

## PELOS LABIRINTOS HIPERTEXTUAIS: JORGE LUIS BORGES E ESCHER

Rodrigo da Costa Araújo ([rodrigoara@uol.com.br](mailto:rodrigoara@uol.com.br))  
<http://lattes.cnpq.br/2412897737732534>

Para Latuf Isaias Mucci  
que me ensinou os códigos dos labirintos

É preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde a sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo.  
[BARTHES, Roland. *Sollers Escritor*. 1982, p 51].

### I. PELO OLHAR ESTÉTICO E MÓVEL

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

Labirínticas, essas obras, cada uma a sua maneira e código, interrogam uma rede espacial percorrida pelo olhar atônito ao mundo moderno dos detalhes, das saturações, das particularidades, como em um palimpsesto que esconde múltiplos signos, várias interpretações. O poder simbólico do espaço, inscrito e tomado em especular na metáfora do labirinto, nessas obras demarca fronteiras e leituras plurais, cada qual a seu gesto e linguagem, na procura de

---

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

uma percepção de uma nova experiência da temporalidade. Elas, tomadas como texto semiológico, favorecem a adoção de estratégias do olhar, de textos narrativos, que no jogo de representações, confrontam-se com o problema da interpretação, das durações perceptivas, e procuram, de certa maneira, equivalências visuais ou narrativas.

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

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

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

## II. O ESPAÇO & OS ARTIFÍCIOS DE *MISE-EM-ABYME*

Um dos recursos mais interessantes usados pelas artes contemporâneas para refletir sobre ela mesma é o emprego ou a técnica da *mise-en-abyme*, geralmente representada pela história dentro da história. A definição que Dällenbach propõe para a *mise-en-abyme* nos fala que o fragmento reflexivo deve espelhar “o conjunto do relato” <sup>2</sup>, o que não inclui apenas o enunciado, mas também o processo de enunciação e o código em que é feito o relato. Diz-nos ele que: “um espelhamento é um enunciado que reenvia ao enunciado, à enunciação e ao código” (DÄLLENBACH, 1977, p.62).

Esse recurso metalinguístico será apontado na *A Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges e na litografia *Côncavo e Convexo*, de Escher - ambos utilizam desse procedimento para desconstruir um pretense realismo e tornar evidente o jogo de suas criações.

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

a) *a reduplicação simples*: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança simples; (por similitude).

b) *reduplicação ao infinito*: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança a tal ponto que ele também inclui um fragmento que o reduplica, que também tem um fragmento que o reduplica, e assim sucessivamente; (por mimetismo).

c) *a reduplicação paradoxal ou aporística*: o fragmento reflexivo contém a obra que o inclui. (por identidade).

---

2 DÄLLENBACH, Lucien. 1977, p. 61]

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

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

O estudioso ressalta, ainda, que uma categoria remete à outra, não sendo possível uma separação absoluta entre elas: “em virtude de uma solidariedade de base, as três versões do *mise-en-abyme* não cessam de reenviar-se uma às outras, e é sem dispersar-se que sua unidade refrata em três direções (DÄLLENBACH, 1977, p.55)”.

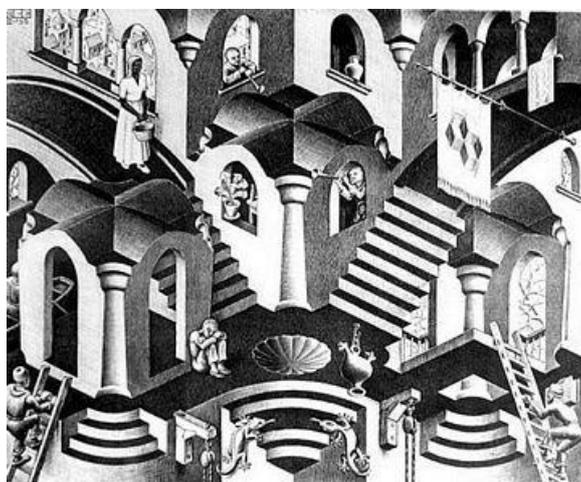
Essas três categorias em questão podem ser vistas tanto na produção poética de Jorge Luis Borges, recortada no conto *A Biblioteca de Babel*, como na litografia *Côncavo e Convexo*, de Escher.

### III. OLHARES EM ABISMO

“Falar é incorrer em tautologias”.

[Jorge Luis Borges. In: *A Biblioteca de Babel*, 2001, p.99].

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



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

Se em *Côncavo e Convexo*, de Escher são perceptíveis as formas convergentes e divergentes revelando as diversas perspectivas, no conto, o próprio título como paratexto<sup>3</sup> importante - “A Biblioteca de Babel” - reproduz também, vertiginosamente, esse discurso - encaminha e reforça esse olhar criando analogias que reenviam à construção do mito da torre (quanto ao aspecto físico) e, desdobra-se em alusões contemporâneas da virtualidade do espaço imaginário.

