formas a partir de um certo estado de caos, ele maneja a forma, na qual a materialidade das coisas se enforma. Se se pode dizer que ele cria, não se pode dizer que ele cria a criação. Ele não cria a si mesmo como potência de criação, mas talvez ele modele a forma pela qual se possa se apresentar como criador. Talvez ele possa até modelar a forma de uma *criação a partir do nada*, com a qual se apresente um conceito de Deus que criou o universo como tal. Enfim, suas possibilidades são infinitas. E é a essa figura que Platão recorre para falar daqueles que fazem, aqueles que trabalham. Mas, como já foi dito, Platão destaca entre todos um tipo de *demiurgo* (um tipo de “artífice”). Um *demiurgo* que enforma, de um certo *modo*, tudo aquilo que os outros *demiurgos* enformam. E ele o faz subalternamente, utilizando algo como um espelho, um gerador de reflexos, uma coisa que apresenta imagens de coisas. Ao fim, o que ele enforma não passa de uma ilusão, mera aparência. Colocado desse *modo* na cena um certo tipo de *demiurgo*, exposto como tal e tão somente tal, e julgado segundo essa aparência, o *demiurgo* que colocou a cena se oculta por detrás dela, assim como oculta que o seu tipo não se difere daquele exposto, e o seu modo de enformar não se difere de um fazer tudo o que os outros *demiurgos* fazem, de certo modo. É próprio do gesto de *demiurgia*, em toda sua ampla implicação de sentidos, a manifestação e a ocultação, e sobretudo a ocultação se reveste dos motivos mais escusos e dos efeitos mais intrigantes. Há na *demiurgia* uma tendência para o *ocultismo*.

A ocultação da figura do *demiurgo* por detrás da manifestação daquilo que ele faz abre

---

<sup>4</sup> Há uma analogia entre a figura do *demiurgo* estabelecida no *Timeu* sobre um fundo teológico-cosmológico e a figura do *demiurgo* estabelecida em *A República* sobre um fundo prático-artístico. A abordagem da figura do *demiurgo* no presente trabalho leva em consideração essa analogia.

uma distância no âmbito da lógica desse fazer, distância que pode chegar até os céus. O demiurgo pode ir habitar o reino das *ideias*, e, ao revestir de integridade, solidez, coerência o conceito de sujeito, enquanto determinação de uma subjetividade, o demiurgo pode se tornar fiador da verdade. O demiurgo pode também se divinizar, e, principalmente, podem se indeterminar os contornos do que lhe cabe como autoria. A própria indeterminação autoral está na essência da divinização do demiurgo. Na distância aberta no âmbito da lógica do seu fazer, vem ocupar a *ironia*. Em certo sentido, a ironia é já essa distância aberta. Seja o tipo da ironia de Platão, e também os tipos da ironia artística. De todo modo, a literatura de Borges enfrenta o problema da distância aberta no âmbito da lógica do fazer demiúrgico como correlata à sua divinização.

No centro do conto “A loteria na Babilônia” desdobra-se o processo de uma tal divinização demiúrgica. Narra-se no conto uma história impossível de ser tomada como história. Tudo aquilo que poderia oferecer fundamento à narrativa é suspeito. O objeto da narrativa é suspeito, pois nele não há a fixidez de um solo documental, capaz de estabelecer raízes empíricas para os acontecimentos. O sujeito da narrativa é suspeito, pois ele mesmo é vítima da falta de estabilidade do mundo que ele pretende narrar. Esse sujeito apenas precariamente é individualizável. Ele fala de si mesmo como mero integrante de um destino coletivo, que afeta *todos* os participantes dessa estranha civilização:

Como todos os homens da Babilônia, fui procônsul; como todos, escravo; também conheci a onipotência, o opróbrio, os cárceres. Olhem: falta o indicador de minha mão direita. Olhem: por este rasgão da capa se vê em minha barriga uma tatuagem vermelha: é o segundo símbolo, Beth. Esta letra, nas noites de lua cheia, confere-me poder sobre os homens cuja marca é Ghimel, mas me subordina aos de Aleph, que nas noites sem lua devem obediência aos Ghimel. No crepúsculo do amanhecer, num porão, degolei diante de uma pedra negra touros sagrados. Durante um ano lunar, fui declarado invisível: gritava, e não me respondiam, roubava o pão e não me decapitavam. Conheci o que os gregos ignoram: a incerteza. Numa câmara de bronze, defronte ao lenço silencioso do estrangulador, a esperança me foi fiel; no rio dos deleites, o pânico. Heráclides Pôntico relata com admiração que Pitágoras recordava ter sido Pirro e antes Euforbo e antes ainda algum outro mortal; para recordar vicissitudes análogas, eu não preciso recorrer à morte nem à impostura. (BORGES, 2007a, p. 53)

Apesar de ter sido afetado por tantas desditas, o narrador fala de si e da história que ele conta de um ponto de vista um tanto impessoal. Suas desditas não são apenas suas, são

acontecimentos que acometem toda uma coletividade, são comuns aos babilônicos. Estes participam de sua sociedade através da incorporação efêmera e mutante das mais diversas *personas*, são como personagens de sua sociedade. Assumem determinados papéis, posições, ocupações, lugares de poder, que, no entanto, são trocados periodicamente, sem uma motivação aparente para a mudança de um estado para outro. O sujeito da narrativa explica: “Devo essa diversidade quase atroz a uma instituição que outras repúblicas ignoram ou que nelas funciona de modo imperfeito e secreto: a loteria” (BORGES, 2007a, p. 53-54). Os cidadãos da Babilônia atuam como personagens de sua sociedade porque, ao que parece, essa sociedade, em sua totalidade, funciona sob o princípio do *jogo*. Os papéis desses personagens são trocados de tempos em tempos de maneira aleatória, resultados de sorteios, uma vastidão indeterminada de sorteios. A ubiquidade desses sorteios, bem como a implicação de toda a sociedade babilônica neles, é algo que assusta e aprofunda a estranheza inicial da narrativa.

Como é possível que isso chegasse a ser assim? Que espécie de contrato social é esse que permite aos babilônicos, em sua totalidade, concordarem em participar desse jogo que, ao que parece, não deixa ninguém de fora? Esse contrato social possui uma história, ele se desenvolveu no tempo, passou por diferentes etapas? Pois essa é justamente a história impossível que o narrador se propõe a desvendar. Trata-se de uma história impossível porque, ao longo da narrativa em que é revelada as etapas da evolução da loteria, torna-se cada vez mais claro que, pela sua própria natureza, a sociedade que tem em seu núcleo essencial a loteria não pode ter de si uma história sem que essa seja uma falsa história. Ao longo de suas etapas evolutivas, a loteria deixa de ser meramente um jogo, operando em sua própria lógica e delimitado numa específica esfera de atuação, para se transformar num vulto cosmológico, sem limites visíveis, cujas regras se confundem com a própria ordenação ou desordenação do mundo.

No início, afirma o sujeito da narrativa, a loteria era meramente um simples jogo de azar. “Sua virtude moral era nula. Não se dirigia a todas as faculdades humanas, mas unicamente à esperança” (BORGES, 2007a, p. 54). Ao introduzir um risco maior para os perdedores, a loteria atrai também um maior engajamento, torna-se mais interessante. As pessoas deixam de se preocupar primariamente com os ganhos e perdas em termos de dinheiro, e passam a se envolver radicalmente com o sentimento de ganhar ou perder algo. Aos poucos, a Companhia, instituição que comanda a loteria, assoma em importância perante a sociedade babilônica, e sua atuação começa a se imiscuir com a atuação do estado. As perdas e ganhos nos sorteios incluem mudanças da condição social do jogador, e disso como que “nasce a onipotência da Companhia: seu valor eclesiástico, metafísico” (BORGES,

2007a, p. 55). Ao mesmo tempo, nasce também a vontade geral do povo babilônico de democratizar a loteria, fazendo com que todos pudessem dela participar. A inclusão da totalidade dos cidadãos babilônicos no jogo lotérico necessariamente altera a natureza do jogo, bem como a natureza da própria sociedade que assim passa a se identificar com um grande jogo. Necessariamente, também o poder da Companhia é alçado a uma outra esfera, e esta se torna uma instituição especial, tão mais poderosa quanto mais indefinida é a extensão de sua atuação:

O povo alcançou plenamente seus fins generosos. Em primeiro lugar, conseguiu que a Companhia aceitasse a totalidade do poder público. (Essa unificação era necessária, dada a vastidão e complexidade das novas operações.) Em segundo lugar, conseguiu que a loteria fosse secreta, gratuita e geral. (BORGES, 2007a, p. 56)

Ao permitirem que as regras do jogo lotérico se tornem a regra geral de sua própria sociedade, os babilônicos admitem a regência do princípio do *acaso* sobre suas vidas. O acaso, entendido como falta ou ausência de toda ordem, assume ele mesmo o lugar da ordem, é acolhido como elemento organizador da vida social. Na Babilônia de Borges, até mesmo o acaso está virado do avesso, ele também tem sua natureza transformada. Por um lado, ao ser integrado como princípio ativo de um jogo, o acaso, aparecendo sob a figura do sorteio, pode ser entendido como acontecimento deliberado, causado pela ação daquele que sorteia, e faz o acaso acontecer. Por outro lado, quando o jogo integra a totalidade da sociedade, todo acontecimento social pode também ser entendido como produto de uma ação deliberada, ação que faz o acaso acontecer. Contribui para isso o fato de a Companhia, aquela que comanda o jogo lotérico, ter sido empurrada para as sombras, e sua atuação ter se tornado ao mesmo tempo ubíqua e secreta. Há nessa mudança uma implicação radical, que transforma profundamente a percepção dos babilônicos sobre sua própria sociedade, e interfere até mesmo na história que está sendo narrada, a história da evolução do jogo lotérico. Tudo aquilo que, em condições normais, poderia ser percebido como uma figura impessoal do acaso, todo disparate, erro, equívoco, ilusão, desencontro, despropósito, entra na zona indefinida da incerteza quanto à sua causa ativa, e faz aumentar a dúvida sobre ser ou não um acontecimento planejado e permitido pela Companhia, deliberado como o lance de um jogo:

Coisa incrível, não faltaram boatos. A Companhia, com sua discrição habitual, não replicou diretamente. Preferiu rabiscar nos escombros de uma fábrica de máscaras

um argumento breve, que agora figura nas escrituras sagradas. Essa peça doutrinária observava que a loteria é uma interpolação do acaso na ordem do mundo e que aceitar erros não é contradizer o acaso: é corroborá-lo. (BORGES, 2007a, p. 57)

Essa indefinição quanto à natureza impessoal ou deliberada do acaso contamina a própria história da loteria e da sociedade babilônica. Afinal, como se pode confiar na realidade do objeto que está sendo narrado, se acerca desse objeto há apenas boatos, conjecturas, incertezas, lendas? Na Babilônia de Borges, também o passado está submetido ao princípio do *acaso*, também ele pode ser alterado retrospectivamente em adequação ao funcionamento do jogo. Enfim, numa sociedade que funciona totalmente sob a lógica da loteria, não existem efetivamente *documentos*, no sentido em que geralmente os consideramos, como algo que possa atestar com segurança uma realidade objetiva desenvolvida no tempo, esteios de uma história a ser contada em função de acontecimentos verdadeiramente acontecidos. Na Babilônia, o passado potencialmente se reinventa a cada sorteio, a objetividade que se atesta por meio dos documentos é a realidade do falseamento do mundo, a transformação do mundo numa onipresente ficção. A ponto de os próprios historiadores babilônicos, aqueles que deveriam contar a verdade sobre as coisas, não poderem garantir a verdade do que contam, devido ao fato de aquilo que contam estar imerso no mais inextrincável engano:

Nossos historiadores, que são os mais perspicazes do globo, inventaram um método para corrigir o acaso; consta que as operações desse método são (em geral) fidedignas; embora, naturalmente, não sejam divulgadas sem alguma dose de engano. Além disso, nada tão contaminado de ficção como a história da Companhia... Um documento paleográfico, exumado num templo, pode ser obra do sorteio de ontem ou de um sorteio secular. Não se publica um livro sem alguma divergência entre cada um dos exemplares. Os escribas prestam o juramento secreto de omitir, interpolar, variar. Também se pratica a mentira indireta. (BORGES, 2007a, p. 60)

Não só a história da Companhia é contaminada de ficção, mas também sua natureza, sua realidade objetiva. A Companhia talvez não seja tão poderosa quanto os babilônicos acham que ela seja, mas talvez ela seja ainda mais poderosa do que se ache. A extensão de sua atuação é indefinida, e sendo assim sua atuação pode ser considerada como ilimitada, confundida enfim com a realidade em si mesma. Não se sabe, não se pode saber, pois, sendo secretos todos os atos da Companhia, tudo o que se considera sobre ela pertence ao campo da

*especulação*. A presença fantasmática da Companhia, que talvez seja na verdade uma total ausência, faz com que sua imagem avulte para os babilônicos como a figura de um *deus*. Ou, melhor, avulte como a figura de um *demiurgo*. Se tudo o que acontece nesse mundo está marcado com a nódoa de provável falsidade, se tudo pertence ao campo de uma inextrincável ficção, o agente que a promove, controlando insidiosamente as engrenagens do mundo, merece afinal o rótulo de grande enganador. Mesmo que sua imagem também não passe de uma ficção reguladora, em que se concentre a figura daquele que tudo faz ou tudo deixa de fazer, o ordenador do acaso, que faz com que o acaso deixe de ser acaso, ou aquele que, na sua total ausência, permite que o acaso seja o princípio geral regente do universo. Como diz o narrador:

Esse funcionamento silencioso, comparável ao de Deus, provoca toda sorte de conjecturas. Uma delas insinua, de forma abominável, que a Companhia já não existe há séculos e que a sacra desordem de nossas vidas é puramente hereditária, tradicional; outra a julga eterna e ensina que perdurará até a última noite, quando o último deus aniquilar o mundo. Outra, ainda, declara que a Companhia é onipotente, mas que só influi em coisas minúsculas: no grito de um pássaro, nos matizes da ferrugem e do pó, nos entressonhos do amanhecer. Outra mais, pela boca de heresiarcas mascarados, *que ela nunca existiu nem existirá*. Outra por fim, não menos vil, argumenta que é indiferente afirmar ou negar a realidade da tenebrosa corporação, porque a Babilônia não é outra coisa senão um infinito jogo de acasos. (BORGES, 2007a, p. 60-61)

A ironia borgeana se arma ao longo do conto na oposição entre a imagem de uma república que vai se formando através da história que se conta e a dissolução dessa imagem nas incertezas do que se conta. A perspectiva a partir de que se coloca a narrativa reside na posição de um indivíduo do povo, numa república cuja democracia é a participação de todos no acaso cósmico que rege a ordem e a desordem do mundo. O princípio ativo desse acaso se aliena nas sombras em que a figura da Companhia deliberadamente se oculta. É em relação a essa figura que se avulta o assombro literário análogo ao assombro possível que emana de todo poder. Se as ações atribuídas a um poder qualquer estão ocultas, e se essas ações possuem uma extensão incerta e supostamente abrangente, é esperado que a imagem geral desse poder tenda a ganhar uma dimensão cosmológica, alegoricamente. A transparência das ações de um poder está ligada diretamente ao fato de se representar esse poder de maneira correta e proporcional. Se essas ações não são transparentes, tudo pode ser relativo ao poder, ou nada pode ser relativo a ele. No conto de Borges, é na distância aberta entre o povo e a

Companhia através do meio da loteria que se dá a divinização demiúrgica de um agente de poder deliberadamente oculto. De certa maneira, o mito que Borges conta é a sua tradução para o mito que chegou até nós infamado como *Torre de Babel*. A loteria é a torre através da qual um demiurgo chega até os céus e se diviniza. Sua anábase é promovida justamente por todos aqueles que se alheiam da lógica do processo: ela é a consequência potenciada da confusão fundamentada na própria (ou imprópria) ocultação.

