

**Davidson de Oliveira Diniz**

**A conceitualidade do livro em literatura  
Desmesuras da página em Novalis, Mallarmé e Borges**

**Belo Horizonte  
UFMG  
2014**

**Davidson de Oliveira Diniz**

**A conceitualidade do livro em literatura**  
**Desmesuras da página em Novalis, Mallarmé e Borges**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor.

*Área de concentração:* Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

*Linha de Pesquisa:* Poéticas da Modernidade.

*Orientadora:* Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila.

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**2014**

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

N935.Yd-c

Diniz, Davidson de Oliveira.

A conceitualidade do livro em literatura [manuscrito] :  
desmesuras da página em Novalis, Mallarmé e Borges / Davidson  
de Oliveira Diniz. – 2014.

350 f., enc.: il., fots. (color) (p&b)

Orientadora: Myriam Corrêa de Araújo Ávila.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 326-343.

Anexos: 344-350.

1. Novalis, 1772-1801 – Crítica e interpretação – Teses. 2.  
Mallarmé, Stéphane, 1842-1898 – Crítica e interpretação – Teses.  
3. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 – Crítica e interpretação – Teses.  
4. Literatura moderna – História e crítica – Teses. 5. Livros –  
História – Teses. 6. Análise do discurso literário – Teses. 7.  
Narrativa (Retórica) – Teses. I. Ávila, Myriam Corrêa de Araújo. II.  
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III.  
Título.

CDD: 831.6



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS



Faculdade de  
Letras - FALE



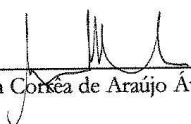
UFMG


Tese intitulada *A conceitualidade do livro em literatura. Desmesuras da página em Novalis, Mallarmé e Borges*, de autoria do Doutorando DAVIDSON DE OLIVEIRA DINIZ, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.


**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

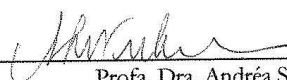
**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade


Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

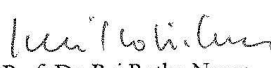
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Myriam Corêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG - Orientadora

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges - FALE/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Andréa Sirihal Werkema - UERJ

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Pedro Sussekind Viveiros de Castro - UFF

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Rui Rothe-Neves  
Vice-Diretor da Faculdade de Letras da UFMG

Belo Horizonte, 29 de maio de 2014.

A Myriam Ávila,  
*pela regência*

## AGRADECIMENTOS

### 1.

A minha querida mãe e ao meu pai.

A Marina: por seu amor cálido, leve e paciente.

A meus amigos, as minhas amigas – pelos desensinamentos, carinhos, risos e lágrimas, pelas felicidades duráveis. Caparelli, Pedro K., Maro, Geovanno, Vivi Maroca, Fernando, Nina, Pedro R., Mariana Camilo, BG, Ruth, Carol M., Rogério, Eduardo Jorge, Ana Martins Marques, André Mello.

Aos amigos do período de vida estrangeira. Os brasileiros JP Moraes e Francisco. Os argentinos que me acolheram como irmão, Marcelo Yakus e Pacha González (letrista ímpar do novo tango-canção). A Lucía Tenina, grande conhecedora e tradutora de literatura brasileira na Argentina. Também a Sonia, Baptiste Gillier, Johanna e Katharina Tyszkiewicz. A todo o grupo de pesquisadores da UBACyT: especialmente a María Paula Daniello, pelo auxílio nas tramitações; ao Facundo Gómez; ao Rodrigo Caresani; ao Norberto Gugliotella, Florencia Viterbo, Mariano Véliz, Sol Victory e Mercedes Alonso; a todos...

### 2.

A Myriam Ávila, pela paciência e pela impecável orientação – com toda a minha admiração. E a Graciela Ravetti, a quem sempre deverei algo.

Agradeço vivamente a Marcela Croce, por ter me recebido na UBA durante o período de estágio no exterior. Devo agradecimentos aos professores do Pós-Lit (FALE). Esta tese não é senão um prolongamento das aulas e ou conversas entrelaçadas com George Otte, Sabrina Sedlmayer, Wander Miranda, Élcio Cornelsen, Haydée Ribeiro, Reinaldo Marques, e, fundamentalmente, Myriam e Graciela. Agradeço a Elisa Amorim (duplamente, pelos comentários à época da qualificação e, posteriormente, durante a defesa) e a Virginia Ribeiro por terem lido detidamente a primeira parte da minha pesquisa, comentando-a comigo e sugerido acréscimos enriquecedores. Aos pareceristas da banca de defesa – ao Pedro Sússekind, a Andréa Werkema (pelos comentários e por disponibilizar o exemplar lido e com as anotações) e a Maria Esther Maciel (que esteve à escuta do ritmo desta tese). Devo agradecimentos aos professores que visitaram eventualmente a FALE nos últimos anos: Pablo Rocca (UDELAR); Antonio Dominguez Leiva; as professoras da UNLP Geraldine Rogers e Laura Juárez cujas aulas sobre Literatura Argentina foram marcantes. Também quero agradecer a Fermín Rodriguez pelo seminário de doutorado na UBA no ano de 2012; a Sylvia Saítta pelo curso de “Literatura

Argentina II” oferecido no primeiro semestre de 2013 na UBA, a que assiste como ouvinte entre os alunos de graduação. Aos funcionários do Pós-Lit, especialmente a Letícia Magalhães.

### 3.

A pesquisa de doutorado foi financiada pela FAPEMIG a partir de outubro de 2010. Também recebi (sem acumulação com a anterior) uma bolsa de doutorado-sanduiche (PDSE) da CAPES, podendo, assim, viver e pesquisar na Universidade de Buenos Aires ao longo de um ano. Agradeço a ambas as Agências. Porém, gostaria de deixar registrado a ressalva que segue. Recorri a CAPES uma vez que a FAPEMIG me negou a bolsa-sanduiche (que deveria ser “automática” em função da nota 7 do Pós-Lit) em razão do destino escolhido, UBA. A resposta dada pelo responsável de ocasião pelo Departamento de Bolsa da FAPEMIG, o Sr. José Alberto Bianchi, não só foi draconiana como, também, a mais partidária do colonialismo intelectual destes tempos. Transcrevo do email recebido à época: “Bolsa de doutorado sanduiche não poderá ser concedida para a América Latina e nem para a África. Os países que possuem cursos de alto nível são os incluídos no programa do governo federal *Ciência sem Fronteiras*”. Curioso o nome eleito para o programa em questão... Poderá haver melhor fortuna a este país que só recentemente fez da educação a única via de verdadeira mobilidade social e que agora, em contrapartida, leva a tecnocracia do Ministério da Ciência e Tecnologia ao coração do Ministério da Educação? Cuidemos que sim.

*Belo Horizonte, 26 de abril de 2014*

*O livro se destina aos leitores calmos, a homens que ainda não estão comprometidos pela pressa vertiginosa de nossa época rolante, e que ainda não sentem um prazer idólatra quando se atiram sob suas rodas, portanto a homens que ainda não se acostumaram a estimar o valor de cada coisa segundo o ganho ou a perda de tempo.*<sup>1</sup>

*un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*, p. 34.

<sup>2</sup> MALLARMÉ. *“Texte du manuscrit”*, p. 181 (A). [um livro não começa nem termina: quando muito, ele dissimula]



## RESUMO

Esta tese discute o simbolismo do livro como horizonte de composição para a literatura na modernidade. A partir da extensa questão, o pensamento acontece em três movimentos. Primeiramente, *investiga-se* a significação do livro a partir do momento em que o objeto literário deixou-se conceituar. Em seguida, *reflete-se* o conceito de literatura, de linguagem propriamente literária, como formulação específica da epistemologia que emerge na modernidade. Finalmente, *questiona-se* a possibilidade de o simbolismo do livro (datado de muito antes da modernidade) ter sido reformulado com vistas a legitimar o plano de composição e a linguagem a que a literatura foi circunscrita no campo estético e dos saberes modernos. Para tanto, convivemos com três obras distantes em temporalidade linear, mas próximas (ou aproximáveis) enquanto constituintes e intermediárias da hipótese trazida à discussão nestas páginas. Trata-se das vindicações do livro em Novalis, S. Mallarmé e J. L. Borges.