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

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

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

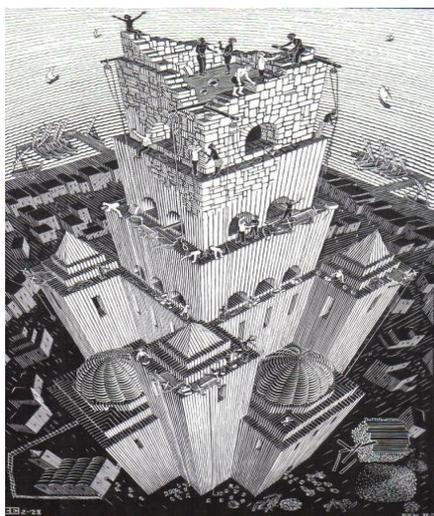
Na ficção borgeana, como também em sua poética como um todo, isso não parece ser diferente, a paixão transcrita em seus narradores toma conta dos detalhes, da descrição e da montagem do discurso. Como em *A Biblioteca de Babel*, o leitor se contrai e retrai, indo e vindo da ficção para o real, do

---

<sup>3</sup> Por definição, o paratexto é, segundo Gérard Genette, tudo aquilo que acompanha, prolonga ou está em torno do texto, contribuindo para a edição do livro e sua recepção enquanto tal, ou ainda, tudo o que se encontra na periferia do texto. Nesse sentido, muito mais do que peças acessórias ou circunstanciais, ou elementos de uma prática editorial, podem constituir-se em eficientes estratégias textuais integradas à estrutura literária.

espaço externo para o interno, sempre num entrelugar, na lâmina do espelho, no lugar de ganhos e perdas, da alucinação propiciada pelo narrador pós-moderno que faz o leitor perceber enganosamente que ele irá recuperar o perdido. Por isso mesmo faz confissões ao leitor: “Basta-me, por ora, repetir o preceito clássico: A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível” (BORGES, 2001, p.92).

Vertiginosos e demiurgos, Borges e Escher fazem da oscilação o tom irônico do jogo de esconde-esconde, em que os circuitos se desencontram, sujeito da escritura e sujeito da leitura sempre em canais diversos. Propositais, esses recursos de perversão e prazer do escritor e do artista, descontrolam os mecanismos e os condicionamentos de leitura e visão de seu trapaceado e fascinado leitor/espectador, para sempre hipnotizado por seu olhar e sua voz.



*Torre de Babel*, xilogravura, Escher/1928

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

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

superfícies polidas representam e prometem o infinito...  
(BORGES, 2001, p.92).

Juntos, na literatura e na arte, em leituras semiológicas de espaços construídos ou imaginados, escritor e pintor reforçam a marca da confusão babélica causada pelo inesperado, pelo desconhecido, pelos desencontros linguísticos e visuais. Os dois, com seus espaços que escondem outros espaços, transmitem um clima tenso, pesado de seriedade ou formas significantes, misturados com signos que se desdobram em abismos. No conto, o espaço explorado ou percorrido pelo narrador sugere o silêncio e o perfil sagrado da leitura individual e silenciosa, na litografia, por sua vez, essa ideia traduz-se no centro da tela onde tudo converge para a fonte.

O texto imagético de Escher explora no olho contemporâneo, detalhista e girante, na infinitude das formas e combinações, certo ar misterioso instaurado nos lagartos que fazem a moldura da tela, enquanto que Borges verbaliza, através do discurso narrativo, as características do livro enquanto forma, significante que não se repete visualmente.

Na litografia do holandês, quando se ultrapassa o centro, instaura-se a sensação de cair num poço sem fundo, pois tudo é direcionado e revertido de dentro para fora. A parte superior torna-se parte inferior, a frente transforma-se em seu reverso. As pessoas, os lagartos e os vasos de flores contestam essa inversão. Mas provocador de vertigens, Escher através da bandeira no canto superior direito traz um símbolo que resume o conteúdo da composição. Espécie de mapa visual ou metalinguístico da criação para o espectador atento. Na leitura de Bruno Ernest, na faixa do lado direito da litografia, vemos tudo de baixo, a arquitetura espacial é côncava e a vista, sempre girante com os efeitos da tela, eleva-se a um zínite aparente. Na faixa média a interpretação é ambivalente. Apenas os lagartos, os vasos de flores e as pessoas podem assumir uma interpretação.