Considero que o ceticismo radical que Borges alimenta em relação à religião e à filosofia se conecta em alguma medida com o reconhecimento de que o mito que ele conta em “A loteria na Babilônia” contém em semelhança a fórmula de toda e qualquer divinização. É por isso que ele volta seu interesse para o gnosticismo como algo historicamente recalcado, como se o gnosticismo, em suas hipérboles, absurdos, artificialidades, permitisse a visualização do golpe especulativo que as crenças dogmatizantes precisaram estabelecer na sua autoconstituição. Em seu ensaio-conto “Uma vindicação do falso Basilides”, Borges exuma narrativamente uma cosmogonia arquitetada na “vã multiplicação de anjos nominais e refletidos céus simétricos” (BORGES, 2008b, p. 68), de onde se depreende o traço comum de “nossa temerária ou culpada improvisação por uma divindade deficiente, com material ingrato” (BORGES, 2008b, p. 67). O caráter herético de uma doutrina como essa apenas se enfatiza para nós porque estamos posicionados muito após a ortodoxia, como tal, se constituir como prevalecente. Porém, “a teologia, na época, era uma paixão popular” (BORGES, 2008b, p. 66). E foi um teólogo do cristianismo primitivo, Ireneu, que conservou para a tradição a memória da doutrina de Basilides, justamente ao escrever contra ela uma refutação. O lugar histórico onde o gnosticismo se colocava como um rival do cristianismo primitivo pressupunha uma versatilidade espiritual a partir da qual o pensamento mitológico ainda moldava e selecionava seus materiais, em conflitos entre seitas e em apelos à consciência popular. Essa versatilidade espiritual em torno do pensamento mitológico deixou de existir, e a imagem que temos do gnosticismo ressalta sua arbitrariedade geral justamente no mesmo gesto de ocultar a arbitrariedade particular dos que venceram a luta histórica:

A vertiginosa torre de céus da heresia basilidiana, a proliferação dos seus anjos, a sombra planetária dos demiurgos transtornando a terra, a maquinação dos círculos inferiores contra o *pleroma*, a densa população, ainda que inconcebível ou nominal, dessa vasta mitologia, visam também a diminuição deste mundo. O que nelas se prega não é nosso mal, mas nossa central insignificância. Como nos caudalosos poentes da planície, o céu é apaixonado e monumental e a terra é pobre. (...) Admirável ideia: o mundo imaginado como processo essencialmente fútil, como

reflexo lateral e perdido de velhos episódios celestes. A criação como fato casual. O projeto foi heroico; o sentimento religioso ortodoxo e a teologia repudiam essa possibilidade com escândalo. (...)

Durante os primeiros séculos de nossa era, os gnósticos disputaram com os cristãos. Foram aniquilados, mas podemos representar sua vitória possível. Se Alexandria, e não Roma, tivesse vencido, as estranhas e sombrias histórias que compendiei aqui seriam coerentes, majestosas e cotidianas. Frases como a de Novalis: “A vida é uma doença do espírito”, ou a de Rimbaud, desesperada: “A verdadeira vida está ausente; não estamos no mundo”, fulgurariam nos livros canônicos. Especulações como a (renegada) de Richter sobre a origem estelar da vida e sua casual disseminação neste planeta conheceriam o assentimento incondicional dos laboratórios piedosos. Em todo caso, que melhor dom podemos esperar que o de sermos insignificantes, que maior glória para um Deus que a de ser absolvido do mundo? (BORGES, 2008b, p. 69-70)

A especulação celeste gnóstica, pelo menos como nos apresenta Borges, com seu *mise en abyme* esdrúxulo e enfático, talvez tenha contribuído para a derrota de suas doutrinas. De todo modo, há uma continuidade no solo do pensamento mitológico onde Platão ergueu sua república, onde o cristianismo se consolidou como religião dominante e onde o gnosticismo antigo teve sua curta vida. Tanto o platonismo quanto o cristianismo e o gnosticismo diminuem com sua mitologia este mundo, representam nosso lugar na criação como relativo, e absolvem o criador dos males que oprimem os humanos. Fazem isso cada um a seu *modo*, e como sabemos desde a crítica platônica da *mimesis*, o modo é o aspecto mais importante de um tal fazer. Talvez seja uma questão de dosagem do “remédio” (*phármakon* é o remédio que também pode ser veneno), e a dose gnóstica talvez tenha sido tóxica demais. Seja como for, é a derrota histórica do gnosticismo, e a estranheza que se abre entre nós e ele, que permite a Borges apropriá-lo como literatura, e moldar a forma de seus mitos em semelhança a ele. A partir dessa forma, abre-se o espaço no qual se dramatiza e se esclarece sobriamente a cena da demiurgia. Cena na qual é tão somente a manifestação de um fazer que ergue ao redor um cosmos (estabelecimento precário, pois, afinal, se trata de um cosmos ficcional e ficcionante) que permite identificar a ocultação do fazedor. Uma tal ironia se abre em rivalidade com a ironia platônica.

Mas por que a ironia platônica não se apresenta como tal, na precariedade da república que ele ergueu? É porque seu edificador se apresenta como um filósofo, e, desse modo, um fazedor diferente daquele que é o artista? E mesmo que se admita o poder ficcionante da razão, seria uma demiurgia diferente, a do filósofo? Quaisquer que sejam as

respostas ou a falta de respostas, Platão não apenas afirmou a diferença qualquer da filosofia, ele a encenou, em seu complexo *mise en abyme*, em seu labirinto inextrincável feito de espelhos. Colocou em cena a figura filosófica de Sócrates, propôs através da voz do filósofo a edificação imaginária de uma *utopia* racional, condenou determinados modos do espelho que ele mesmo modalizava, contou seus próprios mitos mitologizantes, expulsou o poeta trágico da república imaginária, admitiu seu retorno sob as condições do jogo no qual o filósofo colocava as regras. Por detrás da cena em primeiro plano, estabelecia-se a figura do sujeito que, em sua integridade, solidez, coerência, estava autorizado a dizer o que é a verdade. Em tudo que encenou dessa maneira, deixou claro que a tessitura do problema, em suas várias facetas, se referia à fundamentação da política. Ou seja, a harmonização ou ajustamento da sociabilidade, a neutralização do *ágon* tipicamente grego (mas não apenas grego) e seu descanso numa certa determinação da ideia de justiça. Ou, para ser mais preciso, descanso numa determinada configuração de *ideias*.

A política então se funda na “mentira útil”, no “remédio” que só os filósofos deveriam poder tocar? É possível que sim, pelo menos a se crer em Platão/Sócrates, que afirma isso da maneira mais clara possível. E a se levar a sério o que acontece aqui, profundamente moldada na forma poética correspondente, a encenação de Platão perfaz um rito trágico, o qual nos leva à fronteira onde a arte toca a religião. A arte não é uma questão lateral na *República*, é a questão principal, para a qual Platão preparou com o máximo cuidado seu “remédio” (*phármakon*, além de remédio e veneno, tem também o sentido de bode expiatório). A fórmula é a seguinte: a filosofia sacrifica a arte em nome da política, mas o sacrifício se faz por meios que não são outros senão artísticos. Um sacrifício como esse realmente aconteceu e continua acontecendo? Sob o ponto de vista da política, o problema é que os artistas contam sobretudo “mentiras inúteis”, incapazes de estabelecer nem uma república qualquer de meia-tigela, uma república qualquer “fora da arte”. O dom de nada é também, geralmente, um dom que não dá em nada. O platonismo que chega até nós, em muitos níveis afastado da complexa trama retórica dos escritos de Platão, de seus labirintos de espelhos, parece atestar que esse rito continua a acontecer, ou pelo menos insiste em continuar a acontecer.

Mas a ironia platônica que se abre na *República* é também o que torna Platão vulnerável, ironia que se volta contra ele, perigo de toda ironia afinal. Conta-se que a experiência de Platão em Siracusa, na tentativa de transformar um tirano em um rei-filósofo, foi frustrada. Tendo sido assim ou não, ele poderia se prestar a bode expiatório de alguma república qualquer orientada segundo uma qualquer configuração determinada de *ideias*. Não importa: a *ironia* é como a imagem sempre mutante da sabedoria infinitamente potenciada,

como instalação de uma figura qualquer de sujeito *colocada em abismo* no labirinto especular da arte, ou da linguagem. Lembra F. Schlegel que somos apenas uma parte de nós mesmos, ou seja, o sujeito que há em nós como transmissor da energia da natureza, receptor do dom de nada, excede infinitamente o que podemos cumprir em vida segundo a figura de uma subjetividade qualquer. E é a partir da figura de uma subjetividade que Borges reconhece a ironia que lhe coube como destino: repetir em sua figura humana o fado da cegueira, literato cercado de livros que já não mais poderia ler. Em seu “Poema dos dons”, ciente da ironia como ironia, Borges se assenta na cegueira não como em algo que lhe foi retirado, mas como algo que lhe foi dado, como um dom:

Ninguém rebaixe a lágrima ou rejeite  
esta declaração da maestria  
de Deus, que com magnífica ironia  
deu-me a um só tempo os livros e a noite.

Da cidade de livros tornou donos  
estes olhos sem luz, que só concedem  
em ler entre as bibliotecas dos sonhos  
insensatos parágrafos que cedem

as alvas a esse afã. Em vão o dia  
oferece-lhe seus livros infinitos,  
árduos como os árdusos manuscritos  
que pereceram em Alexandria.

De fome e sede (narra a história grega)  
morre um rei entre fontes e jardins;  
eu fatigo sem rumo os confins  
dessa alta e funda biblioteca cega.

Enciclopédias, atlas, o oriente  
e o ocidente, centúrias, dinastias,  
símbolos, cosmos e cosmogonias  
cobrem paredes, mas inutilmente.

O oco breu em minha sombra com desvelo  
investigo, o báculo indeciso,  
eu, que imaginava o Paraíso

tendo uma biblioteca por modelo.

Algo, que por certo não se vislumbra  
no termo *acaso*, governa essas coisas;  
outro já recebeu em outras nebulosas  
tardes os muitos livros e a penumbra.

Ao errar pelas lentas galerias  
sinto às vezes com vago horror sagrado  
que sou o outro, o morto, habituado  
aos mesmos passos e nos mesmos dias.

Qual de nós escreve este poema  
de uma só sombra e de um eu plural?  
O nome que me assina é essencial,  
se é indiviso e uno esse anátema?

Groussac ou Borges, olho este querido  
mundo que se deforma e que se apaga  
numa empalidecida cinza vaga  
que se parece ao sonho e ao olvido. (BORGES, 2008c, p. 57, 59)

A biblioteca na qual não se pode ler nenhum livro é como um fragmento aspirativo da biblioteca absoluta, divinizada. Biblioteca que se agiganta demiurgicamente até se tornar da dimensão do universo. Ironia aberta no horizonte da ideia de um livro singular que os olhos não podem tocar.

## Terceiro Capítulo – Borges perante o espelho da literatura

Alegoricamente, também um demiurgo que se eleva divinizado até os céus e se oculta é aquele que faz erguer “A biblioteca de Babel”. Sua ausência, porém, se faz sentir menos como tal, e mais como iminência de uma presença que nunca se realiza. Por meio da imagem totalizante da biblioteca, o conto faz ressoar a arcaica identidade entre mundo e livro, ou seja, a identidade entre aquilo que existe e o que pode ser lido, interpretado, decifrado. A narrativa se inicia com uma descrição sóbria da estrutura física do espaço ficcional, recorte do mundo em que, logo por princípio, é estabelecida aquela desconcertante identidade. A totalidade desse mundo deve ser entendida tal como uma biblioteca, mas trata-se de uma biblioteca especial, justamente porque ela preenche a totalidade de um mundo:

O universo (que outros chamam a Biblioteca) é composto de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, com cinco longas prateleiras por lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares, mal ultrapassa a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um corredor apertado, que desemboca noutra galeria, idêntica à primeira e a todas. À esquerda e à direita do corredor há dois gabinetes minúsculos. Um permite dormir em pé; o outro, satisfazer as necessidades finais. Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva rumo ao mais remoto. No corredor há um espelho, que fielmente duplica as aparências. (...) A luz procede de umas frutas esféricas que levam o nome de lâmpadas. Há duas em cada hexágono: transversais. A luz que emitem é insuficiente, incessante. (BORGES, 2007a, p. 69-70)

A sobriedade da descrição participa do contorno retórico a partir da qual esse universo que é uma biblioteca aos poucos se revela perante o leitor. Apresenta-se o objeto à maneira de uma proposição. O mundo surge narrativamente como se ele estivesse sendo construído bloco a bloco, minuciosamente, iluminado aos poucos em seus detalhes aparentemente triviais. A descrição realizada pelo sujeito da narrativa opera como que a redução da complexidade material desse mundo a algumas poucas partes estruturais, a alguns elementos mínimos de composição, recompostos numa determinada ordem expositiva. Na continuação da descrição desse mundo, o narrador borgeano continua sua descida até aspectos ainda menores: “A cada um dos muros de cada hexágono correspondem cinco prateleiras; cada prateleira contém

trinta e dois livros de formato uniforme; cada livro tem quatrocentas páginas; cada página, quarenta linhas; cada linha, umas oitenta letras de cor negra” (BORGES, 2007a, p. 70).

A exatidão dessa descrição, que transparece até na precisa quantificação das partes referidas, espelha a exatidão do objeto descrito. O universo que é uma biblioteca, reduzido a seus elementos mínimos, começa a revelar as regras a partir das quais ele funciona, na precisão da sua repetição ubíqua. A lógica que preside a formação desse mundo é fundamentalmente matemática, e está assentada na *combinação* dos elementos estruturais a que o narrador precisou descer para dar a ver essa lógica. Conclui-se a apresentação desse mundo como apresentação de algo que pode ser inteligido: “(...) a Biblioteca é total e suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas” (BORGES, 2007a, p. 73). O mundo ficcional desdobrado enfim pelo conto é um que contém todos os livros possíveis de serem imaginados, os quais estariam distribuídos nos espaços regulares de uma biblioteca gigantesca, que de tão imensa parece infinita para a percepção de seus habitantes. Essa descida inteligível até os elementos mínimos de uma ordem cosmológica prepara o paradoxo no qual estão tecidas as vidas dos habitantes dessa biblioteca que é todo o universo.

Os bibliotecários da biblioteca total vivem num mundo em que tudo o que pode ser dito está deveras dito, registrado, impresso, guardado: em algum remoto lugar das inumeráveis prateleiras da Biblioteca. Tudo o que pode caber em livros existe nesse mundo, e sua existência em ato instiga nos habitantes da Biblioteca o sentimento de disponibilidade de tudo o que seja importante ler, conhecer, saber. Porém, trata-se de uma disponibilidade falsa, pois, no geral, devido ao modo como a monstruosa biblioteca está constituída, ao lado de um livro em que se possa encontrar uma sentença minimamente legível, encontram-se incontáveis outros cujo conteúdo aparentemente nada significa em nenhuma língua conhecida, uma mixórdia de letras em estado supostamente caótico. O assombro de viver nesse mundo consiste em saber que tudo o que é perfeitamente legível existe, porém está escondido em algum lugar no meio de extensões humanamente intransponíveis de coisas ilegíveis. Portanto, a presença na Biblioteca daquilo que é legível e possui valor aos humanos, por se tratar de uma presença falsamente disponível, acaba valendo como algo pior que a total ausência. Há o impulso para buscar e desvendar o legível, e há uma invencível barreira impedindo seu efetivo encontro.

A identidade entre biblioteca e universo, fundamento da construção do mundo ficcional do conto de Borges, se faz em analogia ao gesto de *antropomorfização* da natureza.