**PALAVRAS-CHAVE:** Livro; Literatura; Modernidade; Enciclopedismo; Novalis; Mallarmé; Borges.

## RESUMEM

*Esta tesis discute el simbolismo del libro como un horizonte de composición para literatura en la modernidad. A partir de esa extensa cuestión el pensamiento acontece en tres movimientos. Primeramente, se investiga la significación del libro a partir del momento en que el objeto literario ha sido conceptualizado. A continuación, se reflexiona acerca del concepto de literatura, de lenguaje propiamente literario, como una formulación específica de la epistemología que emerge en la modernidad. Por último, se cuestiona la posibilidad de que el simbolismo del libro (concebido mucho antes de la modernidad) haya sido reformulado en función de legitimar el plan de composición y el*

*lenguaje al cual la literatura ha sido circunscrita en el campo estético y los saberes modernos. Para este fin, hemos reunido tres obras distantes en la temporalidad lineal pero próximas (o aproximables) como constituyentes e intermediarias de la hipótesis que discutimos en estas páginas. Se trata de las vindicaciones del libro en Novalis, S. Mallarmé y J. L. Borges.*

**PALABRAS-CLAVE:** *Libro; Literatura; Modernidad; Enciclopedismo; Novalis; Mallarmé; Borges.*

## **ABSTRACT**

*This dissertation discusses the symbolism of the book as compositional horizon for literature in modernity. From this extensive question, the thinking occurs in three movements. First, we investigate the significance of the book from the moment when the literary object left itself to conceptualize. Then, we reflect about the concept of literature, the literary language itself, as a specific formulation of epistemology that emerges in modernity. Finally, we argue if the possibility of the symbolism of the book (dated long before modernity) has been reworked in order to legitimize the composition plan and the language that the literature was limited in the aesthetic and modern knowledge field. For that, we live with three distant works in linear temporality, but close (or approachable) as constituents and intermediates of the hypothesis brought to discussion in these pages. It is the vindications of the book in Novalis, S. Mallarmé and J.L. Borges.*

**KEYWORDS:** *Book; Literature; Modernity; Encyclopedism; Novalis; Mallarmé; Borges.*

# ÍNDICE

---

## **ABERTURA** p. 13

- . O que propõe esta Abertura?, p. 13
- . Capítulo primeiro (sinopse), p. 13
- . Interlúdio: o que chamamos *conceitualidade?*, p. 14
- . Capítulo segundo (sinopse), p. 20
- . Capítulo terceiro (sinopse), p. 21
- . Capítulo quarto (sinopse), p. 21

## **1. EM FRENTE AO LIVRO ABERTO** p. 25

- 1. Livro, literatura e modernidade, p. 26
- 1. 2 As duas teleologias livrescas, p. 29
- 1. 3 *Scripta manent, verba volant*, p. 33
- 1. 4 Ou o livro, ou o mundo?, p. 39
  - a) Resíduos semânticos disso que atualmente chamamos livro, p. 39
  - b) O livro como unidade intelectual e a literatura como imanência: caminhos para a virada mimológica da modernidade, p. 43
- 1. 5 Ambos, o livro e o mundo, p. 62

## **2. O LIVRO SEGUNDO O ROMANTISMO TEÓRICO DE IENA** p. 68

- 2. A concepção romântica de linguagem e o seu conceito de literatura, p. 71
- 2. 1 A linguagem romântica como criação *de* mundo, p. 78
- 2. 2 O livro segundo o romantismo teórico, p. 89
- 2. 3 O “método universal da biblicização” no livro novaliano, p. 93
- 2. 4 Novalis e a *Enciclopédica*, p. 103

## **3. O LIVRO DE MALLARMÉ** p. 117

- 3. Recepção da obra mallarmeana, p. 117
- 3.1 O tópos do livro mallarmeano: constelação, p. 124
- 3.2 Concepções de linguagem e literatura em Mallarmé, p. 131
- 3.3 Fidelidade à dissimulação do *Livro*, p. 153

## **4. DOS LIVROS: À VOLTA DO ENCICLOPEDISMO BORGEANO** p. 177

- 4. Uma introdução, p. 177
- 4.1 Borges, *hacedor* da terceira teleologia livresca, p. 179
  - . Linguagem, idioma e literatura, p. 182

## ÍNDICE (continuação)

---

- . Metáfora, alegoria e simbolismo, p. 191
- . Realismo vs. Nominalismo, p. 197
- . Clássico e Romântico, p. 200
- . *Acontecimento estético* e teoria da leitura borgeana, p. 205
- . Despersonificação da obra literária, p. 209
- . Trindade e divindade, nomes singulares da multiplicidade literária borgeana, p. 216
- . A escritura do mundo como patíbulo divino, p. 222
- . Espelhismos e analogias, p. 228
- . Universo: vizinhança entre o caos e o cosmos, p. 235
- . Livro, biblioteca, p. 239

### ***Glosa pós-escrita*** p. 255

*Primeiro ritornelo*, p. 255

- 4.2 Enciclopedismo e tipologias do livro borgeano, p. 255
  - a) A metaforicidade litúrgica do livro: a *Torá*, a Bíblia, o *Corão*, os Vedas, etc., p. 257
  - b) Antologia, catálogos, fichas bibliográficas e prólogos, p. 257
  - c) *Atlas*, p. 258
  - d) *Manuais de zoologia*, *Bestiários* ou *Physiologus*, p. 262
  - e) Enciclopédia, p. 265

*Modelos enciclopédicos na obra borgeana*, p. 275

- . Primeira série – enciclopédias encarnadas, p. 275

*L'Encyclopédie française*; Enciclopédicas; Enciclopédia dos Irmãos da Pureza (Ikhwân al-Safâ'); *librum Etymologiarum*; Novalis e a *enciclopédica* em Borges

- . Segunda série – enciclopédias mentais ou de artifício, p. 281

Enciclopédia Perdida; *The Anglo-American Cyclopaedia*; *Emporio celestial de conocimientos benévolos*

### ***Glosa pós-escrita*** p. 287

*Último ritornelo*, p. 287

- 4.3 Borges no sistema literário argentino p. 287
  - . A produção de um escritor, p. 287
  - . Recepção argentina, p. 296

## ÍNDICE (continuação)

---

- . Breve, mas duradoura interrupção na recepção argentina – a recepção francesa, p. 301
- . Regresso à recepção argentina, p. 302
- . Estratégias editoriais, feitiços bibliográficos, p. 303

- FUGA** p. 310
- . *fuga*, p. 310
  - . Fuga (considerações finais), p. 311

### **Anexo Final** p. 323

- . Pensamento arbóreo e diagramas enciclopédicos, p. 323
  1. *Encyclopédia francesa*, p. 323
    - a) “*La Connaissance*”, p. 324
    - b) “*Système Figuré des Connoissances Humaines*”, p. 325
    - c) “*Discours Préliminaire*” (1751), p. 326
    - d) “*Prospectus*” (1750), p. 327
  2. *Cyclopædia or an universal Dictionary of Arts and Sciences*, p. 329
    - a) “*View of Knowledge*”, p. 329

### **Bibliografia**

- . Borges, p. 330
- . Sobre Borges, p. 331
- . Mallarmé, p. 334
- . Sobre Mallarmé, p. 335
- . Novalis, p. 337
- . A. W. Schlegel e Fr. Schlegel, p. 338
- . Sobre o primeiro romantismo alemão, p. 339
- . Enciclopédias, p. 340
- . Bibliografia geral, p. 341.

## Nota prévia sobre a renúncia das traduções

Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sarrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.<sup>3</sup>

Reconhece-se o valor da tarefa do tradutor, mas não o de sua renúncia. É portanto desta última que gostaria de falar aqui...

Para o caso da língua alemã, trabalhamos fundamentalmente com traduções existentes em língua portuguesa e em língua espanhola. Em alguns momentos são cotejadas as traduções integrais de Marcio Suzuki, *O dialeto dos fragmentos*, e de Rubens R. T. Filho, *Pólen*, com os fragmentos traduzidos por Willi Bole (Fr. Schlegel) e Eloá Heise e Ruth Röhl (Novalis) no livro *Fundadores da modernidade*, organizado por Irlemar Chiampi. Recorreu-se, ainda, às traduções argentinas de Cecilia González e Laura Carugati (feitas diretamente do alemão) tanto de Fr. Schlegel e Novalis quanto de A. W. Schlegel, ao ser traduzido pela editora *Eterna Cadencia* o livro fundamental dos franceses Lacoue-Labarthe e Nancy, *El absoluto literário. Teoría de la literatura del romanticismo alemán* (2012). Para *Das Allgemeine Brouillon (Materialien zur Enzyklopädistik) 1798/99*, foi consultada, primeiramente, a versão madrilense de Fernando Montes, a saber, *La enciclopedia (Notas y fragmentos)*. Porém, voltou-se ao texto original, em alemão, para resgatar alguns termos de possível comprometimento na tradução. A tradução espanhola revela-se, ao fim, suficiente, e não compromete a legibilidade do original. Cotejamos algumas passagens quando se entrava diretamente no raio semântico das expressões e conceitos novalianos. E assim cuidamos de não carregar os argumentos retirados dali quando não era o caso de encontrar valor esperado na fonte. Meu “método” de leitura ante a gramática alemã é análogo ao do cozinheiro a catar seus feijões: o grão por vez. É de se notar, portanto, que trabalhei desde sempre com as traduções em português ou em língua espanhola – e só depois é que fui às fontes, precaução necessária para não incorrer em um delírio semântico-sintático, já disse. (Agora que reviso esta tese, exatamente agora, publica-se, em português, texto importantíssimo para esta parte do trabalho, ao qual recorreremos, anteriormente, mediante uma tradução em espanhol. Trata-se da tradução feita por Marco Aurélio Werle para as conferências berlinenses e vienenses de August Wilhelm

---

<sup>3</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 518 [N 1, 8].