Nesse sentido, ambos - tela e texto - convergem o pensamento do leitor para o deslocamento, porque são formados por representações arquitetônicas confusas sugerindo encaminhá-lo para alguma indagação ou resposta. Hipoteticamente essa resposta poderia ser encontrada na própria *Biblioteca de Babel* ou num mundo impossível e surreal criado visualmente por Escher -

autor de mundos paradoxais, espaços fabricados em construções em côncavo e convexo ao mesmo tempo. Eles, nesse sentido, representam o discurso do espaço que questiona certezas transformando-as em dúvida, espaços físicos que não admitem ser totalmente interpretados. Com essa premissa, escritor e artista plástico, apesar de utilizarem linguagens diferentes, concebem a leitura como gesto subversivo e não como digressão deslucada, porque obviamente os espaços impõem certos limites, mas transgridem esses paradigmas como criação particular de fruição.

No entanto, nesse jogo especular e nos intertúscios entre os significantes textuais e visuais, experimenta-se um recuo infinito do significado, como também fez e teorizou o semiólogo francês Roland Barthes. As imagens de Escher exigem, como recria Borges, uma certa impertinência do espectador, porque são um elogio ao mistério e preferem nele situar-se. O estranhamento surge na combinação inusitada de elementos diversos. As representações do artista plástico possibilitam, como as do escritor argentino, a reflexão sobre a impertinência da leitura porque destituem os signos de seus invólucros confortáveis, descobrindo semelhanças não experimentadas, evocando enigmas sem mostrá-los. Tanto a litografia, como o conto podem ser tratados como o texto de fruição barthesiano, que não demonstra, apenas sugere. Escher constrói a imagem para suscitar o que ela encobre, enquanto Borges desenha labirintos difíceis sem se deixarem percorrer - são sempre complexos, incompletos, infinitos.

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

nesse contexto, se multiplicam, se auto-reproduzem, o caos não consegue se transformar em cosmos, na desordem da multiplicidade que é paradoxalmente nostalgia de unicidade.

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

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

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

Enquanto estou ocupado com alguma coisa, penso que estou a fazer a coisa mais linda do mundo. Quando tenho êxito nalguma coisa, então à noite, sento-me em frente dela enamorado. E essa paixão é maior do que qualquer paixão

por pessoa. No dia seguinte, os olhos abrem-se de novo (ERNST, 1991, p.18).

#### IV. O LEITOR ABISMADO E EM ABISMO

Porque se tem de meter sempre o nariz na triste realidade? Porque se não pode brincar? Por vezes tenho a impressão: Pode ser assim? É de fato o meu trabalho suficientemente sério?

[ESCHER, 1978, p.18]

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

Se o deslocamento e a desconfiança tomam conta da leitura, é pelo fato de que o estilhaçamento do narrador-personagem e da imagem invertida abrem caminho apenas para uma indecidibilidade labiríntica realçando a desconexão do narrador/arista plástico quanto ao destino das personagens e tornando-o, assim, inconfiável.

Esse aparente descompromisso faz perder o rumo do olhar ou da narrativa que é trabalhada à maneira de um processo metalinguístico, espocando em pequenas dramatizações testadas na própria “trama” textual/visual. Tal como o mito babélico, o qual se multiplica buscando outras saídas, a narrativa e a imagem vão se rearrumando, se compondo, não necessariamente para formar um sentido, uma vez que a imagem da concetricidade suscita simultaneamente uma expansão e um esgarçamento de uma delimitação precisa, mas para verificar possibilidades. Nesse contexto, a simulação parece colar-se à performance da escritura e chocar o leitor pela contradição da cena retratada, do tema, do cenário.

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

O leitor passa a ser, como as obras, um sujeito plural, uma pluralidade de códigos. Ler e ver, como também escrever e desenhar, é constituído, nesse raciocínio como uma produtividade intelectual. Como o conto e a litografia, esse leitor espelhado na obra, assemelha-se como “texto várias vezes codificado”<sup>4</sup>, o que garante sua abertura para diferentes leituras.

## V. A POTÊNCIA DO FALSO

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

[ESCHER, 1978, p.16]

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

A potência do falso é atualizada porque, ambos se perenizam pelo próprio poder de imitar, de corrigir, de se reagruparem, pois se afastam da origem, do centro. Discurso literário e visão, nesse caso, instigam espaços suspeitos, até porque os leitores sabem que é preciso superá-los, livrar-se de

---

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

sua doçura ou inocência, de valores estabelecidos e de seus signos, para então aceitar os desafios da vertigem.

Os recursos retóricos explorados nas duas obras estabelecem a multiplicação proposital de erros e enganos, até porque assumem no mito babélico, o fascínio da palavra e da imagem, o jogo das várias linguagens, a linguagem dos labirintos, suas armadilhas e sua complexa estrutura.

Os leitores de Borges e de Escher, assim, acabam se instalando em sua Biblioteca e cidade que não se deixam ler, sempre mediadas por decifradores, investigadores atentos, detalhistas ou vasculhadores de signos, mas entendem, porém, que são, espelhamente invertidos, propriedades, atributos desses lugares que se caracterizam por sua não-domesticidade e sua ilegibilidade.