A ideia de que tudo o que existe exista como algo legível não é metafisicamente necessária: senão num mundo em que o universo é uma imensa biblioteca. Por dedução, a imagem do mundo como biblioteca implica a imagem complementar de que, sendo uma biblioteca, o mundo e seu conteúdo foram feitos para serem lidos. A biblioteca é para os humanos uma entidade funcional. A imagem borgeana do universo como biblioteca inscreve no conto uma inquisição permanente pelo caráter *teleológico* desse mundo ficcional. A Biblioteca não pode existir por apenas existir, ela precisa existir para algo. Precisa existir para que aquilo que ela contém, seus livros, sejam afinal lidos. Mas para que serve uma biblioteca cujos livros, em sua monstruosa maioria, não podem ser lidos? Para os habitantes de uma biblioteca de livros geralmente ilegíveis, a própria *legibilidade* é um problema existencial. A busca pelos critérios que garantem que os livros sejam lidos é uma busca pela própria legibilidade da vida entre tais livros.

A ordem da Biblioteca, sua formação a partir da combinação exata, regular e inteligível de elementos mínimos, anuncia o vulto de uma vontade ordenadora. E como essa vontade supostamente preside a estruturação formal desse mundo, deve presidir também seu conteúdo. A identidade entre universo e biblioteca, ao ser absolutizada nesse mundo, necessariamente provoca a analogia entre o impulso ordenador humano e a ordem que pode ser percebida na realidade. A *semelhança* entre o humano e o divino é mediada pela imagem da Biblioteca. A presença física dos livros da Biblioteca, mesmo sendo um atestado apenas parcial de seu caráter divino, permite que os bibliotecários enxerguem neles traços de uma perfeição que eles podem apenas precariamente imitar. O rastro da escrita divina tem algo de uma exatidão mecânica, tipográfica, repetida exaustivamente numa extensão quase infinita de outros exemplares cuja semelhança milagrosa só pode ser resultado e obra de forças sobre-humanas:

O homem, o bibliotecário imperfeito, pode ser obra do acaso ou de demiurgos malévolos; o universo, com sua elegante provisão de prateleiras, de tomos enigmáticos, de incansáveis escadas para o viajante e de latrinas para o bibliotecário sentado, somente pode ser obra de um deus. Para perceber a distância que existe entre o divino e o humano, basta comparar estes rudes símbolos trêmulos que minha mão falível rabisca na capa de um livro, com as letras orgânicas do interior: pontuais, delicadas, negríssimas, inimitavelmente simétricas. (BORGES, 2007a, p. 71)

A *semelhança* entre o humano e o divino, enfim, nunca deixa de ser parcial. E talvez essa parcialidade seja tão radical que o humano se engane profundamente ao antropomorfizar o mundo como obra divina. Considerando a possibilidade de que a linguagem humana tenha uma origem divina, e que a escrita não passe de uma derivação dessa herança insondável, o narrador chega a sugerir que o hábito de procurar e achar significado nos livros da Biblioteca se deva também a uma perversão do costume de imitar as criações divinas.

Eu sei de uma região agreste cujos bibliotecários repudiam o supersticioso e vão costume de procurar sentido nos livros e equiparam isso à busca do sentido nos sonhos ou nas linhas caóticas das mãos... Admitem que os inventores da escrita imitaram os vinte e cinco símbolos naturais, mas sustentam que essa aplicação é casual e que os livros nada significam em si mesmos. (BORGES, 2007a, p. 72)

Na Biblioteca que contém todos os livros possíveis, tudo já está dito, e no entanto oculto, distante, fechado aos bibliotecários. E o drama encenado no conto consiste justamente no embate frequentemente mortal entre os habitantes da Biblioteca acerca das maneiras sobre como esse “tudo já dito” poderia ser desocultado, aproximado, aberto. Na sua hipotética legibilidade, o mundo parece possuir sentido; porém, a incognoscibilidade desse sentido alimenta o sentimento de que, impenetrável, o mundo é também hostil. Na explicação da Biblioteca e na explanação dos seus dramas em torno da busca de seu sentido último, o narrador incorpora o tom emotivo da *melancolia*. O sujeito da narrativa se contamina pela história do mundo que ele está narrando, seu sentimento parece ser o sentimento geral dos habitantes da Biblioteca. Esse sentimento precisou se transformar até chegar a ser o que é. A compreensão das leis abstratas que constituem a estrutura do mundo incitava nos humanos a intuição de proximidade de seu sentido último:

Quando se proclamou que a Biblioteca abrangia todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens se sentiram senhores de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloquente solução não existisse: em algum hexágono. O universo estava justificado, o universo bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança. (BORGES, 2007a, p. 74-75)

Porém, o sentido do mundo não é a mesma coisa que as regras gerais que explicam sua estrutura formal. Falta aquilo que faz o mundo ser algo de valor para os humanos, falta uma finalidade humana para esse mundo. O tesouro da Biblioteca, enquanto tal, não poderia

permanecer para sempre intacto e secreto, ele precisava ser usado. Mas saber que há um tesouro e não poder usá-lo é algo que altera o sentimento inicial de descoberta da existência desse tesouro: “À desmedida esperança, sucedeu, como é natural, uma depressão excessiva. A certeza de que alguma prateleira encerrava livros preciosos e de que esses livros eram inacessíveis, pareceu quase intolerável” (BORGES, 2007a, p. 75). A incorporação da *melancolia* na voz narrativa se afina com o caráter representativo do narrador. Ele pouco ou nada nos conta sobre acontecimentos pontuais e circunstanciais, mas se distende na extensão de processos históricos de grande repercussão, cuja memória atravessa séculos e séculos desse universo que é uma biblioteca. O narrador é como uma testemunha da prevalência da morte sobre um mundo ausente de sentido, testemunha do malogro das ambições humanas na busca por desvendar aquilo que permanece obstinadamente velado, num estado sobre-humano de impassibilidade:

A escrita metódica me distrai da presente condição dos homens. A certeza de que tudo está escrito nos anula ou faz de nós fantasmas. Conheço distritos em que os jovens se prosternam diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra. As epidemias, as discórdias heréticas, as peregrinações que inevitavelmente degeneram em banditismo, dizimaram a população. Creio ter mencionado os suicídios, cada ano mais frequentes. Talvez a velhice e o medo me enganem, mas suspeito que a espécie humana – a única – está em vias de extinção e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta. (BORGES, 2007a, p. 78)

Ao operar a identidade entre biblioteca e universo, e fazer dessa identidade um núcleo de *semelhanças* entre aquilo que existe e o que pode ser lido, o conto de Borges coloca os humanos num estado de profunda desavença com sua própria razão. Que o mundo seja inteligível, e desse modo espelhe uma ordem, contrasta com o fato de que, embora inteligível, o mundo não tenha sentido, ou pelo menos não um sentido humano, humanamente legível. O que sustenta a intuição de que haja algo como um sentido do mundo é a promessa de uma analogia cosmológica que não se cumpre, imagem da biblioteca babélica como um todo funcional. No centro sem centro da biblioteca ilegível, reside o humano vivendo em erro, em falha, em queda. Mesmo que o mundo seja em sua totalidade uma biblioteca, o que abre infinitamente seu sentido é a ignorância da língua em que o mistério está escrito. O mundo existe, e esse é o mistério. “O Místico não é *como* o mundo é, mas *que* ele é” (WITTGENSTEIN, 2010, p. 279). A razão não desvenda o sentido do mundo, desvenda no

máximo apenas sua forma material; a assinatura de seu autor se esconde por detrás da obra. Mas isso o ser humano não pode aceitar: justamente porque, onde ele coloca a ideia de uma obra, coloca também a ideia de um autor. E parece não poder evitar colocar, porque é humano.

A arcaica identidade entre mundo e livro, na qual o pressuposto da legibilidade das coisas se expande absolutamente como questão existencial, faz ressoar uma outra identidade, a do livro como espelho. As entidades que participam de tudo aquilo que um livro encerra estão submetidas também à dinâmica absolutizante da reflexividade. Por mais que um livro prometa, na sua forma material, a estabilidade das coisas que ele supostamente contém, o que um livro contém, enquanto algo que tenha sentido para nós, não pode ser de maneira nenhuma estabilizado. Há uma dualidade no livro, análoga à dualidade do signo, entre significante e significado, que espelha uma série de outras dualidades metafísicas. O significante, forma material da linguagem, pode ser fixado, pode “caber” num livro, mas não o significado. O mesmo sucede na oposição entre natureza e história: é da natureza que emerge tudo o que é histórico, é da natureza que se *origina* (no sentido de Benjamin) tudo o que devém e desaparece; mas a natureza não fixa (causalmente, deterministicamente, genealogicamente) tudo o que pode ser entendido como histórico. Há um desprendimento do histórico em relação ao natural, o histórico é algo que vive e morre como que *colocado em abismo* no interior do labirinto de espelhos da natureza. E é no interior desse labirinto de espelhos, ou dessa gigantesca e monstruosa biblioteca que é o universo, que o humano e todas as coisas humanas vivem e morrem. O conto “A biblioteca de Babel” faz desdobrar um sentimento de mundo que vai de encontro ao sentimento *barroco*. Mas, em contraste, em Borges a ambiguidade irreduzível da divindade não tolera a concessão a uma religiosidade qualquer.

A proliferação alegórica barroca corresponde à consciência de tardiedade própria de todas as culturas assim chamadas *decadentes*. A exuberância de sentidos com que a história chega para os tardios implica a exuberância da tradução dos sentidos históricos em formas efemeramente erguidas, alegóricas, ou, dito de outra forma, signos alegorizantes de todo o passado. O barroco se caracteriza pela hiperbolização da presença do clássico. Uma tal presença hiperbólica não é garantia de ressurreição do que um dia viveu na vida presente de uma cultura. A presença hiperbólica do passado no presente é a manutenção do convívio fantasmático entre os vivos e os mortos, no assombro da constatação perenemente renovada de que tudo o que é humano tem o seu fim, porque dependente de sua forma material:

(...) na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem de si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. (...) nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência. (BENJAMIN, 2013, p. 176-177)

O histórico chega aos que estão numa posição tardia como *ruína*. Não há qualquer possibilidade de que o histórico chegue na integridade sgnica com que supostamente ele um dia viveu. Pelo contrário, histórico é o que supõe sua chegada na forma de arruinamento, fragmentação. Nem sequer se pode dizer que o histórico chegue, pois ele está sempre recolocando sua questão, perante ruínas. Está sempre impondo, de novo e de novo, seu próprio ou impróprio enigma, como a expressão na face de um morto impõe o enigma da aniquilação ou da sobrevivência transformada do espírito. A relação dinâmica entre o natural e o histórico está analogamente inscrita na linguagem, como uma dialética (ou espelhamento) entre significante e significado desdobrada no desenvolvimento do signo, nas mais diversas maneiras das apropriações humanas dos mais diversos signos. Sejam quais forem essas maneiras, elas carregam sempre algo de alegórico: “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 2013, p. 189). Ou seja, as ruínas repousam na incompletude essencial de sua forma material como *escrita*, cuja decifração, complemento, crítica, leitura requerem um procedimento de pensamento melhor entendido como manifestações de alegorias, correspondências entre coisas sgnicas e horizontes de sentido. O que Benjamin identifica no barroco, a partir do que se depreende o pensamento de sua origem, é a maturação e exuberância de uma compreensão da natureza como superfície em que a divindade (ou seus correlatos absolutos) exerce sua *escrita*, e sobre a qual a história emerge, em seu devir e desaparecer de coisas humanas, como aquilo que permite ao humano *ler lendo-se*:

(...) podemos dizer que também para os poetas deste período a natureza continuou a ser a grande mestra. Mas a eles ela não se mostra no botão e na flor, mas na extrema maturidade e na decadência das suas criações. O seu sonho é o de uma natureza como eterna caducidade, na qual apenas o olhar saturnino daquela geração reconheceu os sinais da história. Nos seus monumentos, nas ruínas, escondem-se,

segundo Agrippa von Nettesheim, os animais saturninos. Com a decadência, e apenas com ela, o acontecer histórico contrai-se e entra no teatro. (BENJAMIN, p. 2013, p. 191)

Certamente, a compreensão de natureza e história que o pensamento filosófico de Benjamin representa em relação a seu objeto de estudo não se reduz apenas ao barroco, e não é apenas no “teatro” que o histórico se contrai e entra. O que há de histórico na literatura, de certa maneira, pode ser representado como um emaranhado de devires e desaparecimentos de gestos alegorizantes de *leituras* a partir de ruínas de *escritas*. O histórico na literatura (e na arte em geral) abre-se para o terreno descontínuo no qual se movem por meio de saltos acontecimentos de consciência e autonomia, ou seja, acontecimentos de leitura plasmados em escrita, em obras, fundadoras de legibilidades. Lendo-se, a literatura lê o mundo, e lendo o mundo, a literatura se lê. De certa maneira, o ler da literatura se comensura por pressupostos de legibilidade não menos arbitrários que aqueles dos bibliotecários babélicos de Borges. Na literatura, o humano se lança absurdamente contra o absurdo da existência. Não pode fazer de outro jeito, pois é humano. Os desvios são a única reta possível do literário. E assim como, tal qual afirma Benjamin, a história contém na sua manifestação o extemporâneo, não se fixando na cronologia linear de um desenvolvimento factual qualquer, o histórico entra na literatura provocando a contemporaneidade de todas as obras em relação a todos os leitores. O ler da literatura, pode-se dizer, é o mais extemporaneamente histórico em face da materialidade dada das coisas literárias, pois sua temporalidade é aquela que se suspende na linguagem e dela se vale como medium entre todos os tempos, espelho em que a humanidade se inventa e se reconhece. Não por acaso, em diferentes momentos de sua consciência e autonomia, a literatura precisou plasmar, acolher e proteger a figura do Quixote, como horizonte incontornável em que a leitura literária se reconhece em seu enigma. O ler da literatura, continuamente, precisa prestar contas a seu essencial *quixotismo*.

É o que faz Borges em seu conto-ensaio “Pierre Menard, autor do *Quixote*”. O conto se ambienta nas pequenas rixas entre círculos literários franceses no início do século XX e seus hábitos de cenáculos intoxicados de modismos, afetação, pedantismo. Trata-se, de certa maneira, de um ambiente um tanto “barroco”, de uma cultura excessivamente alegorizante no seu dimensionamento histórico das coisas, sujeita a um certo tipo de “decadência”. Nesse ambiente, disputa-se a memória de Pierre Menard, suposto autor de uma “obra visível” e uma “obra invisível”. Borges personifica ironicamente em Menard uma figura tragicômica que responde absurdamente ao absurdo da literatura, ao mesmo tempo em vinculação e

desprendimento a seu intoxicado ambiente literário. A “obra visível” de Menard não se baseia numa reivindicação de originalidade dos seus feitos: tudo o que ele fez vincula-se literariamente aos preceitos do simbolismo francês, e desdobra-se em monografias, comentários, críticas, traduções em torno de outras obras; ou seja, tudo o que ele fez relaciona-se *parodicamente* com a literatura que se abre a seu horizonte histórico. A suposta “obra invisível”, por sua vez, não é outra coisa senão uma paródia potenciada ao máximo de sua ideia, uma paródia que pretende substituir-se ao original na proposição hipotética de repeti-lo literalmente:

Ele não queria compor outro *Quixote* – o que seria fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.