Schlegel, finalmente publicadas em português com o título de *Doutrina da Arte. Cursos sobre Literatura Bela e Arte*, EDUSP, 2014. Infelizmente, é tarde de mais para assimilá-la às leituras desta pesquisa).

Quanto a Mallarmé, cabe dizer que partimos diretamente da fonte. Procurou-se respeitar o francês particular do poeta. Foi feito um levantamento das traduções em língua portuguesa, sobretudo a partir dos trabalhos de Júlio Castañon Guimarães. O que já foi dito sobre os românticos poderia se reescrito, então, para Mallarmé: as traduções são boas, mas não de todo suficientes. Em alguns casos, oferecemos duas ou até mesmo três opções de tradução em língua portuguesa para *Divagations*, mas, pelas obrigações da tese, usamos fundamentalmente a tradução integral de F. Scheibe (*Divagações*, 2010) e a parcial de Tomaz Tadeu (*Rabiscado no teatro*, 2010). Para o caso dos textos “*Le livre, instrument spirituel*” e “*Crise de vers*”, ambos de *Divagations*, oferecemos outras opções de comparação com a tradução integral de Scheibe. Trata-se, para o primeiro dos textos referidos, da tradução de Amálio Pinheiro, em *Fundadores da modernidade*, e, para “*Crise de vers*”, da tradução de Ana de Alencar (revista *Inimigo rumor*, núm. 20) e, posteriormente, da tradução de Gilles Jean Abes (revista *TradTerm* 16). *Le “Livre” de Mallarmé. Première recherches sur des documents inédits*, bem como os documentos mallarmeanos inéditos que aparecem sob o título “*Text du manuscrit*” ainda não existem em língua portuguesa. Portanto, apresentamos uma tradução para os fragmentos citados do texto de Scherer, que publica e comenta os documentos, bem como traduzimos o próprio texto de Mallarmé. Devo, nesse caso, agradecimentos ao colega Daniel Araújo e, especialmente, ao caríssimo amigo André Caparelli, que aceitou a tarefa de traduzir o intraduzível Mallarmé de “*Text du manuscrit*”. Em qualquer caso, é preciso dizer que traduzimos esses documentos apenas pela obrigação desta pesquisa – e que, portanto, merecem uma tradução poética (verbi-vocálica e visual) de que nem de longe nos ocupamos aqui.

O caso de Borges foi mais simples. Primeiramente, porque a língua espanhola me é muito familiar; secundariamente, porque são boas, numerosas e suficientes as traduções da obra borgeana em português. Houve intervenção apenas em um caso, trata-se da expressão “*hecho estético*”. Enfim, tudo foi citado diretamente do original, com exceção de textos publicados originalmente em inglês, como *This craft of verse* (2000), traduzido no Brasil por José Marcos Macedo como *Esse ofício do verso* (2001). Citou-se, portanto, do texto original, recorrendo-se às traduções heterogêneas já existentes, respeitando o princípio de comunicar ao leitor não familiar a língua do escritor argentino.

Seguramente, a opção de cotejar as diversas traduções, quando existiram, perturba a legibilidade do nosso texto. (Isso, que já sabíamos de antemão, foi acusado apontado durante a defesa). Por que razão não trazer uma tradução própria, eliminando o que desagrada nesta tese? Acreditou-se dar ao leitor a possibilidade de uma terceira ou quarta tradução diante das comparações implícitas, longe de nossas mãos. Recusou-se, assim, a tarefa maldita, procurando-a, de outra parte, em nosso leitor, conjuntamente. (Assim sendo, preferimos manter o excesso que sobressaí das citações em cotejo. Trata-se, ainda, de uma textualidade marcada pela lógica da pesquisa acadêmica. Em uma eventual publicação, levando este texto a outro meio e espessura textual, optaremos, certamente, pela limpeza dos excessos comparativos das traduções). A concepção de leitura e releitura discutida em nossa pesquisa, que o leitor poderá assimilar ao longo destas páginas, poderá, talvez, dar coerências à incapacidade e à recusa de traduzir escritas altamente polissêmicas de modo definitivo. Optou-se, nesse caso, pelo procedimento da “montagem literária” que Benjamim propunha como método para o trabalho das citações. Eis, por fim, o condão para esse assunto: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”.



## Abertura

Também o prefácio é um sutil medidor de livros. Por isso os mais espertos costumam agora deixar de lado esse traiçoeiro indicador de conteúdo, e os comodistas o fazem porque um bom prefácio é mais difícil que o livro (...), o prefácio é raiz e quadrado do livro ao mesmo tempo e por conseguinte, acrescento eu, nada outro, senão sua genuína resenha.<sup>4</sup>

*Quizá podría explicar las cosas en un prólogo; lo malo de los prólogos es que toda la crítica ulterior se funda en ellos. Si uno dice en un prólogo que es muy frío, aunque a lo largo de toda la obra solloce los críticos dirán que uno es frío.*<sup>5</sup>

*Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventan.*<sup>6</sup>

### O que propõe esta *Abertura*?

Apresentar e discutir um horizonte de *conceitualidade* do livro em literatura. É nesses termos que a reflexão sobrescrita nestas páginas resurgirá constantemente solicitada por uma dupla pergunta: *a aparição de uma então inusual definição de linguagem, como ocorre a partir da modernidade, pode gerar, consigo, um simbolismo igualmente inusitado a propósito do livro?* E mais: *poderia esse simbolismo do livro – ocorrendo – legitimar o conceito de literatura emergente da modernidade?* É a isto que vamos.

### Capítulo primeiro, EM FRENTE AO LIVRO ABERTO ...

A primeira parte da tese está dedicada a uma recapitulação da extensa história do livro – não exatamente o livro enquanto objeto, mas o livro desencarnado, vasta e descontínua metaforologia do pensamento. Seria impossível assimilá-la tamanha a sua amplitude. Cuidamos de pôr em evidência o rebaixamento do livro para os antigos, dado que, entre oralidade e escrita, esta será a preterida. Também cuidamos de situar a curva da oralidade para a escrita. É daí que emerge o simbolismo e o alegorismo do livro na cultura ocidental

<sup>4</sup> NOVALIS. “Diálogos”, p. 179. In: *Pólen*.

<sup>5</sup> Borges anotado por Bioy CASARES em 30/10/1963 no livro-diário *Borges*, p. 395. [Talvez pudesse explicar as coisas em um prólogo; o mal dos prólogos é que toda a crítica posterior se fundamenta neles. Se fulano diz em um prólogo que é muito frio, ainda que ao longo de toda a obra leve os críticos às lágrimas, dirão que ele é frio.]

<sup>6</sup> FERNANDÉZ. *Museo de la novela de La Eterna*, p.191. [É inquestionável que as coisas não começam; ou não começam quando são inventadas].

quando do final do período helênico, avançando com determinação sobre todo o medievo e, ainda, sobre o Renascimento e parte da Idade Moderna. Logo, situamos com precisão a apresentação do livro na modernidade. A partir daí há mais legibilidade no significado da palavra homonímia que se esconde por trás da inapreensível história do livro no ocidente. Primeiramente, porque pôde ser demarcada uma viragem mimética característica da modernidade: a suplantação da semelhança pela dessemelhança no regime das artes (ou pelo menos o processo que vai justificá-la a partir daí). Posteriormente, porque seria possível identificar a emergência de uma definição de linguagem específica, a ideia de intransitividade discursiva por trás do conceito de literatura dos Oitocentos por diante. Então teríamos aí um horizonte de *conceitualidade* do livro a partir de um processo histórico que define o que entendemos por literatura em nossos dias.

Em suma: aí onde há um ganho de consciência histórica que faz com que a época passe a não buscar em outras épocas os critérios para a sua orientação e sua autolegitimação no tempo presente, há, também, uma urgência em se definir um novo regime estético, algo que, obviamente, alcança a definição de linguagem singular na literatura, e, logo, um novo destino para a relação entre o livro e a escrita. Essas três coisas – uma *historicidade nova*, a *declinação da mimese clássica*, e (quase como uma consequência da última) a *aparição do conceito de literatura* – permitiram questionar as continuidades semânticas por trás da sinonímia do livro e revelar parte de sua errância no campo dos saberes da modernidade.