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

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

Metalinguísticos, pintor e escritor exigem a lógica que implica a coexistência do diferente e acesso ao *intermezzo*, ao “entre” as coisas e signos, ao gosto barthesiano pelo obtuso.

## VI. RETOMADAS BARROCAS

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

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

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

Além de elevar-se para uma espiritualização, o Barroco introduz, como também percebemos em Borges e Escher, “o contraste entre a tentativa e a

realização; entre o alto e o baixo, entre o interior e o externo, com todas as variantes possíveis no espaço e no tempo” (HATZFELD, 1988, p.15).

Nesse caso, a dimensão crítica (autocrítica) de Borges e Escher consiste, em grande parte, em construir ordenadamente a imagem da desordem proposta pelo Barroco. Eles de certa forma, retomam desse estilo o ponto de vista pictórico com perspectiva e profundidade, que submete a multiplicidade de seus elementos a uma idéia central, extrapolando seus limites da visão com uma relativa obscuridade que mais esconde do que revela, produzindo, assim, ambigüidades e sugestões.

## VII. (IN) CONCLUSÕES: ARMADILHAS DO TEXTO E DA IMAGEM

Em tais devaneios que invadem o homem que medita, os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora já não soa e o espaço estende-se sem limite. A tais devaneios podemos muito bem dar o nome de devaneios de infinito.

[BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*, 1993, p.194]

A arquitetura *en abyme*, isto é, colocando uma imagem dentro da outra sucessivamente, vai destruindo o “efeito do real”<sup>5</sup>, até que a realidade desaparece: o olhar do narrador-protagonista, centrado na procura e na investigação, capta uma imagem, que capta um olhar sobre a cidade, sobre os livros que lê, sobre seus modelos e memória, sobre espaços, principalmente. E estes, terão sido reais ou imagens da imaginação? Olhando todos esses olhares, o olhar do autor, que aponta a direção exata para o olhar do leitor, que olhar seguir? Jogo de olhares? Jogo de espelhos? O mesmo, pode-se dizer de Escher.

Na tentativa de dizer esse discurso, representar o indizível ou irrepresentável condena-se o artista a uma outra atividade paradoxal: procurar destruir, pela própria crítica, ou através de sua própria obra sua própria linguagem. No caso desse recorte, tanto Jorge Luis Borges como Escher produzem uma atividade auto-reflexiva de sua própria criação artística. Dito de

---

5 Ver BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: *Literatura e Realidade. Que é Realismo?*. Lisboa. Publicações Dom Quixote. 1984. pp. 87-98

outra forma, ambos problematizam a forma e criam mecanismos para o leitor/espectador interpretá-la.

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

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

Um pouco, que se mapeou e percorreu, vertiginosamente, nesse ensaio, por si só metalinguístico, é isso. Um cruzamento do texto e do olhar, da narrativa pós-moderna e da imagem, o ver e o escrever, a literatura e a imagem, sempre que possíveis mergulhados semiologicamente no processo da *mise-en-abyme*, sujeito e objeto dentro do mesmo espaço: o da linguagem espelhada, fragmentada, e, essencialmente, transgressora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo. Martins Fontes. 1993.
- BARTHES, Roland. *Sollers Escritor*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. Fortaleza. Universidade Federal do Ceará. 1982.
- \_\_\_\_\_. *O Obvio e o Obtuso*. Edições 70. Lisboa. 1984.
- \_\_\_\_\_. *O Prazer do texto*. Perspectiva. São Paulo. 2004.
- \_\_\_\_\_. *O efeito de real*. In: *Literatura e Realidade. Que é Realismo?*. Lisboa. Publicações Dom Quixote. 1984. pp. 87-98
- BORGES, Jorge Luis. *A Biblioteca de Babel*. In: *Ficções*. 3ª ed. São Paulo. Globo. 2001. [pp. 91-100].
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil. 1977.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo. Ática. 1994.

ERNST, Bruno. *O espelho mágico de M.C. Escher*. Colônia - Alemanha, Editora Taschen, 1978.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.1982.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Borges: disfarce de autor*. São Paulo. Educ, 1991.

HATZFELD, Helmut Anthony. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo. Perspectiva. 1988.

LOTMAN, Youri. *La Structure du texte artistique*. Paris: Gallimard. 1973.

### **SOBRE O AUTOR**

Rodrigo da Costa Araujo é mestre em Ciência da Arte pela UFF (2008) (Universidade Federal Fluminense). Atualmente é professor titular de Teoria da Literatura da FAFIMA (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: artes, semiótica e literatura, língua e literatura, códigos e linguagens, literatura e cinema, literatura infanto-juvenil. Faz parte do grupo de pesquisa GEITES da UFES (Universidade Federal do Espírito Santo) e do Grupo de Estéticas de Fim-de-Século da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