“Meu propósito é meramente assombroso”, escreveu de Bayonne, no dia 30 de setembro de 1934. “O termo final de uma demonstração teológica ou metafísica – o mundo exterior, Deus, a causalidade, as formas universais – não é menos anterior e comum que meu divulgado romance. A única diferença é que os filósofos publicam em agradáveis volumes as etapas intermediárias de seu trabalho e eu resolvi perdê-las”. Com efeito, não resta um só rascunho que testemunhe esse esforço de anos. (BORGES, 2007a, p. 38)

A divinização de uma obra (no caso, o *Quixote*) como manifestação demiúrgica de uma autoria participa da cultura enquanto obscurecimento de sua extemporaneidade histórica, justamente em vista da extrema exposição daquilo que chega à cultura como as minúcias historiográficas associadas à obra. É com base nessas minúcias que Menard crê que poderia escrever novamente o *Quixote*, como se o seu conhecimento das circunstâncias em torno do literário desse acesso à repetição do conjunto de todos os atos que compuseram a criação da obra. Deveria ser possível aos tardios ritualizar a repetição dos ambientes passados para tornar presente o passado. Numa cultura excessivamente madura, o conhecimento em torno da literatura em suas circunstâncias pretende se substituir parodicamente à literatura, e essa é a grande intuição de Menard: “Ser, de alguma forma, Cervantes e chegar ao *Quixote* pareceu-lhe menos árduo – por conseguinte, menos interessante – que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* através das experiências de Pierre Menard” (BORGES, 2007a, p. 39). O conhecimento tardio das circunstâncias em torno da literatura se apresenta como a demonstração racional dos caminhos dedutivos necessários para se chegar a um termo final, a

obra literária. Interpretar corretamente a obra deveria ser o seu encurralamento em torno do conhecimento do que se associa a ela historiograficamente, e nesse conhecimento poder repetir sua composição, substituindo-a. Porém, o sentido histórico de uma obra não se reduz ao que se pode demonstrar historiograficamente em torno dela. A extemporaneidade da literatura inscreve-se na própria (ou imprópria) história:

Compor o *Quixote* em princípios do século XVII era uma empreitada razoável, necessária, quem sabe fatal; em princípios do século XX, é quase impossível. Trezentos anos não transcorreram em vão, carregados como foram de complexíssimos fatos. Entre eles, para apenas mencionar um: o próprio *Quixote*. (BORGES, 2007a, p. 41)

O impossível e o absurdo da pretensão de Pierre Menard não se submetem apenas à imperfeição e incompletude do conhecimento historiográfico disponível das circunstâncias de composição e significação da obra de Cervantes. O Quixote é um “fato” que transcende todos os fatos. E é o *Quixote*, enquanto obra na máxima potência de sua ideia, que fornece o horizonte de *legibilidade* na abertura do medium histórico em que ele chega até nós, e não a historiografia que refaz nosso caminho até ele, como se esse caminho tivesse sido perdido e só pudesse se recompor por interpretação. O horizonte de legibilidade do *Quixote* se abre como a ironia sempre renovada no reconhecimento de que um fato, uma vez que pertença ao passado, não se diferencia ontologicamente de um “não-fato” no apelo que dirige ao presente, através da mediação histórica. Os elementos factuais do passado assaltam potencialmente o presente com a mesma força do não acontecido: os mitos são tão fundadores do que nos chega como histórico quanto as verdades. Nenhuma idealização qualquer da “história” (como ciência ou disciplina do conhecimento, como busca de verdades sobre um passado, como consciência de atavismos) pode abolir esse “fato”. Quixotesca é a própria (ou imprópria) história, e nela a literatura que abre um tal horizonte de legibilidade.

Na indistinção vivencial entre mitos e verdades, o Quixote lê o passado como se ele pudesse repeti-lo, mimetizando os romances de cavalaria. Em sua *mimesis*, ele é reconhecido pelos outros como a figura de um louco, cuja loucura é uma máscara social insistente que às vezes cai e revela o rosto de uma fatal razão. O Quixote ficou assim louco de tanto *ler*, não é apenas um louco comum. Sua distinção é de tal ordem que há uma contaminação quixotesca de todos ao redor do Quixote. De Sancho, sobretudo, que segue Quixote fiando-se simplesmente em suas palavras. Do padre e do barbeiro, que examinam a biblioteca do

Quixote mostrando-se tão leitores quanto ele. De todos que interagem e participam, simpáticos ou não, de suas fantasias. Dos personagens que aparecem distintamente no romance e entretecem longas narrativas e discursos intercalados às aventuras do Quixote. Do narrador (*persona* de Cervantes?) que apresenta um prólogo cínico, e diz noutra momento que a história do Quixote foi descoberta entre papéis velhos largados numa feira, e traduzida precariamente da língua árabe por um mouro (forma de dizer que a história não era muito confiável). De tantos outros elementos do romance *colocados em abismo*, e do abismo que se torna ainda mais vertiginoso na segunda parte, em que a maioria dos personagens e o próprio Quixote demonstram ter lido a primeira parte, além de terem lido uma continuação do romance deveras publicada entre as duas partes por outro escritor, e pela qual Cervantes não alimentou grandes simpatias. *Quixote* é um romance sobre leitores e leitura, em que o Quixote se destaca como o mais leitor entre os leitores, cuja loucura é um disfarce involuntário da razão, e a razão é um disfarce involuntário da loucura. Não é o princípio ficcional que se coloca criticamente na obra como algo que precisa se distinguir acirradamente do não-ficcional; antes, encena-se a contaminação de tudo, em todas as dimensões da obra, por uma ficcionalidade ilimitada, contaminação quixotesca, que põe em suspeita também aquilo que não se quer ficcional. O Quixote é uma figura de humanidade que se apresenta criticamente à consciência do leitor como um *espelho* do leitor e da leitura. Ele não leu apenas romances de cavalaria e os confundiu com a realidade, ele leu de tudo, e nessa leitura a história lhe chegou extemporaneamente nas suas indistinções entre mitos e verdades, e então ele mimetizou o que assim lhe chega. O Quixote é uma *mimesis* do histórico, e nesse sentido é também ruína da história a errar entre consciências e inconsciências.

Ou seja, o *quixotismo* é também, entre outras coisas, algo que volta a acontecer, sempre em devir e desaparecer, na vontade de repetição do que nos chega como histórico. Ironicamente, a pretensão de Menard obriga-o a ser excessivamente mais quixotesco que o Quixote. De uma posição historicamente tardia, Menard deve ler muito mais do que Cervantes e Quixote possam ter lido, e deve ler o passado nas suas complexas e abissais relações entre a realidade e o ficcional. Por fim, assim como o Quixote contamina mimeticamente tudo que se lhe aproxima, também Menard contamina seu círculo literário com seu tipo de quixotismo: “O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza.)” (BORGES, 2007a, p. 42). Uma citação do *Quixote* é utilizada pelo narrador para demonstrar a “ambiguidade” do texto lido a partir da perspectiva da

autoria virtual de Menard, e não por acaso o texto referencia a história: “... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro” (BORGES, 2007a, 42-43). Supostamente, aquilo que deveria soar para Cervantes como um mero elogio retórico da história, soa em função de Menard como uma justificativa da filosofia do pragmatismo. Ao que parece, o texto lido em função de Menard recobre a citação do *Quixote* com mais uma camada alegórica de sentido, uma camada que deveria “enriquecer” o texto. Porém, isso é feito não em consideração da extemporaneidade que é própria da história, através daquilo que chega ao presente como ruína (e citações são sempre uma espécie de ruína); o quixotismo de Menard e do seu círculo literário torna-o inconsciente para a possibilidade de que seja uma ruína do passado, na distância aberta em relação ao presente, que recubra o presente de um horizonte histórico de sentido, de que seja uma descuidada passagem de Cervantes sobre história que melhor esclareça aspectos do pragmatismo. De todo modo, as ambiguidades de um texto não podem ser interditadas, elas são resultados naturais dos produtos linguísticos, e sobretudo daqueles, como a obra literária, que têm em sua natureza mais íntima a sustentação da indeterminação dos caminhos por meio dos quais se possa lê-los:

Refleti que é lícito ver no *Quixote* “final” uma espécie de palimpsesto, no qual devem transparecer os traços – tênues mas não indecifráveis – da escrita “prévia” de nosso amigo. Infelizmente, apenas um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho do anterior, poderia exumar essas Troias...

(...)

Menard (talvez sem querer) enriqueceu mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. (BORGES, 2007a, p. 44)

Ou seja, Menard não inventou nada de novo, apenas reconheceu alguns hábitos inconscientes da leitura, e trouxe-os à consciência como se pudessem ser generalizados e transformados em “técnica”, como se pudessem ser deliberados e fixados. Nisso consiste sua paródia do *Quixote*, a inversão do lugar ideal em que se encontrariam no ato de leitura o autor, a escrita e o leitor: o leitor deveria substituir-se ao autor como doador de sentido à escrita, e assim toda a escrita se transformaria. Porém, isso já não acontece, de certo modo, ou modos, em todo ato regular de leitura? Acontece, não como Menard conclui em seu quixotismo, não como presunção de substituição fixadora do lugar ideal do autor pelo leitor, mas como abertura alegórica de labirintos de espelhos em que a escrita é *colocada em*

*abismo*, e os signos projetam horizontes de sentido em reflexões propiciadoras de um entendimento comum (necessariamente imperfeito, incompleto) entre aquilo que o autor escreve e aquilo que o leitor lê. Na extemporaneidade própria da história, e também da linguagem, o Quixote se mostra mais contemporâneo a nós do que Menard e seu círculo literário, para os quais a literatura e suas obras, em seu excesso de roupagens interpretativas, tornaram-se opacas. No espírito do conto de Borges, ele também poderia se intitular: “Dom Quixote, autor do *Pierre Menard*”.

A transformação histórica do Quixote numa figura de humanidade, transcendida para além do romance em que se inscreve, participa cumplicemente da maneira como o histórico nos chega na indistinção entre mitos e verdades. Essa indistinção não pode ser corrigida, ela é própria de como o histórico se lê. Considera-se que a literatura tem o efeito de “poetizar” o passado, mas isso só é possível pois sempre se vai ao passado *poetizando-o*, de algum modo. A respeito de como o Quixote transcende seu romance numa figura de humanidade, Borges reconhece em seu ensaio “Magias parciais do *Quixote*”:

Cotejado com outros livros clássicos (a *Iliada*, a *Eneida*, a *Farsália*, a *Comédia* dantesca, as tragédias e comédias de Shakespeare), o *Quixote* é realista; esse realismo, no entanto, difere essencialmente daquele praticado no século XIX. (...) a forma do *Quixote* levou-o a contrapor a um mundo imaginário e poético o mundo real e prosaico. Conrad e Henry James romancearam a realidade porque a julgavam poéticas; para Cervantes, o real e o poético são antinomias. (...) Cervantes criou para nós a poesia da Espanha do século XVII, mas nem aquele século nem aquela Espanha eram poéticos aos olhos dele; homens como Unamuno, Azorín ou Antonio Machado, comovidos diante da evocação da Mancha, teriam sido incompreensíveis para ele. O plano de sua obra vetava o maravilhoso; este tinha de figurar, porém, ainda que indiretamente (...). (...) O *Quixote* é menos que um antídoto contra essas ficções [romances pastoris e de cavalaria] do que uma secreta despedida nostálgica. Na realidade, cada romance reside num plano ideal; Cervantes se compraz em confundir o objetivo e o subjetivo, o mundo do leitor e o mundo do livro. (BORGES, 2007b, p. 61-62)

Se a apreensão de Cervantes dos romances pastoris e de cavalaria remete ao plano da *nostalgia*, significa que essa “despedida” não é e não pode ser definitivamente despedida. O “plano ideal” do romance de Cervantes (e não apenas propriamente deste romance) não é de maneira nenhuma “ideal” como algo que se exile perfeitamente do “real”. Os gestos de *mise en abyme* do romance vão para além de brincadeiras casuais e inconsequentes de um escritor:

são também uma concretização na forma da obra da consciência de que a literatura se funda na indistinção entre seu horizonte de sentido e tudo o mais que deveria supostamente se apartar como não-ficcional. Literária é a nostalgia, e tudo o que ela atrai ao redor de si, como um corpo massivo atrai por gravidade. Os “planos ideais” dos romances pastoris e de cavalaria são atraídos para o *Quixote*, e é também o Quixote quem atrai quixotescamente todos ao seu redor. Outros leitores, de outras épocas, sentirão uma atração quixotesca pela Mancha que nunca existiu “realmente” tal como se lhes aparece em sua poética nostalgia. Pode-se dizer que, de certa maneira, a história se torna para eles algo com a mesma função que os romances de cavalaria tinham para o Quixote, algo que funda uma idealidade oposta ao prosaico e cotidiano. O horizonte histórico de onde o Quixote chega até nós deve ser apreendido então na consideração do caráter alegórico que sua figura de humanidade assumiu, quixotescamente. Assim Borges apresenta esse horizonte na forma de uma parábola – “Parábola de Cervantes e de Quixote”:

Cansado de sua terra de Espanha, um velho soldado do rei procurou consolo nas vastas geografias de Ariosto, naquele vale da lua onde fica o tempo que os sonhos desperdiçam e no ídolo de ouro de Maomé que Montalbán roubou.

Em mansa zombaria de si mesmo, idealizou um homem crédulo que, perturbado pela leitura de maravilhas, deu de buscar proezas e encantamentos em lugares prosaicos que se chamavam El Toboso ou Montiel.

Vencido pela realidade, pela Espanha, Dom Quixote morreu em sua aldeia natal por volta de 1614. Pouco tempo sobreviveu a ele Miguel de Cervantes.

Para os dois, para o sonhador e o sonhado, toda essa trama foi a oposição de dois mundos: o mundo irreal dos livros de cavalaria, o mundo cotidiano e comum do século XVII.

Não imaginaram que os anos acabariam por limar a discórdia, não imaginaram que La Mancha e Montiel e a magra figura do cavaleiro seriam, para o futuro, não menos poéticas que as jornadas de Simbad ou as vastas geografias de Ariosto.