### **INTERLÚDIO: o que chamamos *conceitualidade*?**

Nada disso é feito, porém, pretendendo assegurar uma retidão conceitual do livro enquanto uniformidade e figura do pensamento literário da modernidade. Tampouco o percurso do livro em literatura é uma repetição da história pregressa do referido significante na cultura ocidental. Trata-se do acontecimento de algo que varia, muito. Daí o destaque da palavra *conceitualidade*: ela indica, para nós, a busca pela multiplicidade do livro em nossa época enquanto emergência não só de enunciados, mas de incoerências conceituais, simultâneas e sucessivas. O livro não é um conceito de literatura ou de escrita na modernidade. Ele não é nem sequer o nível *pré-conceitual* (não um *a priori*, mas o lugar de emergência dos

conceitos).<sup>7</sup> Às vezes ele pode ser o panorama de um projeto literário, a duração indefinível da obra enquanto ocorrência estética. Mas, antes de tudo, o livro é *um ponto refringente de uma poética*, abertura, descaminho e fuga. Eis o que fundamentalmente será o livro – com intensidades variantes – em todos os casos tratados mais à frente. Ele *compõe* com o conceito de literatura, sem chegar a ser o conceito ou seu equivalente. Daí que o horizonte de idealidade do livro, como imagem do pensamento literário da modernidade, só aparece, para nós, enquanto “formação discursiva”.<sup>8</sup> Isto é, o livro e suas apresentações não são ou tampouco levam a uma homogeneidade discursiva, a uma gramática dos Estudos Literários. O livro, em literatura, não abre um campo específico dos saberes. Ele não normatiza a discursividade disso que entendemos como Teoria Literária. Ainda não.<sup>9</sup> Quando muito, as instabilidades do seu simbolismo e alegorismo, ampla dispersão, aparecem normatizadas somente ao serem capturadas no interior do conceito de literatura – esta, sim, órbita de um saber, mas uma órbita sem regularidade, pois, cada dia mais, a literatura parece ser assimilada como um “contra-saber” ao atravessar obliquamente o conjunto dos discursos postulados pela época. A *conceitualidade*, por fim, como a ocorrência desse movimento e dessa duração irregular, simultâneos e indeterminados.

Então é necessário esclarecer o que é incorporado aqui como conceito. A sua contrapartida assinala, para nós, a recusa escrita com a opção da *conceitualidade*. Três são os momentos escolhidos para tanto.

Primeiramente, Michel Foucault. Define-se “formação conceitual” enquanto normatização e regularidade dos “sistemas de dispersões” discursivos a propósito dos tipos enunciativos irrefletidos e das incoerências conceituais. É de se notar, nesse sentido, que uma formação conceitual não constrói seu objeto; ela apenas permite a sua emergência em dada época. O conceito define-se em relação ao objeto, mas, enquanto exterioridade, não está presente no mesmo. É por isso que a análise da formação dos conceitos, para Foucault, não implica relacioná-los nem ao “horizonte de idealidade” nem ao “curso empírico das

<sup>7</sup> Cf. FOUCAULT. *A arqueologia dos saberes*, p. 68.

<sup>8</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, pp. 35-40-43.

<sup>9</sup> A historiografia contemporânea tem definido a “*History of book*” ou a “*Histoire du livre*” enquanto uma “nova disciplina”, cujos nomes centrais são Robert Darnton e Roger Chartier. A positividade do livro enquanto um sistema de dispersão dos enunciados, no que tange aos Estudos Literários, parece-nos estar bem longe de acontecer. Caberia, entretanto, uma pergunta: quanto dessa normatização operada pela historiografia do livro e das leituras é verdadeiramente abertura e mutação no interior do campo dos saberes da modernidade e, em contrapartida, quanto da mesma “positividade” é apenas reelaboração da história social e cultural ao abordar a comunicação impressa e sua recepção no tempo?

ideias”. A formação conceitual, para ele, é o que leva a uma “unidade discursiva” na medida em que controla diferentes elementos relacionados uns aos outros, subordinando, criando ordens hierárquicas. O conceito não é a história, mas devir, isto é, o movimento de regulação circular dos sistemas de dispersão dos tipos de enunciados que levam a um gênero epistemológico ou a um saber específico, discurso ou disciplina.<sup>10</sup> Eis o que não ocorrerá à *conceitualidade* do livro em literatura.

Posteriormente, Hans Blumenberg. Agora, o conceito é uma racionalidade *definível*, ou seja, regra segundo a qual uma expressão pode ser substituída por outra equivalente. Mas aqui também o conceito não substitui seu objeto: não é preenchimento da coisa ausente, mas maneira de reconhecê-la na sua distância. Nesse sentido, o conceito é o que virtualiza (*Perceptio per distans*), ou seja, atualiza aquilo que não está presente ainda. (Isso implica uma dimensão antropológica da formação conceitual, o que oporia Foucault a Blumenberg e vice-versa). Dado que o conceito não é evidente por si mesmo, a sua formação dependerá de um “padrão de expectativa”. Assim, o conceito é o “instrumento de aspiração por um novo presente”. Essa expectativa é o que materializa a classificação do mundo, distinguido, no interior da formação conceitual, entre si e as coisas que não são plenamente congruentes no pensamento e na linguagem. Exatamente aí o filósofo alemão sobreescreve a “teoria da não conceitualidade”. Sua filosofia admite zonas de irradiação linguística que são, ao mesmo tempo, abertura para um novo presente semântico e para incongruências conceituais. É o que ele define como *metáfora absoluta*. Não mais se trata de uma articulação entre campos extremamente distantes a serviço da fruição. A *metáfora absoluta* é um índice de incompatibilidade entre a linguagem e o conceito, perturbação heterogênea entre o dizível e o visível.<sup>11</sup> Ela assinala, segundo Blumenberg, que o conceito não cobre o nomeável da experiência humana através da linguagem enquanto pensamento refletido. E por isso a *metáfora absoluta* participa (ela não é um mero auxiliar no processo de formação de conceitos) do acontecimento filosófico da modernidade como linguagem, visto descobrir sua função e, com isso, o campo da realidade no presente.<sup>12</sup>

O terceiro momento escolhido na definição contemporânea do conceito está em Gilles Deleuze e Félix Guattari. Há aí uma reserva de afinidades (às vezes declarada) com Foucault. E outra de distinção (inexistente) se cotejados com Blumenberg. É bastante

<sup>10</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, pp. 50-60-65-66-70.

<sup>11</sup> Cf. RODRIGUES LOPES. *A legitimação em literatura*, especialmente a parte 6 do primeiro capítulo: “A modernidade em questão”, pp. 72-73.

<sup>12</sup> BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, pp. 47-66-72-74-75-134 *passim*.

complexa a filosofia conceitual do referido duo francês. Tememos reduzi-la demais aqui. Entende-se que a filosofia seja “a arte de criar conceitos”. O pensamento filosófico parte daí. Sem fabricar conceitos, sempre novos, a filosofia é impossível. O conceito, por tudo isso, é uma intensidade exclusiva da filosofia. Igualmente, o conceito não encarna, não substitui o objeto da filosofia. Mas ele é a especificidade no “plano de imanência” da filosofia. É o que a distingue das ciências lógicas e das artes. O conceito filosófico, para Deleuze e Guattari, não encadeia proposições, uma função, como nas ciências lógicas.<sup>13</sup> Essa ideia de proposição e função, então, estaria exatamente oposta ao que Blumenberg designa como conceito. O ganho epistemológico, na definição dos franceses, está em que os sabres e seus planos (de *imanência* para a filosofia, de *coordenada* para as ciências lógicas, de *composição* para a arte) sejam tomados enquanto “campo perceptivo”, um *outrem*, ou seja, o entrecruzamento dos saberes sem pôr em perigo as especificidades do plano de imanência e de acontecimento filosófico. Blumenberg – apesar de buscar a filosofia em um plano do figurativo, que rompe com a proposição de sentido das funções conceituais lógicas – não se orienta nessa direção. Porquanto, a possibilidade da *metáfora absoluta*. Mas o filósofo alemão ainda não define o que seria da *não conceitualidade* e da *metáfora absoluta* quando inquiridas sobre um plano em que não mais se admite proposição pura, sentido fixo, expectativa estável, enfim, o que ele chama de racionalidade definível, a exemplo daquilo que viria a ser a literatura ou a filosofia em Deleuze e Gattari. Falta-lhe à teoria da *Unbegrifflichkeit* essa saída...

Deleuze e Guattari, nesse sentido, não deixam de dizer o que é específico do acontecimento filosófico, do conceito, ante as outras formas de pensamento da época moderna. A filosofia tira *conceitos* (distingue-se das ideias gerais, da opinião e da abstração). A ciência *prospectos* e *functivos* (proposições diferentes de juízos). A arte, *perceptos* e *affectos* (não o mesmo que sentimentos e percepções). A arte tira *variedades* anorgânicas; é uma *conservação*, pois traça, no lugar de um plano de imanência, como caberia à filosofia, um “plano de composição”, e sob a ação de *figuras estéticas* deseja-se, com a arte, *criar o infinito*. A ciência é uma desaceleração, pois tira *variáveis*; ela *renuncia ao infinito* para ganhar a referência e, assim, traçar um “plano de coordenadas” lá onde a filosofia traça um plano de imanência e as artes um plano de composição. A filosofia implica *variações*, ela quer *salvar o infinito*, assegurando-lhe consistência e *personagens conceituais*, diferentemente das *figuras estéticas* com que a arte aparece. Apesar disso,

<sup>13</sup> DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, pp. 33-32 34-46-52-153- 177-183-186.