Porque no princípio da literatura está o mito, e também no fim. (BORGES, 2008c, p. 40-41)

Ou seja, se o princípio e o fim da literatura estão no mito, isso significa que a verdade da literatura é o mito. A literatura não apenas *mitifica* tudo que entra no seu horizonte, mas ao assim fazê-lo, paradoxalmente, ela *desmitifica*, como um espelho da verdade. Quixotescamente, o Quixote esclarece sobre o quixotismo de toda humanidade. Portanto, o perfil histórico do *Quixote* como obra de literatura na sua máxima potência não consiste

meramente no seu assomo nostálgico perante nosso horizonte de sentido; o encanto que temos e que podemos ter pela obra nos encanta esclarecendo criticamente a nostalgia. Nossa adesão simpática à figura de humanidade do Quixote é uma atração quixotesca e apelo ao reconhecimento de que *não podemos ser* exatamente como ele é. Afinal, ele é louco, e a sociedade não tolera isso, a não ser com alguma pretensão de controle e confinamento. Ele é um louco que ficou louco por ler demais. E ler demais é perder a vida, para ganhar um outro tipo de vida. A vida que ganhamos lendo, uma vida de louco, precisa ser confinada em um local isolado e controlada até a inofensibilidade. O conformismo que pode nascer disso, ou, pelo contrário, a mais potente consciência crítica, compõem a vida formativa de todo leitor. Talvez seja preciso alegorizar essa loucura, e com isso alegorizar nosso próprio tipo de quixotismo. No poema “Leitores”, Borges se alegoriza reconstituindo o mito do Quixote, para que ele se confine e se controle na biblioteca e na infância:

Daquele Hidalgo de citrina e seca  
tez e de heroico afã se conjectura  
que, em véspera perpétua de aventura,  
não saiu nunca de sua biblioteca.  
A crônica pontual que seus empenhos  
narra e seus tragicômicos desplantes  
por ele foi sonhada, não Cervantes,  
sendo apenas uma crônica de sonhos.  
É esse o meu destino. Sei que há algo  
imortal e essencial morto e enterrado  
naquela biblioteca do passado  
em que li a história do fidalgo.  
Lento e grave um menino vira as páginas:  
sonha com vagas coisas que não sabe. (BORGES, 2009b, p. 91)

Afinal, o Quixote nunca saiu de sua biblioteca. Mesmo quando foi de encontro ao mundo, impondo-lhe suas aventuras imaginárias, o que ele fazia era trazer consigo sua biblioteca, e ler o mundo a partir dela. Essa maneira de alegorizar o Quixote talvez o traduza para o tipo de leitor que Borges era, e para o tipo de leitor que somos ou podemos ser. A literatura sempre teve um certo parentesco com a infância, mas desde que a figura da criança se tornou um elemento de destaque no mundo burguês, recobrando-se dos mais densos sentidos, a literatura pôde melhor se acolher nesse lugar. O Quixote descansa aí, e eventualmente até se torna objeto das mais variadas e duvidosas “adaptações”. O quixotismo

que podemos ter, sob um disfarce tolerado pela sociedade, é nossa infância “imortal e essencial sepultada numa biblioteca do passado”. Uma infância que nunca existiu tal como aparece sob o olhar nostálgico, mas que por isso mesmo nos fez o que somos, atraídos para um “plano ideal” mais real do que o “real” cotidiano e prosaico. O poema de Borges declara que aquela figura infantil que nunca saiu daquela biblioteca formativa é mais *essencial* que qualquer outra coisa que se pode ser para além da biblioteca. Eis a medida do quixotismo borgeano, que certamente não é apenas seu mas também nosso, enquanto somos leitores para quem a leitura é mais que uma mera circunstancialidade muito bem controlada e confinada. Isso nos leva de volta para um dos efeitos de sentido do gesto de *mise en abyme*, que se proliferam nas mais diversas obras literárias:

Por que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as 1001 noites no livro das *Mil e uma noites*? Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do *Quixote* e Hamlet espectador de *Hamlet*? Creio ter dado com a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem e leem e procuram entender, e no qual também eles são escritos. (BORGES, 2007b, p. 64-65)

O efeito de inversão do *mise en abyme* é uma mudança de perspectiva, salto de uma posição de sentido que parecia encerrada em si para uma outra posição de sentido que parecia não admitir continuidade com a anterior. Porém, a continuidade funciona ficcionalmente, e esse é o assombro: a figura na posição de leitor pode ser, ficcionalmente, tão fictícia quanto as figuras ditas de ficção. Para o sujeito de linguagem, quaisquer das entidades linguísticas desdobram-se para ele num “plano ideal” em que se dá toda e qualquer possibilidade de significação. O sujeito de linguagem se aliena na linguagem em vista dos seus sentidos, e nisso ele se implica consciente de algumas coisas, e inconsciente de um grande espectro de outras. Desde que se *coloque em abismo* no interior do labirinto de espelhos da linguagem, as ilusões se substituem provocando coesões de continuidade, e essas ilusões se confundem com a verdade, ou se confundem como verdade. Eis o drama da demiurgia recolocado em questão. O drama das entidades que os humanos empurram, conscientemente ou não, para “planos ideais”, fictícios, abstratos, metafísicos, divinos, sobrenaturais, geradores de representações em que os humanos figurariam cosmologicamente como secundários a essas entidades. Como já vimos, o drama da demiurgia não é exclusivo da arte, mas é tão somente em vista da arte

que sua artificialidade se revela, que seu mecanismo se demonstra, que sua própria forma se expõe e se suspende nessa exposição.

A cena paradigmática da leitura e da escrita, do humano lendo ou escrevendo um livro qualquer, uma obra, fragmento alegórico do universo, possui o seu correlato no drama demiúrgico e na sua tendência a se *colocar num abismo* cosmologizante. A cena da leitura e da escrita se agiganta ao tamanho de um cosmos, e o livro se remete ao absoluto de sua *ideia*. Trata-se de um sonho que não pertence apenas a Carlyle, da história universal como “um livro sagrado que todos os homens escrevem e leem e procuram entender, e no qual também eles são escritos”. Também Borges e os primeiros românticos alemães sonharam sonhos semelhantes. Para os românticos, a ideia de um livro absoluto remetia à possibilidade de compreensão da arte (mais especificamente, da literatura) como um sistema unitário e orgânico, ideia que cada livro guardava aspirativamente. Esse livro absoluto seria a *Bíblia*, tomada no seu sentido mais potente e originário:

O novo evangelho eterno, renunciado por Lessing, surgirá como Bíblia, mas não como um livro singular no sentido habitual. Mesmo aquilo que chamamos de Bíblia é um sistema de livros. Isso, aliás, não é um uso arbitrário da língua! Ou existe, para diferenciar entre a ideia de um livro infinito e um livro comum, outra palavra além de Bíblia, o livro pura e simplesmente, o livro absoluto? E no entanto é uma diferença eterna, essencial e mesmo prática, se um livro é somente meio para um fim ou obra autônoma, indivíduo, ideia personificada. Isso ele não pode ser sem algo de divino e, aqui, mesmo o conceito esotérico concorda com o exotérico; uma ideia tampouco é isolada, mas é o que é somente em meio a todas as ideias. Um exemplo esclarecerá o sentido. Todos os poemas clássicos dos antigos estão indissolúvelmente ligados, formam um todo orgânico, são, corretamente considerados, apenas um poema, o único no qual a própria poesia aparece completa. De uma maneira semelhante, na literatura completa, todos os livros devem ser apenas um livro, e num tal livro em eterno devir se revelará o evangelho da humanidade e da formação. (SCHLEGEL, 1997, p. 156)

A consideração do livro absoluto como Bíblia, para F. Schlegel, participava da tentativa de pensar o *medium-de-reflexão* da arte em suas conexões essenciais com outro âmbito, o da religião. Ao ser personificado em sua ideia absoluta, o livro total deveria ter “algo de divino”. Mesmo evitando o risco da figuração de um solo metafísico fixo para tais pensamentos, pode-se dizer que a cena paradigmática da leitura e da escrita comparece aqui para remeter a ideia da arte a seu horizonte absoluto. Em Borges, destacam-se também uma

série de elementos tipicamente literários para figurar o absoluto. Eles não prometem, porém, como nos românticos, qualquer conciliação com uma religiosidade messiânica a se desdobrar no horizonte do devir. O absoluto em Borges não se personifica com uma face benevolente: remete-se nele sempre ao mais estranho, ao mais absurdo, e eventualmente ao horroroso, medonho, irracional, incompreensível. Seus mitos frequentemente encenam aproximações ao absoluto através de elementos literários, mas, assim como vimos anteriormente, essas aproximações terminam por delimitar fronteiras em que os humanos e seus valores se confrontam com sua negação. A exemplo, o livro absoluto em Borges é o *livro de areia*, duplo agigantado do *Livro das Mil e Uma Noites*, livro de páginas infinitas oferecido por um astuto vendedor de bíblias, cuja forma inabarcável assombra as noites de seu possuidor: “(...) compreendi que o livro era monstruoso. De nada adiantou considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com olhos e o apalpava com dez dedos com unhas. Senti que ele era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena, que infamava e corrompia a realidade” (BORGES, 2009a, 104-105). Em Borges, o absoluto literário pode ser entendido como uma especulação da literatura em si mesma, em seus limites e em suas possibilidades. As diferentes determinações da ideia do absoluto em Borges ensejam que a literatura se defronte com o *espelho*, nas fronteiras negativas de sua própria ideia.

Essas determinações do absoluto em Borges não remetem apenas ao agigantamento de elementos literários. Também no plano micrológico da linguagem o absoluto se refugia e assombra. Borges frequentemente exuma ruínas de crenças arcaicas segundo as quais a linguagem guardaria em suas entranhas lampejos de poderes mágicos dos entes divinos que teriam doado a linguagem aos humanos. Na fábula “O espelho e a máscara”, um rei desafia um poeta a escrever obras cada vez melhores e expressivas. No progresso das obras poéticas, a linguagem precisa olhar-se no espelho, tornar-se consciente, e vestir uma máscara, personificar uma alteridade. Ao fim, a obra absoluta se encolhe e se apresenta do tamanho de um verso, cápsula de um saber proibido: “No alvorecer, acordei dizendo palavras que de início não compreendi. Essas palavras são um poema. Senti que tinha cometido um pecado, talvez o que o Espírito não perdoa. (...) O de ter conhecido a Beleza, que é um dom vedado aos homens” (BORGES, 2009a, p. 66). No conto “A escrita do deus”, a concepção de uma sentença absoluta é contraposta especulativamente à limitação essencial da linguagem, a qual, em suas palavras genéricas, ostentam reflexos distantes das vinculações naturais entre as coisas. Por outro lado, sob certo aspecto, a frase que um deus teria escrito, além de portar poderes mágicos, deveria ser já em si mesma um espelho da perspectiva divina sobre a criação.

Gradualmente, o enigma concreto que me ocupava me inquietou menos que o enigma genérico de uma sentença escrita por um deus. Que tipo de sentença (perguntei a mim mesmo) construirá uma mente absoluta? Considerarei que nem nas linguagens humanas existe proposição que não implique o universo inteiro: dizer o *tigre* é dizer os tigres que o geraram, os cervos e as tartarugas que devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos, a terra que foi mãe do pasto, o céu que deu à luz a terra. Refleti que na linguagem de um deus toda palavra enunciaria essa infinita concatenação dos fatos, e não de um modo implícito, mas explícito, e não de um modo progressivo, mas imediato. Com o tempo, a noção de uma sentença divina me pareceu pueril ou blasfema. Um deus, pensei, só deve dizer uma palavra e nessa palavra a plenitude. Nenhuma voz articulada por ele pode ser inferior ao universo ou menos que a soma do tempo. Sombras ou simulacros dessa voz que equivale a uma linguagem e a todas as coisas que uma linguagem pode abranger são as ambiciosas e pobres vozes humanas, *tudo, mundo, universo*. (BORGES, 2008a, p. 107).

As palavras guardam relação com o absoluto, na “infinita concatenação dos fatos” que seus sentidos abrem; ao mesmo tempo, elas não de passam de algo como “sombras ou simulacros” na alusão à omniabrangência que esses sentidos prometem. Na dimensão das palavras, recolhe-se também aquilo que os românticos concebiam como centros que se desdobram reflexivamente até sua potenciação máxima na ideia absoluta. Também nas palavras esconde-se “algo de divino”, também elas são fragmentos que só ganham seu pleno sentido em meio a todos os outros fragmentos, numa totalidade orgânica a se desdobrar e se revelar em permanente devir. Sob a luz sóbria e retrospectiva desse devir eterno, *a escrita do deus* pode ser, borgeanamente, algo como “uma fórmula de catorze palavras casuais (que parecem casuais)” (BORGES, 2008a, p. 109). Nos mitos de Borges, a não casualidade do absoluto está escondida entre a casualidade superficial da linguagem e de seus usos ordinários. Os humanos esbarram ordinária e distraidamente com aquilo que os transcende, pois vivem envoltos numa névoa mediana de pensamentos e sensações que lhes dista até mesmo a mera intuição de sua limitação. Essa intuição, porém, pode vir sob a forma de experiências místicas, instantâneas, vertiginosas, arrasadoras, despersonalizantes, e pode vir no esboço reflexivo das fronteiras em que a vida comum dos humanos se contém. O absoluto literário em Borges, como já dito, encena conexões com vultos de divindade sem legitimar qualquer crença religiosa acerca dessas conexões. Enquanto literatura, as determinações borgeanas da ideia do absoluto sustentam ambiguidades acerca da realidade daquilo que é

aberto por tais ideias. A loucura é o risco que se paga pela aproximação do absoluto. Assim como a loucura quixotesca, a loucura do absoluto literário desliza na indeterminação ontológica daquilo a que ela remete. Talvez ela abra uma verdade inverificável, talvez se enrede em apenas mais uma trama de ilusões.

Se a palavra pode se desdobrar reflexivamente até sua potenciação máxima na ideia absoluta, uma das formas como a palavra guarda essa intuição é no seu desdobramento como *símbolo*. Através do símbolo, a palavra empresta sua imagem significativa para que ela funcione para além da mera referência às coisas; destarte, a imagem da palavra atua em seu sentido mais universal, na sua maior abrangência, na sua maior implicação entre coisas. Enquanto na metáfora duas imagens são aproximadas e comensuradas segundo sua *semelhança* possível, o símbolo pretende conter compactamente as *semelhanças* entre os mais diferentes significados, nos mais diversos níveis de abstração, que a imagem associada à palavra poderia abranger. Mediador possível da experiência mística, o símbolo guarda a intuição instantânea do infinito, da totalidade, da divindade (cf, discussão dos conceitos de alegoria e símbolo, em BENJAMIN, 2013, p. 169-177). Por outro lado, há em Borges um decalque do simbólico, por meio do qual o símbolo sofre uma determinada mundanização, seu horizonte absoluto se enclausura e se abafa, e a experiência mística associa-se então ao risco da ambígua loucura. No conto “O Zahir”, Borges assim nomeia objetos com propriedades simbólicas, e os apresenta como “seres ou coisas que têm a terrível virtude de ser inesquecíveis e cuja imagem acaba por enlouquecer as pessoas” (BORGES, 2008a, p. 100). O Zahir do conto é uma moeda de vinte centavos, que o narrador adquire casualmente num passeio pela cidade. A imagem significativa da moeda evoca uma série de contextos correspondentes, em que objetos semelhantes ocuparam um papel central em outros tempos e espaços:

Pedi uma aguardente de laranja; no troco me deram o Zahir; olhei-o por um instante; saí para a rua, talvez com um princípio de febre. Pensei que não existe moeda que não seja símbolo das moedas que resplandecem infindavelmente na história e na fábula. Pensei no óbulo de Caronte; no óbulo que Belisário pediu; nos trinta dinheiros de Judas; nas dracmas da cortesã Laís; na antiga moeda oferecida por um dos adormecidos de Éfeso; nas claras moedas do feiticeiro d’*As mil e uma noites*, que depois viram círculos de papel; no denário inesgotável de Isaac Laquedem; nas sessenta mil peças de prata, cada uma para cada verso de uma epopeia, que Ferdusi devolveu a um rei porque não eram de ouro; na onça de ouro que Ahab mandou cravar no mastro; no florim irreversível de Leopold Bloom; no

luís cuja effigie delatou, perto de Varennes, o fugitivo Luís XVI. Como num sonho, o pensamento de que toda moeda permite essas ilustres conotações me pareceu de vasta, embora inexplicável, importância. (BORGES, 2008a, p. 96)

Uma moeda ordinariamente considerada é, como qualquer outra coisa comum, um objeto de sentido casual. Porém, quando a imagem desse objeto é simbolicamente deslocada de sua funcionalidade ordinária e vista segundo sua máxima universalidade, pode-se pensar esse objeto para além de sua ordinariedade de coisa comum. Tal é o caso das diversas moedas enumeradas pelo narrador borgeano. Cada uma dessas moedas cumpre uma função central nos destinos humanos enredados entre as mais díspares e descontínuas cenas históricas e literárias. Em cada uma dessas situações, um objeto ordinário é alçado ao status de imagem altamente significativa, capaz de iluminar a trama dos acontecimentos então associados a esses objetos. Há uma continuidade sutil e invisível entre as diversas moedas tramadas na história e na literatura, a continuidade de uma *tradição*. Para além de sua denotação corriqueira, uma moeda por evocar “ilustres conotações”, de “vasta, embora inexplicável, importância”. O Zahir é um objeto que empresta sua imagem significativa, e faz com que ela se cole na mente como uma ideia fixa. Seu portador torna-se possesso pela imagem, e mediado por ela desdobra-se linguisticamente o poder evocativo do símbolo. Há um enigma na tradição das moedas através da história e da literatura, e nesse enigma avulta-se o perigo que sempre as cerca. Tal perigo assalta o narrador borgeano; este, já então dominado pela obsessão do Zahir, começa a pensar a condição humana do dinheiro enredada pela moeda enquanto imagem altamente significativa:

Insone, possesso, quase feliz, pensei que não existe nada menos material que o dinheiro, já que qualquer moeda (uma moeda de vinte centavos, digamos) é, a rigor, um repertório de futuros possíveis. O dinheiro é abstrato, repeti, o dinheiro é tempo futuro. Pode ser uma tarde nos arredores, pode ser uma música de Brahms, pode ser mapas, pode ser xadrez, pode ser café, pode ser as palavras de Epicteto, que ensinam o desprezo do ouro; é um Proteu mais versátil que o da ilha de Faros. É tempo imprevisível, tempo de Bergson, não duro tempo do Islã ou do Pórtico. Os deterministas negam que exista no mundo um único fato possível, *id est*, um fato que tivesse podido acontecer; uma moeda simboliza nosso livre arbítrio. (BORGES, 2008a, p. 97)

A moeda universaliza-se em dinheiro, e o dinheiro, enquanto coisa à qual se atribui inerentemente o poder de compra, é aquilo por meio de que se estabelece uma equivalência

abstrata de tudo com tudo. Em potência, tudo pode ser comprado pelo dinheiro. Essa equivalência abstrata é representada no trecho, sintomaticamente, pela locução “*pode ser*”. No desdobramento linguístico das semelhanças entre os mais diversos níveis de abstração da imagem monetária, o dinheiro *pode ser* as coisas que ele pode comprar. O *poder ser* abstrato do dinheiro desdobra-se, em princípio, não em outro lugar senão na mente. A potência significativa de uma imagem abarca a possibilidade de que a mente se perca nos desdobramentos simbólicos de uma palavra que abre a imagem. A mente é possuída pela fluidez abstrativa do signo linguístico, tomado na máxima potência das suas implicações de sentido, na sua ideia que tende a se absolutizar. No aprofundamento da obsessão pelo Zahir, personifica-se também o fado de uma civilização, assaltada sistematicamente pela figura do dinheiro como mediador universal da equivalência abstrata de tudo em relação a tudo, niveladora de todos os valores ao valor monetário. No conto de Borges, esse fado se faz sentir, entre outras minúcias, pelo prólogo narrativo centrado na figura de Teodelina Villar, uma madame cuja vida social se resumia a seguir e ostentar as efemeridades das modas, submetida a um credo cujas normas “não eram eternas, e se dobravam ao acaso de Paris e Hollywood” (BORGES, 2008a, p. 94). A equivalência abstrata de tudo mediada pelo dinheiro atinge, obviamente, também os humanos enquanto indivíduos mediados pelas tendências coletivas. O dinheiro cumpre seu poder primordialmente no enclausuramento da imaginação, na apresentação do mundo dado como único possível, no cumprimento acrítico de suas normas, e na resignação de que é na ideia dele que se quebram as determinações, de que é no seu agigantamento simbólico que se dá o conceito de “livre-arbítrio”. Certamente, um tal influxo simbólico do dinheiro é já uma obsessão, um tipo de loucura, cuja narrativa borgeana do Zahir enquanto moeda apenas refaz o traçado e expõe hiperbolicamente no seu perigo mais ostensivo. Mas, para outros mundos possíveis, há outras formas como uma tal obsessão totalizante se apresenta. O próprio Zahir tem uma tradição, outros objetos cumpriram a função de Zahir em outros tempos e lugares, e parece haver um padrão no modo como esses objetos se tornam significativos para suas vítimas: “Naquele livro estava explicado meu mal. (...) A crença no Zahir é islâmica e data, ao que parece, do século XVIII. (...) *Zahir*, em árabe, quer dizer “notório”, “visível”; em tal sentido, é um dos noventa e nove nomes de Deus” (BORGES, 2008a, p. 99-100).

Seja qual for o objeto associado à obsessão, a força do Zahir em sua imagem totalizante impregna a mente como anúncio da compreensão absoluta. Quanto mais avança sua influência sob o obcecado, mais o Zahir tende a confundir a loucura com a lucidez. A

imagem significativa tende a ser entendida como *mônada*: nela o mundo todo está resumido, tal como se o mundo todo fosse composto de sua substância:

Disse Tennyson que, se pudéssemos compreender uma única flor, saberíamos quem somos e o que é o mundo. Talvez quisesse dizer que não existe fato, por mais humilde que seja, que não implique a história universal e sua infinita concatenação de causas e efeitos. Talvez quisesse dizer que o mundo visível se dá inteiro em cada representação, do mesmo modo que a vontade, segundo Schopenhauer, se dá inteira em cada sujeito. Os cabalistas entenderam que o homem é um microcosmo, um espelho simbólico do universo; tudo, segundo Tennyson, o seria. Tudo, até o intolerável Zahir. (BORGES, 2008a, p. 102)

A moeda Zahir cumpre no conto de Borges o desdobramento da apresentação simbólica de um objeto o qual, se pudesse ser verdadeiramente compreendido em sua essência, abriria por implicação uma via omniabrangente de compreensão do universo. Como imagem significativa que evoca os elos de uma tradição de imagens semelhantes, a moeda alude à trama da “história universal e sua infinita concatenação de causas e efeitos”. Como gatilho imagético do dinheiro, que estabelece uma equivalência abstrata entre todas as coisas, a moeda se assoma como ideia de uma mediação universal, substância em que “o mundo visível se dá inteiro em cada representação”. Por fim, a imagem altamente significativa da moeda promete a revelação do que se encontraria atrás do mundo fenomênico, uma possível verdade última, uma suposta imagem final:

Nas horas desertas da noite ainda posso caminhar pelas ruas. A alvorada costuma me surpreender num banco da praça Garay, pensando (procurando pensar) naquela passagem do *Asrar Nama* em que se diz que o Zahir é a sombra da Rosa e a rasgadura do Véu. Vinculo esse juízo a esta notícia: para se perder em Deus, os sufis repetem seu próprio nome ou os noventa e nove nomes divinos até que estes já nada queiram dizer. Eu anseio por percorrer essa senda. Talvez eu acabe por desgastar o Zahir de tanto pensá-lo e repensá-lo; talvez atrás da moeda esteja Deus. (BORGES, 2008a, p. 103)

No ponto máximo do infortúnio gerado pelo Zahir, encontrar-se-ia também uma possível redenção. Porém, da perspectiva do símbolo mundanizado de Borges, não é possível distinguir graça de desgraça, lucidez de loucura, transcendência de queda. Na hipérbole da moeda crescentemente simbólica, que não pode ser esquecida e que significa tudo, os polos opostos são os extremos que talvez sejam o mesmo, e pelos quais a narrativa atravessa,

tangenciando no meio uma série de alusões à possibilidade de contaminação mimética do símbolo. Talvez a moeda seja o símbolo de nossa civilização, e, como tal, só poderia ser um símbolo mundanizado, de horizonte absoluto enclausurado e abafado, cuja experiência mística abre para a ideia de um Deus que talvez não passe de um demônio, um deus decaído, um demiurgo gnóstico. Mas, se tudo pode ser um “espelho simbólico do universo”, a própria ideia do universo é transformada pela singularidade do símbolo, pelo fato de a moeda ser o *espelho*. Através do Zahir, na “sombra da Rosa e na rasgadura do Véu”, há um vislumbre de outros mundos possíveis para além do esgotamento de nosso mundo. Outros espelhos dariam a ideia de outros do universo.

No conto “Funes, o memorioso”, por sua vez, desdobra-se um outro espelho borgeano, em que a literatura especula sobre a si mesma no horizonte de um absoluto literário que apresenta a ideia de sua própria autolimitação. Funes é um jovem provinciano com uma memória prodigiosa, e que tem algumas de suas faculdades mentais ainda mais expandidas após um acidente de cavalo que o deixa paralítico. Sua memória se torna infalível: ele se lembra de cada momento vivido, em cada dia, cada hora, cada segundo, incapaz de esquecer qualquer coisa. Sua percepção se torna profundamente afinada: ele é capaz de perceber os mais ínfimos detalhes da realidade sensível, distinguindo cada coisa na sua fenomenalidade espaço-temporal única. Combinadas, essas faculdades mentais expandidas fazem de Funes o exemplar especial de uma capacidade intelectual extraordinária. Funes, no entanto, enfrenta uma série de dificuldades de expressar sua maneira singular de sentir o mundo. Para Funes: “(...) o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e assim também as memórias mais antigas e mais triviais” (BORGES, 2007a, p. 104).

Os instrumentos de pensamento inventados e consolidados pelos humanos estão em adequação à sua capacidade intelectual mediana, em adequação ao campo limitado de sua memória e percepção. Funes, no entanto, sente esses instrumentos como inadequados, como insuficientes, e tenta inventar seus próprios instrumentos, que por sua vez servem apenas a ele. Considerando a inadequação dos sistemas de numeração comuns para sua maneira de sentir o mundo, ele inventa um sistema próprio, no qual cada número corresponde a um signo individual:

Em lugar de sete mil e treze, dizia (por exemplo) *Máximo Pérez*; em lugar de sete mil e catorze, *A Ferrovia*; outros números eram *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *enxofre*, o naipe de *paus*, *a baleia*, *o gás*, *a caldeira*, *Napoleão*, *Augustin de Vedia*. Cada palavra tinha um signo particular, uma espécie de marca; as últimas eram

muito complicadas... Eu procurei lhe explicar que essa rapsódia de termos desconexos era precisamente o contrário de um sistema de numeração. Observei que dizer trezentos e sessenta e cinco era dizer três centenas, seis dezenas, cinco unidades: análise que não existe nos “números” *O Negro Timóteo* ou *manta de carne*. Funes não me entendeu ou não quis me entender. (BORGES, 2007a, p. 106)

Funes é indiferente à motivação econômica e sintética de um sistema de numeração comum. Como lembrar não é um problema para ele, ele pode se dar ao luxo de associar cada uma das grandezas numéricas a um signo individual. Seu “sistema de numeração” é totalmente arbitrário e inútil para qualquer outra pessoa. Para Funes, o nome de um número não precisa estar associado ao significado daquele número, não precisa espelhar a quantidade que aquele número representa. Ele pode “contar” as coisas dando a elas um nome individual. Isso certamente se adequa à mentalidade de alguém que não esquece nada, mas soa como um absurdo para as pessoas comuns. Funes é uma espécie de Adão decaído e de novo intrometido no Paraíso: o mundo, para ele, na sua extraordinária riqueza e diversidade de minúcias, é algo sempre inaugural, sempre novo, sempre diferente. Ele precisa fazer jus à individualidade de cada coisa existente, nomeando-a como possível. E é esse princípio que o motiva a tentar criar toda uma língua particular, mais adequada a seu sentimento do mundo:

Locke, no século XVII, postulou (e recusou) um idioma impossível em que cada coisa individual, cada pedra, cada pássaro e cada ramo tivesse seu nome próprio; Funes projetou certa vez um idioma análogo, mas o rejeitou por lhe parecer demasiado geral, demasiado ambíguo. Com efeito, Funes não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma das jornadas pretéritas a umas setenta mil lembranças, que logo definiria por cifras. Foi dissuadido por duas considerações: a consciência de que a tarefa era interminável, a consciência de que era inútil. Pensou que na hora da morte ainda não teria acabado de classificar todas as lembranças da infância. (BORGES, 2007a, p. 106-107)

A figura de Funes eleva até ao extremo e ao absurdo o fundamento cético do *nominalismo*. Os significados das palavras pressupõem categorias, e as categorias agrupam conjuntos de entes, por mais que as coisas existentes referidas pela linguagem, subsumidas em categorias, tenham suas diferenças individuais. Uma *categoria* é necessariamente uma generalização, uma abstração de traços individuais das coisas, com o efeito intelectual de facilitar o manejo linguístico dos significados, que podem se referir a diferentes coisas com aspectos comuns. A linguagem, portanto, é algo que precisa generalizar, abstrair, não

considerar minúcias nas coisas existentes, ou mesmo esquecer-las. Funes tenta inventar uma língua na qual essa limitação estivesse superada, uma língua com nomes para todas as coisas existentes, e até nomes para todos os aspectos percebidos nas coisas. A mente de Funes não é capaz de hierarquizar, não é capaz de dizer que alguma coisa se encontre num nível mais geral, e outra coisa num nível mais particular. Para ele tudo é absolutamente particular, único, irrepetível, desigual:

Os dois projetos que indiquei (um vocabulário infinito para a série natural dos números, um inútil catálogo mental de todas as imagens das lembranças) são insensatos, mas revelam certa balbuciante grandeza. Deixam-nos vislumbrar ou inferir o vertiginoso mundo de Funes. Este, não o podemos esquecer, era quase incapaz de ideias gerais, platônicas. Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico *cachorro* abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; incomodava-o que o cachorro das três horas e quatorze minutos (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cachorro das três e quinze (visto de frente). Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no a cada vez. (...) Era o solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente preciso. (BORGES, 2007a, p. 107)

Pensar exclusivamente em termos de *individualidades*, tal como Funes, é praticamente não pensar. O pensamento precisa lidar com os entes de seu domínio como se eles fossem *iguais* sob determinados aspectos, precisa associá-los, agrupá-los, generalizá-los, categorizá-los. O pensamento precisa suspender determinadas diferenças individuais entre as coisas, ou seja, precisa não considerar essas diferenças, ou seja, precisa esquecer-las, ou pelo menos não lembrá-las tal como Funes lembra. A capacidade intelectual hiperbólica de Funes implica também uma limitação: “Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos” (BORGES, 2007a, p. 108). Se a capacidade intelectual expandida de Funes o limita ao pensamento, talvez seja porque o próprio pensamento esteja baseado numa limitação. A memória e a percepção hiperbólicas de Funes atestam um reino inefável de coisas reais, que podemos supor por intuição, mas que dificilmente podemos integrar ao pensamento. Já quase ao fim do conto, o narrador descreve a impressão inscrita na figura de Funes, após a revelação de sua perspectiva extraordinariamente singular da realidade: “(...) pareceu-me monumental como o bronze, mais antigo que o Egito, anterior às profecias e às pirâmides.” (BORGES, 2007a, p. 108). A figura de Funes atesta o reconhecimento de uma

antiguidade presente e insistente, ou seja, a perduração de uma *origem*, no devir e desaparecer de uma intuição que se liga à própria ou imprópria natureza do *conhecimento* e da *lógica*.