Deleuze e Guattari admitem, para essas três grandes formas, a possibilidade de cruzamentos e retroalimentação ao enfrentarem o caos, porém sem síntese ou identidades prévias. Pode haver, dessa maneira, uma “sensação de conceito ou de função”, uma “função de sensação”, e, ainda, um “conceito de sensação”.<sup>14</sup> Logo, não uma cisão, mas um plano que partilha ao outro algo de si, sendo *outrem*, e não o retorno do *mesmo*, não uma mesmidade dos planos atravessados.

Recuperemos agora o que denominamos *conceitualidade*. Ela não é apenas o *devir-outro* das artes, alteridade (a conservação “continuando a ser o que é”) empenhada em uma matéria de expressão, nem muito menos um *devir-conceitual*, isto é, uma heterogeneidade compreendida enquanto forma absoluta. Também não é um “estado caóide”, isto é, um acaso tornado consistente, pensamento.<sup>15</sup> Não é isso o que buscamos com a *conceitualidade*. Tampouco ela parte da procura pelo incongruente entre a linguagem e o conceito para, com isso, estabelecer uma nova realidade. Sim, através da *conceitualidade* nós admitimos as incongruências e as anomalias semânticas. Mas sem buscar aí a ruína da expectativa literária, como acontece ao monumento da expectativa de comunicação filosófica em Blumenberg. Maximamente arruína a expectativa da análise literária – o que vem a ser distinto da *literatura*, cujo monumento não é senão destroços. Nem é também uma normatização do que aparece descontínuo nas incoerências conceituais do discurso, de um saber. A *conceitualidade* não é um consenso. Nem muito menos a opção por um dualismo que submete. A *conceitualidade* é, potencialmente, a maneira de dizermos, ao mesmo tempo, tanto o simbolismo e a alegoria, enfim, a *poiésis* por trás da metafóricidade do livro em literatura sem reduzi-lo a uma pura abstração e tampouco enterrá-lo sob uma avaliação historicista. Ela serve, portanto, direta e exclusivamente à proposta desta tese: preservou-se, de um lado, a categoria “conceito” para designar o acontecimento do *lógos*, tratando-se de assimilar dali uma continuidade, e, de outro, pretendeu-se delimitar sob a noção de “conceitualidade” uma ocorrência da *poiésis*, tratando-se, nesse caso, de assistir a uma descontinuidade deliberada. Uma maneira de entender portanto como um conceito especioso (o de literatura) pôde apropriar-se de algo instável como o livro, ou melhor, de sua rede de significações alegórico-simbólica, a ponto de *quase* poder capturá-lo e justificá-lo. Mas, logo dessa falha do *quase*, o conceito de literatura volta a pensar a si mesmo incapturável como era o livro que buscou assimilar, torna-se, nesse interstício,

<sup>14</sup> DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, pp. 37-253-243-254-255-260 *passim*.

<sup>15</sup> DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, pp. 229-230-267.

igual a si no ser do outro, modo de recusar identidades precedentes no interior da nossa idade epistemológica. A literatura abre, enquanto formação conceitual, um campo de forte anonimato entre os discursos porque os consulta sem dali sair com a obrigação de algo específico, normatizado. Por isso passa a ser vista, a exemplo de Foucault, como um “contra-saber”. Ela perturba, simultaneamente, a idade da semelhança e a idade da dessemelhança, esse grande movimento das formas de pensamento desde o Renascimento até a modernidade. Contudo, isso só faz a *literatura*, não o seu conceito. De sorte que ela precisa do livro enquanto intensidade desmesurável capaz de retirá-la do discurso. Mas também o livro precisa da literatura e de seu conceito de linguagem para sair da ordem dos saberes que o submete à ordem de uma uniformidade intelectual. Eis o que acontece: o livro, súbita e enganosamente, recebe parte da positividade que orienta o conceito de literatura; a *literatura*, do mesmo modo, herda um quinhão da conceitualidade disforme do livro. Trapaça pura de ambos, do livro e da literatura. Daí, dessa cintilância, eles não mais sairão como diferença e nem tampouco como contiguidade ontológica da linguagem (identidade, portanto) em sua extensão sobre o mundo, isto é, a realidade composta pelo conjunto dos saberes da época.

Então a opção pela *conceitualidade* – e, sobre ela, a recusa do livro como plano de composição de uma poética em sua *unidade discursiva* – é o que nos permite assimilar o redemoinho da literatura no tempo, encontro de ventos contrários que sopram sobre um ponto de falsa estabilidade, o livro e a unidade da obra. O conceito de literatura, enquanto (e só enquanto) Teoria Literária, emerge com o livro, apesar de o livro não ter uma linguagem, teoria, discurso, ou, muito menos, o plano específico em alguma das grandes formas do saber. Mas eles não emergem juntos. O simbolismo e a alegoria do livro (apesar da oscilação no tempo) é o ancestral da escrita no mundo ocidental. É por isso que a literatura – o conceito de literatura que temos a partir da modernidade – *convive* com o livro desde a sua primeira eclosão enquanto linguagem que escapa à época. Ela cortejará a ancestralidade do livro com vistas à dessemelhança da modernidade e à semelhança pré-moderna. Mas para inscrever *o que não tem idade* a literatura terá, antes, de definir-se como conceito. E aí ela descobrirá – na impossibilidade de assimilar o livro como formação de um objeto, como um conceito – que ambos fogem, agora juntos, dos saberes. E então a literatura escapa ao conceito de literatura, porque ela deixa de ser pré-identitária na vertigem do livro. É a isso que nos leva a pergunta inicial da presente *Abertura*.

Prossigamos agora com a apresentação do corpus textual sobre o qual circunscrevemos a nossa hipótese.

### **Capítulo segundo, O LIVRO SEGUNDO O ROMANTISMO TEÓRICO DE IENA**

A mais eloquente definição de linguagem e reformulações mimológicas características da modernidade vêm acolhidas por projetos de livro. Inicialmente, isso acontece com os “românticos teóricos” de Iena, os irmãos August e Friedrich Schlegel, e Novalis: a definição de *poesia* trazida por eles pede muito ao livro, o “livro romântico”, que ora se desdobrará em um projeto bíblico, ora em uma *enciclopedística*, como veremos em momento oportuno.

Discute-se, nesse capítulo, o conceito de literatura dos românticos, a reivindicação do livro, de linguagem, etc. Não poucas vezes somos conduzidos pela expressão *absoluto literário* de Nancy e Lacoue-Labarthe, algo que nos resultou imprescindível para a definição de literatura à época dos Schlegel e Novalis. Posteriormente, a pesquisa detêm-se na *enciclopedística* novaliana. Com a *enciclopedística*, acreditamos, o desejo do livro traz a lume uma especificidade própria do pensamento literário. Daí por diante começará a ser cindida a designação kantiana do livro enquanto *uniformidade intelectual* (seja ela em espessura autoral, seja em espessura editorial) no plano filosófico da modernidade.

Sob o peculiar esquadrinhamento classificatório da *enciclopedística*, o pensamento *filosófico-e-poético* (a filosofia novaliana só acontecerá ao passar pela poesia e, logo, a não perdê-la enquanto ocorrência epistemológica) alcança a teoria da linguagem intransitiva, o “absoluto literário” do romantismo teórico. É por tudo isso que, mais tarde, exatamente no quarto capítulo, sobre Borges, a questão da *enciclopedística*, que, para nós, acentua as dissensões entre Novalis e F. Schlegel, é uma determinante para a fixação literária do livro na modernidade. Ela traz, a um só tempo, os princípios da *absolutização* da linguagem (como tanto fizeram F. Schlegel quanto Novalis) e do livro literário (tarefa, a meu ver, cumprida com êxito apenas pelo mais jovem poeta de Iena).



### Capítulo terceiro, *O LIVRO EM MALLARMÉ*

Imediatamente encontramos algo similar para o caso de Stéphane Mallarmé. Este também contribuiu decisivamente para a definição de literatura na modernidade, bem como para a retenção do livro reaparecido aí. Mallarmé anuncia e debate-se contra a ideia de *Livro Total* tanto na espessura poética, quanto nos textos de semblantes críticos e teóricos cujos procedimentos infiltram na apresentação da obra. A materialidade do livro é ímpar em Mallarmé. É o momento mais alto do livro enquanto morfologia entre todos os escritores de que nos ocupamos – muito embora a nossa pesquisa não tratar exatamente de uma morfologia do livro, do livro físico. Apesar disso, a questão do livro mallarmeano pede algumas ponderações quanto ao pensamento literário que o fará emanar daquele. Ocupamo-nos dessa “física” do livro mallarmeano somente na medida em que ela é uma reserva do pensamento literário, e não pura morfologia.<sup>16</sup> E – para nossa maldição – ela será eloquentemente ambas as coisas.