Podemos ler os traços da “Origem do conhecimento” e da “Origem da lógica” nos aforismos 110 e 111 da *Gaia Ciência*, de Nietzsche. Argumentando em torno de analogias entre a evolução do humano no tempo e a possível transformação de seu aparato cognitivo, Nietzsche representa essa transformação como cenas de conflitos entre diferentes maneiras de apreender o mundo, e que conduz à vitória o estabelecimento do conhecimento como abstração e ignorância de tudo o mais existente que não caiba na sua forma. Através do filtro vital de um determinado tipo de condicionamento, a capacidade para o conhecimento se constitui negando a exuberância complexa da realidade: “(...) a *força* do conhecimento não está no seu grau de verdade, mas na sua antiguidade, no seu grau de incorporação, em seu caráter de condição para a vida” (NIETZSCHE, 2012, p. 128). Portanto, na lógica, instrumento representativo do conhecimento, penetra-se a mesma redução da realidade: “(...) a tendência predominante de tratar o que é semelhante como igual – uma tendência ilógica, pois nada é realmente igual – foi o que criou todo o fundamento para a lógica” (NIETZSCHE, 2012, p. 130). Aqueles que continuam a perceber outros aspectos da realidade não incorporados em conhecimento, acabam sempre em oposição aos hábitos sociais: “Quando viver e conhecer pareciam entrar em contradição, nunca houve sérias lutas; a negação e a dúvida eram consideradas loucura” (NIETZSCHE, 2012, p. 128). Porém, mesmo o conhecimento pode ser reformado em direção a uma incorporação melhor de outros aspectos da realidade, quando um determinado tipo de condicionamento vital já não se faz tão determinante na enformação do conhecimento: “Somente muito depois surgiram os negadores e questionadores de tais proposições – somente muito depois apareceu a verdade, como a mais fraca forma de conhecimento” (NIETZSCHE, 2012, p. 128). Não considero aqui a possível verdade do conteúdo genealógico de que Nietzsche se vale para especular sobre seus objetos; é possível que as coisas não tenham acontecido exatamente assim como ele as representa. Considero o seguinte: o drama que Nietzsche coloca em questão nesses aforismos através da especulação sobre o “conhecimento” e a “lógica” diz respeito ao modo como o pensamento, tendo de lidar com figuras de abstração, palavras, nomes, categorias, identidades, suspende-se sobre o solo da inverdade, que é e não pode deixar de ser sua *origem*, horizonte histórico de seu devir e desaparecer, e de sua antiguidade presente e insistente. Esse é também o drama de Funes, figura através da qual Borges faz a literatura se confrontar com seus limites representativos. Trata-se, porém, de uma figura decaída,

condicionada ela mesma a uma pobre raiz: “Pedro Leandro Ipuche escreveu que Funes era um precursor dos super-homens, “um Zaratustra xucro e vernáculo”; não o discuto, mas é preciso não esquecer que era também um *compadrito* de Fray Bentos, com certas incuráveis limitações” (BORGES, 2007a, p. 100).

No horizonte absoluto de sua ideia, a figura de Funes é a sombra demiúrgica de uma *vigilância totalizante*, análogo humano da perspectiva divina perante o mundo. Ele está sempre percebendo o que ninguém mais percebe, está sempre lembrando o que todos esquecem. Com sua percepção e memória hiperbólicas, é como se ele pretendesse restituir a cada coisa sua importância singular, seu valor individual, sua dignidade especial no âmbito da criação. Trata-se, no entanto, de um trabalho humanamente impossível. O conto de Borges faz de Funes a imagem de uma consciência agudamente aprisionada nos limites de uma capacidade expressiva média, um sentimento do mundo hiperbólico confinado na insuficiência de dizer o sentimento e o mundo. A sensibilidade média é demarcada por um certo embotamento, e é a partir desse embotamento que pode emergir a capacidade intelectual tipicamente humana. A realidade sensível se dá aos humanos através de um canal muito estreito, e talvez seja possível lutar contra essa estreiteza, filosoficamente e artisticamente. Os gestos de Funes no sentido de expandir a capacidade nominativa da linguagem são sobretudo gestos *poéticos*. Mas eles falham justamente por se basearem numa tentativa de expansão, e não na criação de algo para além da linguagem. É na antítese entre a normalidade significativa da linguagem e sua potência poética de expansão que o drama de Funes pode ser compreendido como imagem da luta expressiva da linguagem nos seus limites. Sejam quais forem os resultados poéticos dessa luta, a realidade apresentada só pode aparecer no *espelhamento* da inverdade, em cujo solo a literatura se arrasta e contra a qual, apesar de tudo, ela se embate em reinvenção.

Encaminho-me já para o encerramento da dissertação. Como tenho defendido até aqui, o *espelho* de Borges sustenta a multiplicidade possível de sentidos da palavra espelho, tanto nas diversas maneiras de presença dos sentidos especulares em seus textos, tanto no desafio lançado ao horizonte de *modernidade* de sua obra, que faz jus à autonomia artística na busca cerrada da reflexividade da literatura sobre si mesma, e em consequência faz da literatura um *medium-de-reflexão* sobre tudo o mais. O espelho borgeano (mas não apenas o espelho, e não somente Borges) apresenta destarte à literatura o seguinte paradoxo: enquanto a arte se cumpre segundo seu ideal de autonomia, ela deve pertencer a tudo mais senão a si mesma, caso contrário seu sentido se fecha, e sua autonomia cessa. Ou, dito de outra forma, a autonomia da arte é ela não ter um próprio, o próprio da arte é sua radical impropriedade,

pois ela tem a ver com *espelhos*, assim como tem a ver com *mimesis*. Se a arte e a literatura acolhem os espelhos e a *mimesis* como aquilo que diz respeito à sua essência, na essência da arte e da literatura não há qualquer determinação transcendental de conteúdo. Na primazia artística e literária dos espelhos e da *mimesis*, a arte e a literatura experimentam a condição irreduzível da *derivância*. E talvez a mesma condição resida no fundamento do que é ser humano, no sentido em que o humano é o ente que melhor mimetiza, é o ente que experimenta a máxima potência da *mimesis*, o dom de nada, imitação do poder se dar de infinitos modos da natureza. Condição essa que, sob certo aspecto, pode ser tomada menos como uma dádiva, e mais como uma condenação. Condição de ser derivado e estar à deriva entre as *ruínas circulares* da história, sonhando arduamente a criação de filhos e obras que não de se ir, também derivados e à deriva: “Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem!” (BORGES, 2007a, p. 52). Ou seja, contos contando contos, nada. Sob outro aspecto, porém, aquilo que se toma por condenação pode se reverter em dádiva, na derivação permanente do centro do questionamento ético e existencial: “Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando” (BORGES, 2007a, p. 52). Ou seja, contos contanto contos, tudo.

O horror platônico perante o demiurgo que maneja o espelho, que representa todas as coisas sem fazer nenhuma delas, talvez seja também a indecisão perante a possível vacuidade do sujeito especulativo, vacuidade massiva, que tudo atrai ao redor. O sujeito especulativo, afinal, transcende a cena da especulação, por mais que se pretenda sustentar, no centro da cena, a imagem de uma subjetividade qualquer e sua verdade correspondente. O empenho pela decidibilidade moral, tentação e queda da filosofia, conta com a sustentação ilusória das figuras armadas no centro de seu teatro de espelhos, ou teatro tipográfico. Mas a arte não deixa esquecer o artifício, a demiurgia dessa armação, e a possibilidade de que tudo se arme sempre de outros modos. A arte recoloca em horizonte o problema da liberdade, nunca redutível a uma determinada encenação moral do problema. O ato de uma tal recolocação é também o de suspensão da teoria, dado que nela sempre está pressuposta uma *colocação em abismo* da relação sujeito-objeto, levantamento das paredes de um labirinto de espelhos, instalação instável de um teatro tipográfico. Cada gesto de arte é como uma pequena teoria que não perdura teoricamente, pois não perde de vista sua precariedade, a múltipla concorrência de outros gestos, e sua eventual queda e substituição. A arte tem em vista sua feitura segundo modos dos *espelhos*, modos da *mimesis*. Em cada pequena teoria ou efêmera representação da arte, a forma material que ergue a ilusão por ela sustentada não oculta a

demiurgia envolvida, não mente para seu caráter de mentira. Para a arte e para a literatura que assim se sustentam em autonomia, sempre retorna o enigma do que permite uma tal sustentação. Para Borges, sempre retorna o enigma do *espelho*, então sustentado literariamente, ao longo de toda sua obra, como palavra na sua maior extensão possível de sentidos. No poema “Os espelhos”, o enigma retorna:

Eu que senti o horror dos espelhos  
não só perante o vidro impenetrável  
onde acaba e começa, inabitável,  
um impossível espaço de reflexos

mas ante a água especular que imita  
o outro azul em seu profundo céu  
que sulca o ilusório voo, ao léu,  
da ave inversa ou que um tremor agita

e ante a superfície silenciosa  
do ébano sutil cujo fulgor  
repete como um sonho o alvor  
de um vago mármore ou da vaga rosa,

hoje, ao fim de tantos e perplexos  
anos errando sob a vária lua,  
pergunto-me que acaso da fortuna  
me fez sentir medo dos espelhos.

Espelhos de metal, emascarado  
espelho de caoba que na bruma  
de seu rubro crepúsculo esfuma  
este rosto que olha e é olhado,

infinitos os vejo, elementais  
executores de um antigo pacto,  
multiplicar o mundo como o ato  
generativo, insones e fatais.

Prolongam este inútil mundo torto  
na vertigem de seus emaranhados;  
à tarde são às vezes embaçados

pelo alento de alguém que não está morto.

O vidro nos espreita. Se entre as quatro  
paredes do quarto existe um espelho,  
já não estou sozinho. Há outro. Há o reflexo  
que arma na aurora um sigiloso teatro.

Tudo acontece e na memória é perda  
dentro dos gabinetes cristalinos  
onde, como fantásticos rabinos,  
lemos livros da direita à esquerda.

Cláudio, rei de uma tarde, rei sonhado,  
não sentiu que era um sonho até o dia  
em que um ator mimou sua felonia  
com arte silenciosa, num tablado.

Que haja sonhos é estranho, que haja espelhos,  
que o usual e gasto repertório  
de cada dia inclua o ilusório  
orbe profundo que urdem os reflexos.

O empenho de Deus (eu penso) assombra,  
em toda a inapreensível arquitetura  
que edifica a luz com a brunidura  
do cristal e, com o sonho, a sombra.

Deus inventou as noites que se armam  
de sonhos e as formas do espelho  
para que o homem sinta que é reflexo  
e vaidade. Por isso nos alarmam. (BORGES, 2008c, p. 71, 73, 75)

Os espelhos, afinal, não são feitos de um tipo especial de matéria. Os diferentes materiais de que se fazem os espelhos provam que, sob certo aspecto, tudo que possui forma material é como um espelho, tudo reflete luz. Isso, porém, está oculto para nossa habitação ordinária do mundo. Isso se revela quando surge a superfície especificamente reflexiva: aí se instaura o horror e o medo. A superfície reflexiva estabelece o limiar entre um mundo que seria “real” e um mundo que seria virtual, representado, simulado, ilusório, onírico, “irreal”. O olho que se depara com a superfície reflexiva, que vê a duplicação do “real” em “irreal”,

que “olha e é olhado”, não pode deixar de constatar o outro limiar que há e que o próprio olho é, o limiar entre o “mundo exterior” e o “mundo interior”. Uma duplicação análoga se aplica a esse outro limiar; porém, nesse caso, já não parecem mais seguros os julgamentos ontológicos sobre qual instância seria “real” e qual seria “irreal”, e a diversidade e aporia das respostas metafísicas o provam. As línguas incorporam cenas do “mundo exterior” para metaforizarem o que acontece no “mundo interior”, e nisso se incluem as palavras relativas ao espelho: especulação, especular, reflexão, reflexividade, reflexo. A cena do olho que “olha e é olhado” perante o espelho contamina tudo o que poderia caber como realidade com a sensação irreduzível de que todos os graus da consciência podem ser, por inverso, nada mais do que graus de um sonho permanente. A estranheza da continuidade entre vida desperta e vida sonhada é análoga à estranheza da continuidade entre o mundo material e o mundo projetado pelos espelhos.

Capazes de oferecer uma representação do infinito através de uma determinada disposição entre suas superfícies reflexivas, os espelhos “multiplicam o mundo como o ato generativo”. É somente “alguém que não está morto” que é capaz de deliberar a suspensão dessa ilusão multiplicadora, e é também alguém vivo que pode deliberar mantê-la e conduzi-la de outros modos e para programados ou não programados fins. A multiplicação do mundo produzida pelos reflexos tem como resultado a multiplicidade dos modos como as coisas são olhadas, das maneiras como os olhos podem se projetar no mundo. A duplicidade instaurada pelos limiares dos olhos e dos espelhos também rebate nesse entre-lugar, entre “real” e “irreal”, que é a linguagem. Na duplicidade do signo, entre significante e significado, as palavras não se decidem se são espelho ou reflexo, se são olho ou visão. As palavras emprestam olhos e espelhos para que o sujeito multiplique sua ideia do mundo numa extensão e profundidade que ele não seria capaz sem elas, multiplicando-se nessa multiplicação. Desde então, seja onde for que o sujeito esteja, ele “não está sozinho, há sempre um outro”. Há sempre muitos outros, presenças fantasmáticas, almas exumadas das ruínas das palavras. Presenças que “armam um sigiloso teatro”, em convivências especulares e espectrais que tornam impossível a solidão absoluta do ente de linguagem. E é também num teatro análogo que o sujeito pode se mirar numa figura de sonho e reconhecer o quanto há de sonho na sua própria ou imprópria condição. Se é em nós que o teatro se arma, por que não seríamos também, sob certo aspecto, figuras de teatro?

Por fim, Deus parece ter se empenhado na criação da arquitetura que permite os emaranhados entre a realidade, os espelhos, os sonhos, as palavras. Parece ter se empenhado para que os humanos sintam que são “reflexo e vaidade”, ou seja, para que se sintam

condenados à condição de *derivância*. Deus, esse Deus que se especula no final do poema, e que, afinal, também está emaranhado em algum lugar entre a realidade, os espelhos, os sonhos, as palavras. O Deus especulado cuja presença se arma numa *colocação em abismo*, para que o humano seja relacionado a ele sob a condição de derivação e deriva. O Deus que, assim especulado, nunca sabemos se não passa de um mero demiurgo, e se foi elevado até os céus por um ato de demiurgia. A condição de *derivância*, afinal, é também uma dádiva, de Deus, da natureza, seja do que for. A *colocação em abismo* do humano que é “reflexo e vaidade” fecha o sentido de Deus no fechamento do poema sobre os espelhos. Mas após essa encenação demiúrgica haverá outras cenas, o quanto houver e puder haver arte. Deus, como objeto de literatura, contamina-se da mesma irrealidade dos humanos. É sua irrealidade literária que permite reabrir os sentidos do *espelho*, e com isso a ideia absoluta do sujeito da criação. A derivação e deriva de tudo é também o horizonte da ideia da liberdade. Permissão para se armar novamente a cena demiúrgica, e nela a infinita potência para sermos outros.