Mallarmé ganha a corrida gráfica do livro como unidade de forma (objeto sensível) e pensamento (suprassensível). Perde, em contrapartida, um pouco de altura no pódio a que sobem a *enciclopedística* e, logo mais, a noção de obra *clássica* e a teoria da releitura em Borges quanto ao pensamento literário de que foi encarregado o livro em literatura. Apesar de pedir demarcação, a referida perda é mínima. A conceitualidade a que Mallarmé submeteu o livro na modernidade é de uma riqueza tal que não poderia ser desmerecida aqui. É muito mais que um simples jogo tipográfico da letra. Assim como feito da linguagem, Mallarmé faz o livro proliferar na exterior de uma indecisão que não é senão a literatura em sua plenitude. Ele permite definir – conjuntamente com os românticos – isso a que nos referimos como o corpo textual da nossa pesquisa. Definitivamente, o poeta francês e os alemães rendem um amplo campo bibliográfico para a pergunta sobre a conceitualidade do livro em literatura.

### Capítulo quarto, *DOS LIVROS: À VOLTA DO ENCICLOPEDIISMO BORGEANO*

Com Borges a apropriação literária do livro inscreve na lápide de nossa pergunta um redivivo sim: *houve – e segue havendo – uma conceitualidade do livro em literatura*. É o

---

<sup>16</sup> Será preciso avisar que não cuidaremos de termos como “livro de bibliófilo”, “livro de arte” ou “livro de artista”, etc.? Todo livro que vale a pena ser lido – tenha ele deixado ou não o mundo da literatura para entrar no campo das artes plásticas – *não deveria ter sido feito pela arte?*

último momento da pesquisa que se apresenta. Isso porque o livro borgeano retoma – na expressão do escritor argentino cujos detalhes veremos proximamente – a “teleologia clássica” do livro e a reelabora no interior da outra teleologia do livro emergente na modernidade. Borges leva o pensamento do livro em literatura de encontro ao plano epistemológico da época, fazendo-os chocar frontalmente como já fizera Novalis e Mallarmé. Faz, porém, algo inesperado com a obra literária ao repor a questão do livro em outra historicidade.

Através do conceito de literatura – ou melhor, da reformulação desse conceito sob a noção de *ficções* – Borges dobra a *episteme*<sup>17</sup> que ora rege o pensamento clássico do enciclopedismo francês, do Barroco e do Renascimento, sobre aquelas outras formas de imaginação (uma forma de conhecimento sem proposições ou crítica) que então arregimentaram o enciclopedismo medieval. O *tópos* do livro na obra borgeana é, ao mesmo tempo, acolhida e desvio tanto do pensamento *clássico* quanto do pensamento literário da modernidade. Mas não é uma volta ao pensamento que deixa de reivindicar a linguagem sob uma forma de crítica (como na dessemelhança da modernidade) ou de comentário (como na semelhança da pré-modernidade). O livro e a literatura – melhor, o interstício de ambos, aceita a *indiferença apofântica* entre a realidade do mundo (o conjunto dos saberes de uma época) e a ficcionalidade do mesmo, isto é, entre a designação primitiva, originária, e a derivação do sentido histórico sem hierarquizar ou definir um pela negação do outro. Se com Novalis a metaforologia do livro deixa de ditar uma *unidade intelectual* para sobrescrever, já com o mesmo Novalis e, também, com Mallarmé, o imensurável da obra, isto é, *o absoluto literário* de uma poética, com Borges o infinito paratático da indecisão do pensamento literário ganhará *outra dimensão*.

Tudo isso é fundamental para acompanharmos a conceitualidade do livro na modernidade. Nesse sentido, a discussão do capítulo final apresenta, mais que em qualquer outro momento, um ponto de inflexão na própria envergadura do pensamento literário que nossa época acabara de operar. O livro borgeano não está fora da época. Ele convive com aquela curvatura. Mas a conceitualidade a que ali o livro é submetido, com fins de justificar a literatura, abre o horizonte de idealidade do livro a novas antinomias. É o que gostaríamos de demonstrar e esperamos tê-lo feito ao final.

Essa abertura então nos levou a considerar sob ângulo distinto algumas práticas e

---

<sup>17</sup> Não o que se pode saber em uma determinada época, tendo em conta as limitações técnicas, os hábitos mentais e os limites da tradição. A *episteme* é, na verdade, o conjunto das relações capazes de unir, em dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, ou seja, a sistemas formalizados, saberes ou discursos. Cf. FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, pp. 214-215.

oximoros do pensamento literário da modernidade mediante os quais foi conduzida a pergunta sobre a conceitualidade do livro em nossa época, tais como a relação: *a)* entre autor e linguagem intransitiva; *b)* entre semelhança e dessemelhança; *c)* os *topói* do “livro do mundo” e do “livro da natureza”; *d)* clássico e modernidade; etc.

Dessa maneira, o capítulo sobre o livro borgeano vem a ser, em relação aos demais, momento e lugar de cotejo profundo com as ideias precedentes, retomando-as a fim de situá-las em face do problema que ressurgiu mais amplo. Isso justifica a extensa argumentação e exemplificação do capítulo em questão, bem como os dois excursos finais. É a bibliografia mais familiar em nossa pesquisa. E precisávamos arrancá-la de sua evidência bibliográfica. Seria possível mexer no vespeiro sem a distância oferecida por aquela resma de páginas prescindíveis aparecidas ao fim? Acreditamos que não. Por isso decidimos mantê-las, apesar de que bem poderão resultar incômodas à legibilidade da tese. Cuidamos que não, muito embora o juízo da validade (ou da nulidade) dos argumentos lá expostos seja algo que nos escapa a partir de agora.



# EM FRENTE AO LIVRO ABERTO...

## capítulo primeiro

Em frente ao livro aberto vivo e morro.../ Nada – E a impaciência fria e dolorosa/ De ler para não saber, e ter perdido/ O saber!, assim, como um engenho/Que (acanhado) em si trabalha ainda/ Sem nexo, sem propósito, eu moo/ E remoo a ilusão do pensamento...<sup>18</sup>

Em nossos dias a palavra *livro* toma acepções cada vez mais complexas dada a abrangência alcançada por tal significante. Daí a necessidade de pôr a pergunta: *sobre o que exatamente estamos falando quando falamos a propósito do livro?* A resposta, aqui, vacila. Nossa pergunta é contraproducente se usada em busca de soluções. Contudo, pode ser produtiva quando usada a fim de problematizar o que designamos atualmente sob tal palavra. Não bastaria reiterar as existências de um livro ora antigo, de outro livro medieval e, contemporaneamente, a existência de um livro já moderno. Em cada um desses períodos em que se escreveu a palavra espiciosa, escreveram-se, também, distintos significados atrás da mesma. Sob uma suposta unidade da palavra livro quiçá encontraremos distintas funções cujo desajuste conceitual problematiza precisamente o trabalho da escrita em nossa sociedade.

Lidaremos então com um significante vastamente polissêmico, assim como homonímico. Por isso, uma demarcação inicial se faz necessária: será do aparecimento do livro na modernidade de que nós nos ocuparemos. É a partir desse período histórico que gostaríamos de nos perguntar pela singularidade por trás da ideia (ou ideias) de livro com que lidaremos de agora em diante. Isso se explica pelo fato de articularmos uma dada concepção de livro ao conceito de literatura emergente na referida época. Em suma: discutiremos a complexidade polissêmica que o livro (as ideias em torno deste significante) tomou desde o desencobrimento de uma espessura da linguagem cuja finalidade não mais seria nem a comunicabilidade inócua da palavra, nem tampouco a sua apresentação, instância esta última para qual reservamos o conceito de *literatura*.

---

<sup>18</sup> PESSOA. *Primeiro Fausto*, p. 206.

## 1. Livro, literatura e modernidade

*LITTÉRATURE, s. f. (Sciences, Belles - Lettres, Antiq.) terme général, qui désigne l'érudition, la connoissance des Belles - Lettres & des matieres qui y ont rapport. Voyez le mot Lettres, où en faisant leur éloge on a démontré leur intime union avec les Sciences proprement dites. Il s'agit ici d'indiquer les causes de la décadence de la Littérature, dont le goût tombe tous les jours davantage, du moins dans notre nation, & assurément nous ne nous flattons pas d'y apporter aucun remede.*<sup>19</sup>

Falaremos, portanto, daquelas ideias de livro diretamente vinculadas ao campo de definição conceitual da literatura a partir do século XVIII. Duas das mais relevantes concepções de projeto literário específico da modernidade definem-se mediante particulares reivindicações do livro. Temos, em um primeiro momento, a anunciação do projeto livresco segundo o primeiro romantismo de Iena, gestado em alguns textos de Fr. Schlegel e de Novalis. Posteriormente, a angustiante busca pelo livro em Mallarmé.

Tais pontos vêm a ser discutidos durante os dois próximos capítulos, dado resultarem imprescindíveis ao desenvolvimento da hipótese que nos orienta. E por agora nos ocuparemos de demarcar algumas peculiaridades vinculadas a este conceito ainda recente de literatura cuja emergência se deu com a modernidade.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Artigo de Louis de Jaucourt para a *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, p. 595 (Volume 9). [Literatura, substantivo feminino (Ciências, Belas-Letras, Antiguidade.) termo genérico que designa a erudição, o conhecimento das Belas-Letras & das matérias que lhe dizem respeito. Veja-se o verbete Letras, que celebra sua íntima união com as ditas Ciências. Tratamos aqui de indicar as causas da decadência da Literatura cuja apreciação decaída dia mais, pelo menos na nossa nação, & seguramente não nos orgulhamos de não encontrar nenhum remédio.]

<sup>20</sup> De acordo com Hans Robert Jauss, uma retrospectiva em torno do significante *modernidade*, tendo em vista a tradição literária do mundo ocidental, revela por trás do mesmo as possíveis acepções: *modernus*, cuja origem etimológica corresponde ao sentido de “limite de atualidade”, i.e., consciência histórica da passagem do “antigo para o novo”; *modernitas*, algo cuja conotação designa um “tempo intermediário”, cuja flexibilidade semântica pode ser observada a partir da transição da temporalidade cristã da “*media aetas*” para os inícios do Renascimento humanista, quando passa a configurar-se mais claramente uma separação entre a Antiguidade e o presente; *modernité*, ideia de um “presente inacabado” e de uma época em clara oposição a si mesma. Cf. JAUSS. “Tradição literária e consciência atual da modernidade”, pp. 51-56-58-76 *passim*. Para o caso discutido acima, remonta-se à última acepção no mais das vezes.

Espécie de “horizonte dos novos tempos”, eis uma expressão de Habermas,<sup>21</sup> a modernidade tem por especificidade a recusa de modelos de épocas passadas a propósito dos seus critérios de orientação no presente. Daí uma consciência histórica autorreferencial, isto é, uma época que tem de extrair de si mesma a sua própria normatividade a fim de tornar-se inteligível. Precisamente aí está o contexto em que literatura perde o seu sentido geral, quase tautológico que ainda vemos no artigo de Jaucourt para o verbete “Literatura” da *Encyclopédie*. Contemporâneo da modernidade, o conceito de literatura comparte com esta época a intransitividade característica do desejo de não retirar de outra parte senão de si mesma aquilo com que se justificar. De sorte que o conceito de literatura já não vai mais designar um nível (minoritário) de acesso à educação, ou seja, a capacidade de ler e a experiência de leitura, para então descrever um processo de especialização impressa da escrita letrada, profissional. Conforme Raymond Williams,<sup>22</sup> tal processo abarca três tendências conflitantes: primeiramente, um deslocamento do conceito de “saber” para os de “gosto” ou “sensibilidade”, como critério que define a qualidade literária; segundo, uma crescente especialização da escrita a propósito dos trabalhos “criativos” ou “imaginativos”; terceiro, um desenvolvimento do conceito de “tradição” dentro dos termos nacionais, posteriormente culminando em uma definição mais efetiva de “uma literatura nacional”.

Uma das consequências implicadas nesse processo remonta àquilo que Michel Foucault então definia como “crise da representação” da idade clássica para a “apresentação” da idade moderna.<sup>23</sup> Ocorre a partir daí uma implacável “retirada ontológica do sujeito da escrita” em favorecimento do próprio “ser da escrita”, aspectos tais que permitem estabelecer uma espécie de “contradiscurso” no que diz respeito à literatura meio a virada epistêmica em que se deram as formações discursivas então implementadas pela modernidade. A literatura, não mais submetida a uma estância comunicativa da língua, a um assujeitamento, começa a dizer a si mesma, pois encontraremos desfeita a profunda interdependência entre a linguagem e o mundo.<sup>24</sup> De

---

<sup>21</sup> HABERMAS. *O discurso filosófico da modernidade*, p. 11.

<sup>22</sup> WILLIAMS. *Marxismo y literatura*, p. 63.

<sup>23</sup> Como se sabe, a lexicografia foucaultiana usa “idade clássica” para designar um período epistemológico que vai do final do Renascimento e do Barroco até meados do século XVIII, aí englobando o enciclopedismo. Trata-se de um modo de definir as discontinuidades existentes na grande noção de idade moderna e, daí por diante, vindo a precisar o que seria o específico da modernidade em oposição à *episteme* clássica. Não confundir, portanto, com a designação de “época clássica” que remonta ao mundo helênico e antigo.

<sup>24</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 59-60-61-112 *passim*.

modo que a partir do século XVIII a literatura veio a ser o conceito de algo que designa a manifestação de uma espessura da escrita nada mais tendo por lei senão afirmar a sua existência abrupta. E com isso sugere uma peculiar ausência de linguagem na própria linguagem, mesmo quando a linguagem já havia deixado de ser uma representação contígua ao ser para ser uma apresentação de si mesma. A literatura solicita, segundo Foucault, uma “linguagem segunda”, isto é, uma linguagem que não seja mais em forma de *crítica* (como passa a ser na *episteme* moderna) ou de *comentário* (como viera sendo desde a *episteme* clássica).<sup>25</sup>

A mencionada inflexão na concepção de literatura acaba por formular a ideia vigente de livro entre nós. O fato de a literatura já poder se estabelecer como instrumento de um fim – ainda que arbitrariamente – produziu uma nova relação com a escrita. E daquela nova (ou pelo menos inusual) operação com a escrita decorreu uma reivindicação do livro igualmente inusitada.

Vem à tona, portanto, uma ideia de livro cuja definição – senão concomitante – é contígua àquela espessura da linguagem que se definira com as características da nova época. Esse processo se faz tão relevante que (junto com outros eventos) ajuda a definir o pensamento que tinge com cores próprias as características do período em questão. Vejamos, agora, como se sedimenta a noção de livro na modernidade a partir de uma breve escavação semântica do pensamento em torno do nosso objeto. Isso feito, retornaremos ao processo de definição do conceito de literatura tendo em vista a peculiar reivindicação do livro decorrente daí.

## 8

A concepção de livro emergente na modernidade resulta de uma demanda do livro puramente intransitivo, obra autônoma cujo fim já está em si mesma.<sup>26</sup> Por outras palavras, a noção de livro que nada deve comunicar senão a sua própria expressividade,

---

<sup>25</sup> Entre a gama de hipóteses levantadas por Foucault, consta que, a respeito do giro entre a idade clássica e a idade moderna, “O comentário cedeu lugar à crítica”. Quer dizer que antes fora estabelecida a unidade entre a percepção do mundo e da linguagem que fala este mundo, de modo que só havia lugar para o *comentário*, para as percepções da similitude entre identidade e diferença. Já na modernidade, do século XVIII por diante, não há extensão senão apenas ruptura e analogia entre o mundo e o ser da linguagem, de modo que esta passa a ser uma crítica e uma negatividade da semelhança clássica. Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 107-108-110-111 passim.

<sup>26</sup> Cf. BLANCHOT. *A conversa infinita. A ausência de livro*, pp. 201-215.



sua autonomia criadora. É assim que o livro se torna a realização não apenas da dialética do discurso, mas do discurso como a própria dialética. Ou seja, o livro se faz necessário – eis o que vamos discutir com detalhes a partir do segundo capítulo – para que a linguagem tome consciência da própria linguagem. Enfim, o livro, esse livro emergente da modernidade, contribui para que a linguagem se aproprie de si mesma.

É significativo que isso ocorra justamente a partir da definição de *literatura*, quer dizer, a partir do momento situado a fins do século XVIII em que o conceito denotará o aparecimento de uma “linguagem que retoma e consome em sua fulguração outra linguagem diferente”.<sup>27</sup> O modelo livresco, que até então vislumbrava apenas a forma da presença, do livro-lei que dita e, sobretudo, interdita, passa então a vislumbrar um tipo de livro que dissimula a determinação realista de nivelamento entre a linguagem e a representação, daí desimpedindo o modelo de pura apresentação. Essa será a transição possível de demarcar a partir dos projetos de livro romântico e do livro mallarmeano. Contudo, um longo percurso se descreve antes de chegarmos a essa transição apressadamente enunciada quando temos em consideração a relação da escrita com o livro e deste com àquela. Tenhamos em conta, pois, um breve panorama a propósito do referido processo.