## Conclusão

A escrita, pode-se dizer, é talvez a forma mais derivante da *mimesis*. Há nela sempre algo que escapa a qualquer apreensão fixadora. E quando se está diante de uma obra literária, talvez o mais importante nela seja aquilo que sempre escapa, seja seu modo de se apresentar escapando. Não é o sujeito o fundamento das significações, nem a escrita gira ao redor de meras significações. O sujeito escritor não está presente no ato da leitura de seus feitos, e, mesmo se estivesse, o que poderia ele melhor determinar? Nada do que fizesse presente apoiaria melhor a instabilidade do escrito, e poderia até ser tomado como mais uma *persona*, mais um índice de escape. Desde o princípio da ficção, é o sujeito que se põe nela ficcionando-se. Ficciona ficcionando subjetividades e suas relativas objetividades. A sustentação dessas figuras compõe uma cena (na verdade, múltiplas cenas, quiçá infinitas) de que se torna cúmplice a imaginação. Ou dizendo de outra forma, a imaginação sustenta cumplicemente as cenas do escrito traduzindo-o em transfigurações, segundo sua própria ou imprópria natureza e funcionamento, cujas leis primeiras e últimas se ignora. O que sustenta, precariamente, as cenas do escrito são os nomes, as palavras. Sócrates, Platão, Quixote, Borges, Menard, seja qual for o nome ou palavra, que se coloque como princípio de personificação e elemento relativo ao sujeito ficcionante:

(...) escrever se confronta desesperadamente com isso, como (im)pura perda. Aliás, muito precisamente essa é a razão pela qual a teorização, para aquele que escreve, é não somente inevitável, mas absolutamente *necessária*. No fundo, é sempre impossível deixar de converter o enunciador em locutor, o locutor em ator (em personagem, em figura, em última análise, em pura “voz”) – e o dizível, em visível ou em audível. É mesmo impossível, pois nunca é suficiente nem jamais *verdadeiramente* bem sucedido, deixar de se esforçar para dar mais um “jeito” na teorização – de usar o truque do abismo. Há sempre, designado ou não, “mostrado” ou não, um espelho num texto (“Todos os poetas são Narcisos”, dizia um dos dois Schlegels), pois esse é o único meio que podemos conceber de preencher esse inevitável atraso do “sujeito” para “consigo mesmo”, e de fixar nem que seja um pouco essa falha impiedosa através da qual algo se diz, se enuncia, se escreve. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 130)

Borges (o nome “Borges”), comensurando-se com a *modernidade* da obra que carrega sua assinatura, coloca-se frequentemente como narrador das ficções borgeanas. Participam frequentemente das cenas dessas ficções leitores, leituras, livros, bibliotecas, e, claro, também

espelhos. Repete-se assim o tema da literatura refletindo sobre si mesma, nas mais diversas configurações desse esquema. O jogo de uma tal reflexividade poderia se estender ao infinito. E o infinito concerne a Borges, como horizonte para onde se aliena o absoluto, seja qual for sua ideia, construção inteligível e sensível da ilusão do labirinto de espelhos, *colocação em abismo* da relação sujeito-objeto, sejam quais forem suas figurações. Pode-se dizer que a grande figura de humanidade que emerge da obra de Borges é “Borges”, ou seja, figura daquele que constantemente, obsessivamente, quixotescamente lê, e a partir disso alimenta a necessidade de escrever, como para “preencher o atraso do ‘sujeito’ para ‘consigo mesmo’”, ou o atraso do escritor em relação ao leitor. Evidentemente, esse atraso nunca se adianta, e sempre, de novo e de novo: “Começa a se mexer então no fundo do espelho, por detrás da superfície estilhaçada (...) toda essa instabilidade aterrorizante que o espelho tinha sido encarregado de fixar. A mimese volta a ganhar” (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 130). É necessário escrever mais, aplicar uma outra vez o golpe do espelho, incorporando racionalmente a loucura que isso implica, quixotescamente, diferindo a estranheza da estranheza, diferindo o Quixote do Quixote: “(...) a mimese acarreta a loucura, a loucura é coisa da mimese. Talvez mesmo: a loucura se imita – ou “se” imita” (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 130). O horizonte de sentido que se vislumbra a partir da obra de Borges, e que essa obra constrói minuciosamente, ironicamente, em alusões, escapa dos limites sógnicos dos escritos borgeanos; o horizonte é a própria ou imprópria literatura, o que ela pode ser e já é nos espelhos perante aos quais se coloca.

Em um de seus últimos escritos, Borges ficcionaliza o sujeito da linguagem, da filosofia, da literatura, confrontando-as com a possibilidade da racional loucura, através de mais uma *persona*: “Em sua oficina, que ocupava os dois aposentos do porão, Paracelso pediu a seu Deus, a seu indeterminado Deus, a qualquer Deus, que lhe enviasse um discípulo” (BORGES, 2011a, p. 86). O alquimista é uma figura que se apresenta como um dos herdeiros históricos daqueles inquisidores originários da natureza, que procuravam sob a ideia do *ser* o princípio de traduzibilidade universal entre todas as coisas. Um tal princípio metafísico ainda exerce apelo sobre nós, intocado mesmo pela física contemporânea e suas descobertas vertiginosas acerca do “átomo”. Ainda é um mistério que do inorgânico se faça o orgânico, que do orgânico se faça vida, que da vida possa emergir o espírito, que tudo o que vive se converta na morte em pó etc.; a ciência que temos descreve em parte, o melhor possível segundo seu “progresso”, os processos dessas transformações, mas não unitariamente o princípio transformativo universal adormecido na matéria e na energia. A possibilidade de esclarecimento e manipulação desse princípio é o sonho da alquimia, é o seu *caminho*. Mas o

Paracelso do conto borgeano está numa outra etapa do caminho, já abdicado dos tradicionais instrumentos alquímicos. Deus parece ter lhe enviado um *discípulo* tal como requisitado, mas o conto abre a ironia da contingência desse discipulado:

– (...) Quero que me ensines a Arte. Quero percorrer a teu lado o caminho que conduz à Pedra.

Paracelso disse com vagar:

– O caminho é a Pedra. O ponto de partida é a Pedra. Se não compreendes essas palavras, ainda não começaste a compreender. Cada passo que deres é a meta.

O outro fitou-o com receio. Disse com outra voz:

– Mas existe uma meta?

Paracelso riu.

– Meus detratores, que não são menos numerosos que tolos, dizem que não e me chamam de impostor. Não lhes dou razão, mas não é impossível que seja uma ilusão. Sei que “existe” um Caminho. (BORGES, 2011a, p. 87)

A atividade de Paracelso não pode oferecer como motivação qualquer conceito de resultado, de meta, de fim. O que se pretende achar e realizar no final, o que se pretende “descobrir”, já se encontra no fazer do caminho, já está pressuposto como entrega, que não se pode basear em nenhuma evidência, nenhuma prova, nenhum experimento. O princípio de traduzibilidade universal, o *ser*, está como *origem* das determinações figurais dos entes, e por isso não se subsume nelas, antes escapa delas, absoluto, autônomo. O pretense discípulo quer acreditar no *ser* acreditando na sua revelação através de fenômenos. Paracelso nada pode fazer a respeito. O *ser* já está no caminho que leva ao *ser*, e por isso esse caminho “existe”, é algo, nem que seja apenas uma ilusão ou um caminho sem fim. Trata-se de uma existência contingente, sem garantias, sem fundamentação, instável, intestemunhável. Uma existência que demanda *fé*:

O rapaz ergueu a rosa no ar.

– Corre – disse – que és capaz de queimar uma rosa e fazê-la ressurgir da cinza, por obra de tua arte. Deixa-me ser testemunha desse prodígio. É o que te peço, e depois te darei minha vida inteira.

– És muito crédulo – disse o mestre. – Não tenho uso para a credulidade; exijo a fé.

O outro insistiu.

– Precisamente por não ser crédulo quero ver com meus olhos a aniquilação e a ressurreição da rosa.

Paracelso pegara a rosa e brincava com ela enquanto falava.

- És crédulo – disse. – Dizes que sou capaz de destruí-la?
- Ninguém é incapaz de destruí-la – disse o discípulo.
- Estás enganado. Imaginas, porventura, que alguma coisa possa ser devolvida ao nada? Imaginas que o primeiro Adão no Paraíso poderia ter destruído uma única flor ou um talo de relva?
- Não estamos no Paraíso – disse o jovem, teimoso –; aqui, sob a lua, tudo é mortal. Paracelso se erguera.
- Em que outro lugar estamos? Acreditas que a divindade é capaz de criar um lugar que não seja o Paraíso? Acreditas que a Queda é outra coisa que não ignorar que estamos no Paraíso? (BORGES, 2011a, p. 88)

Com esse desvio, o Paracelso do conto borgeano é lançado ao terreno de uma ambiguidade geradora de todas as heterodoxias, cujas raízes alimentam a linguagem, e no vínculo com as quais se separam e se irmanam a filosofia e a literatura. A natureza do sentido da palavra é relativa à Queda ou ao Paraíso? Ou é relativa aos dois, simultaneamente, ambigualmente, indecidivelmente? A Queda e o Paraíso são sobretudo modos do espírito, em que a linguagem se agarra para determinar o sentido das palavras. O sentido da rosa, enquanto ideal, enquanto dormente no *ser*, ou não se confunde com as transformações físicas das coisas, ou, ao confundir-se assim, fecha-se apenas como significado, como referente, como apontamento do mundo em sua fenomenalidade, média abstrata de tudo o que se pode chamar de “rosa”. A alquimia, na sua inquisição originária da natureza, não resiste a um mundo que desespera do *ser* e o espera evidenciado no esclarecimento das ciências físicas, no fechamento do sentido das palavras a uma catalogação categorial das coisas em seus estados fenomenais. Por isso, a alquimia do Paracelso borgeano abandona seu parentesco com a física experimental e se atém à inquirição do *ser* no caminho sem fim da linguagem. Seus instrumentos então se resumem (ou se expandem?) ao Verbo: “Falo do [instrumento] utilizado pela divindade para criar os céus e a terra e o invisível Paraíso em que estamos e que o pecado original nos oculta. Falo da Palavra que nos ensina a ciência da Cabala” (BORGES, 2011a, p. 89). O pretense discípulo, no entanto, espera do Verbo ou de qualquer outro meio algo como uma mágica, um milagre, um acontecimento sobrenatural, algo que sua credulidade cética quer desarmar antes mesmo que seja armada. Isso Paracelso não pode oferecer.

A cena do drama entre Paracelso e seu pretense discípulo sustenta a indeterminação ontológica daquilo que a palavra abre em seu sentido. A filosofia não tem a prerrogativa de sustentar uma tal indeterminação. Como estamos na literatura, é aqui que a filosofia cai,

tendo de decidir se a natureza do sentido da palavra pertence à Queda ou ao Paraíso. É aqui que a filosofia decide se é realista ou idealista, ou qualquer outra escolha numa dualidade análoga. Paracelso é uma figura tragicômica, e sua fé implica uma escolha, que seu pretense discípulo não pode escolher porque não possui fé. O sentido da rosa está em questão, e é ela que divide uma vez mais e pela última vez as duas *personas*:

Num gesto brusco, empunhou a rosa que Paracelso deixara sobre a mesa e lançou-a às chamas. A cor sumiu e restou somente um pouco de cinza. Durante um instante infinito esperou as palavras e o milagre.

Paracelso não se movera. Disse com curiosa singeleza:

– Todos os médicos e todos os boticários da Basileia afirmam que sou um embuste. Talvez estejam certos. Aí está a cinza que foi a rosa e que não a será.

O rapaz sentiu vergonha. Paracelso era um charlatão ou um mero visionário, e ele, um intruso, transpusera sua porta e agora o obrigava a confessar que suas famosas artes mágicas não existiam.

Ajoelhou-se e lhe disse:

– Agi de forma imperdoável. Faltou-me a fé, que o Senhor exigia dos fiéis. Deixa que eu continue vendo a cinza. Voltarei quando estiver mais preparado e serei teu discípulo, e no fim do Caminho verei a rosa.

Falava com genuína paixão, mas essa paixão era a piedade que lhe inspirava aquele velho mestre tão venerado, tão agredido, tão insigne e afinal tão oco. Quem era ele, Johannes Grisebach, para descobrir com mão sacrílega que por trás da máscara não havia ninguém?

Deixar-lhe as moedas de ouro seria uma esmola. Recolheu-as ao sair. Paracelso o acompanhou até o pé da escada e lhe disse que sempre seria bem-vindo naquela casa. Ambos sabiam que não tornariam a ver-se.

Paracelso ficou só. Antes de apagar a lâmparina e de sentar-se na cansada poltrona, recolheu o tênue punhado de cinzas na mão côncava e disse uma palavra em voz baixa. A rosa ressurgiu. (BORGES, 2011a, p. 90, 91)

Paracelso, quixotesca, é o único capaz de viver a razão de sua loucura. Trata-se afinal de uma ilusão o ressurgir da rosa? Ou ilusão foi ela ter virado cinzas antes? Estamos em Queda ou estamos no Paraíso? Pois bem, como estamos na literatura, as duas perspectivas extremas não se resolvem, a ambiguidade permanece ambígua, o conto sustenta a indeterminação do sentido da rosa. Afinal, ilusória é a própria ou imprópria cena dramática, e nela Paracelso, seu falhado discípulo, a rosa, e tudo mais. Nunca é pequeno o preço a se pagar por aquele que usurpa o Verbo, mimetizando o sujeito absoluto da criação. A palavra enquanto *ser*, enquanto determinação do princípio de traduzibilidade universal, tem mesmo

algo de muito pouco mágico, muito pouco prodigioso, algo pobre, singelo, sóbrio. Seu milagre é secreto, e talvez nem seja um milagre, talvez seja apenas um engano, talvez se sustente meramente na entrega a uma fé. Porém, há sempre um espelho no texto, como há espelhos em todos os lugares.

Há um espelho no texto de Borges, há a armação da cena demiúrgica. Deus, o indeterminado Deus, qualquer Deus, deveras enviou um discípulo para Paracelso, e talvez não tenha sido Grisebach, talvez tenha sido o leitor. A única testemunha do secreto milagre do ressurgimento da rosa. E testemunha não apenas desse acontecimento singular, mas de toda a cena dramática, do fado tragicômico de Paracelso, da indeterminação do sentido da rosa, que concede à ficção se sustentar. Testemunha por fim de toda a artificialidade disso, que tem muito a ver com a verdade, com a realidade, com a subjetividade, com tudo o que por princípio deveria ser não artificial, deveria se subtrair à condição de *derivância*. O leitor é testemunha disso, e com isso cúmplice da racional loucura da literatura. A fé na literatura é uma fé que desencanta de si mesma. A rosa ressurgue com a palavra “rosa”. Quem há de duvidar disso, de um fato tão trivial, corriqueiro, ordinário, tão próximo a nós como esse? Tão próximo e ao mesmo tempo tão estranho. O sentido desse ressurgir, e o sentido dessa rosa que ressurgue, é o que está e estará sempre em questão. O sentido escapa. E, no entanto, algo fica. A cena se levanta mais uma vez, efemeramente. O sujeito ressurgue perante o espelho. A *mimesis* é como a rosa de Borges.

## Referências

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge. M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BLOOM, Harold. Borges, Neruda e Pessoa: Whitman Hispano-Português. In: *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

BORGES, Jorge Luis. *Outras Inquisições*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Tradução: Josely Vianna. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.

BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008d.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

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

BORGES, Jorge Luis. *Ensaio autobiográfico*. Tradução: Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c.

BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & Sete noites*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote I*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2010.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote II*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. Aproximação de Jorge Luis Borges. In: *A trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

DIDEROT, Denis. O paradoxo sobre o comediante. In: *A filosofia de Diderot*. Tradução: J. Ginsburg. São Paulo: Cultrix, 1966.

FICHTE, Johann Gottlieb. *A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*. Tradução: Rubens Rodrigo Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (Coleção Os pensadores).

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche I*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução: Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2017.

LACOUÉ-LABATHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Tradução: João Camilo Penna [e outros]. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

LACOUÉ-LABATHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. Tradução: João Camillo Penna. Terceira Margem - Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ: Ano IX, nº 10, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NOVALIS (Friedrich von Hardenberg). *Pólen*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

NUNES SANTOS, Daniel. Despersonalização como proximidade da divindade, em Jorge Luis Borges. In: *Representação e interpretação*. Organizadores: Márcio Páscoa, Mariana Vieira e Samara Nina. Manaus: Editora UEA, 2020a.

NUNES SANTOS, Daniel. A questão da reflexividade em Jorge Luis Borges. In: *Encontros andinos-amazônicos: estudos críticos*. Organizadores: Raquel Alves Ishii, Juciane dos Santos Cavalheiro, Gerson Rodrigues de Albuquerque. Rio Branco: Nepan Editora; Edufac, 2020b.

NUNES SANTOS, Daniel, CAVALHEIRO, Juciane. “A biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, como imagem verbal. *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 9., n. 1., 2020a, p. 143-156.

NUNES SANTOS, Daniel, CAVALHEIRO, Juciane. O ensaísmo como unidade da obra de Jorge Luis Borges. In: *Literatura comparada, influências e fronteiras*. Organizadoras: Sheila Praxedes Pereira Campos, Juciane Cavalheiro, Mara Genecy Centeno Nogueira. Boa Vista: Editora da UFRR, 2020b.

PLATÃO. *A República*. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [1990-?].

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura: Conversa sobre poesia*. Tradução: Constantino Luis de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

WITTGEINSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução: Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.