## 1.2 As duas teleologias livrescas

Se observarmos algumas variações conceituais que vão desde a antiguidade clássica até a modernidade do mundo ocidental, descobriremos pelo menos duas acepções norteadoras da ideia de livro: de um lado, uma acepção determinada pela razão de ser o livro “instrumento de um fim”, e, de outro, uma acepção que se determina pela razão de ser o livro “um fim em si mesmo”. É isso que sugere Jorge Luis Borges no ensaio “*Del culto de los libros*”. O escritor argentino cogita ali a seguinte hipótese: a história da humanidade teria se desenvolvido, sub-repticiamente, tal qual um imenso texto litúrgico. E daí ele pressupõe uma “sacralidade do livro” através dos tempos:

*En el octavo libro de la Odisea se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar; la declaración de Mallarmé: El mundo existe para llegar a un libro, parece*

---

<sup>27</sup> FOUCAULT. “A linguagem ao infinito”, p. 57.

*repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males. Las dos teleologías, sin embargo, no coinciden íntegramente; la del griego corresponde a la época de la palabra oral, y la del francés, a una época de la palabra escrita. En una se habla de cantar y en otra de libros. Un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado (...).*<sup>28</sup>

Assim aparecem, segundo o texto borgeano, as duas famosas teleologias cujas características marcam profundamente a cultura ocidental: a primeira diz respeito à antiguidade; a segunda, por seu turno, à modernidade. Sabe o escritor argentino que ambas as teleologias não coincidem indistintamente: a dos gregos, antigos, corresponde à época da palavra oral; a do escritor francês, por sua vez, corresponde a uma época da palavra escrita – ou, se quisermos, mais que escrita, da palavra impressa, da palavra em solitudine gráfica. Subscrevendo a sacralidade do livro, Borges discorre a propósito de diversos meandros referentes ao assunto em pauta. Fixemos, por ora, apenas uma das muitas bifurcações que parecem conduzi-lo através do tema ao delimitar a transição de uma teleologia para outra, situando-as no decurso da “palavra oral” para a “palavra escrita”.

Para demarcar a referida transição o escritor argentino recupera o episódio sobredito em *Confissões*, de Agostinho. Borges convoca-nos a perceber como este, não sem inquietação, observara em seu mestre, Santo Ambrósio, uma sorte de leitura algo espantosa. Talvez pela primeira vez ali a leitura não proferia palavra alguma e tampouco fazia movimentar a língua. Eis o que Borges recura deste gesto inquietante:

*Aquel hombre pasaba directamente del signo de escritura a la intuición, omitiendo el signo sonoro; el extraño arte que iniciaba, el arte de leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas. Conduciría, cumplidos muchos años, al concepto de libro como fin, no como instrumento de un fin. (Este concepto místico, trasladado a la literatura profana, daría los singulares destinos de Flaubert y Mallarmé, de Henry James y de James Joyce.) A la noción de un Dios que habla con los hombres para ordenarles algo o prohibirles algo, se superpone la del Libro Absoluto, la de una Escritura Sagrada.*<sup>29</sup>

<sup>28</sup> BORGES. “*Del culto de los libros*”, p. 110. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. [itálicos no original; negritos aqui]. A tradução de Sérgio Molina: “No oitavo livro da *Odisseia* lê-se que os deuses tecem infortúnios para que às futuras gerações não falte o que cantar; a declaração de Mallarmé: ‘*O livro existe para chegar a um livro*’ parece repetir, uns trinta séculos mais tarde, o mesmo conceito de uma justificativa estética para os males. As duas teleologias, contudo, não são inteiramente coincidentes; a do grego corresponde à época da palavra oral, e a do francês, a uma época da palavra escrita. Uma fala em cantar, a outra em livros. Um livro, qualquer livro, é para nós um objeto sagrado (...)”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 99.

<sup>29</sup> BORGES. “*Del culto de los libros*”, p. 112. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. Trad. S. Molina: “Aquele homem passava diretamente do signo escrito à intuição, omitindo o signo sonoro; a estranha arte que ele iniciava, a arte de ler em voz baixa, resultaria em consequências maravilhosas. Resultaria, passados muitos anos, no conceito de livro como fim, não como instrumento de um fim. (Esse conceito místico, transposto à

Uma das possíveis causas para a consideração do livro enquanto *télos* seria, portanto, a emergência da introspecção na leitura à maneira ambrosiana. Isso teria levado cada vez mais a uma imersão textual no livro até que este passasse a ser tomado como um texto litúrgico no qual se encena o próprio mundo. Daí Borges concluir: “esse livro interrompido é a única coisa que há no mundo: é, melhor dito, o mundo”.<sup>30</sup> Atente-se que, aqui, Borges, a propósito da relação entre o livro e o mundo, não procede exatamente por analogia, mas, antes, por equivalências, seja por validade, seja por nulidade.

A suma borgeana põe em cena a transição das teleologias livrescas com a perturbadora erudição que lhe é comum. Maiores detalhamentos a propósito do despontar histórico da “leitura ambrosiana” resultam, contudo, pouco ou nada evidentes. Faremos doravante o seguinte exercício: discutir aquelas técnicas do livro capazes de levar à referida leitura e, pois, ao entendimento do livro como uma teleologia cujo fim é ele mesmo.

Antes de qualquer outra coisa é necessário ter em consideração que tal ordem de leitura, apesar de ter exemplo em uma obra datada do século II, viria a se tornar uma prática recorrente no mundo ocidental apenas a partir do século X. É, por exemplo, o que podemos ler em Alberto Manguel:

As palavras escritas, desde os tempos das primeiras tabuletas sumérias, destinavam-se a ser pronunciadas em voz alta, uma vez que os signos traziam implícito, como se fosse sua alma, um som particular. A frase clássica *scripta manent, verba volant* – que veio a significar, em nossa época, “a escrita fica, as palavras voam” – costumava expressar exatamente o contrário: foi cunhada como elogio à palavra dita em voz alta, que tem asas e pode voar, em comparação com a palavra silenciosa na página, que está parada, morta.

(...) Até boa parte da Idade Média, os escritores supunham que seus leitores iriam escutar, em vez de simplesmente ver o texto, tal como eles pronunciavam em voz alta as palavras à medida que as compunham. Uma vez que, em termos comparativos, poucas pessoas sabiam ler, as leituras públicas eram comuns e os textos medievais repetidamente apelavam à audiência para que “prestasse ouvidos” à história.

---

literatura profana, redundaria nos singulares destinos de Flaubert e de Mallarmé, de Henry James e de James Joyce.) À noção de um Deus que fala com os homens para lhes ordenar ou proibir algo, superpõe-se a do Livro Absoluto, a de uma Escritura Sagrada”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 101.

<sup>30</sup> BORGES. “*Del culto de los libros*”, p. 114. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

(...) Se os livros eram principalmente lidos em voz alta, as letras que os compunham não precisavam ser separadas em unidades fonéticas; bastava amarrá-las juntas em frases contínuas.<sup>31</sup>

A ausência ou escassez de pontuação e demais marcações gráficas formaram durante toda a antiguidade clássica e parte do medievo uma característica altamente colaborativa para a leitura em voz alta. Por isso, Manguel vincula a incipiente prática da leitura silenciosa a uma nova demanda acerca da “diagramação” do texto fabricado pelos monges copistas.<sup>32</sup> Isso explica a aparição de uma leitura silenciosa a despeito daquela oralizada, porém ainda não esclarece um ponto importante e muito possivelmente originário da variação no hábito de ler: a relação com o próprio livro por trás daquele giro que, uma vez alterando a sua acepção mística para outra então laica, acabaria por conduzir à sorte de uma literatura secular e quase profana conforme a citação borgeana deixa ler.

Albert Labarre sugere, nesse sentido, que o giro na secularização do livro efetiva-se no decurso do séc. XII para o séc. XIII. Pouco a pouco, as abadias (e por consequência os *scriptoria* medievais) deixam de exercer domínio indeterminado sobre a produção do conhecimento uma vez estando elas a cargo não mais que apenas de manuscritos litúrgicos e obras de estudo destinadas a uso próprio. A isso poderíamos agregar o fato de que a renascença urbana, vinda com o alto medievo, reinstalara novamente a vida intelectual nas grandes cidades.<sup>33</sup> Nesse contexto, portanto, configura-se o que Labarre entende como “período laico do livro”. E potencialmente laica também passará a ser a própria literatura pensada daí por diante, ou, para dizermos em dicção que nos põe em acordo com a nomenclatura mais conveniente ao período em questão, a prática acerca das Belas-Letras. Diz o historiador francês:

O desenvolvimento das cidades trouxe outra clientela ao livro; as cortes principescas tomavam amplitude, estabelecia-se um mundo de juristas, e uma burguesia enriquecida pelo comércio se afirmava; todos precisavam de livros, fossem especializados (textos jurídicos), fossem de entretenimento (crônicas, romances, contos populares em verso), ou de edificação (opúsculos de piedade). Esta necessidade coincidia com o desenvolvimento da literatura em língua vulgar. Até então, esta transmitia-se oralmente; o aumento de pessoas capazes de ler um texto e não mais o escutar incitou os autores a confiar mais facilmente as suas

<sup>31</sup> MANGUEL. *Uma história da leitura*, p. 61-62-63-64 *passim*.

<sup>32</sup> Manguel percorre essa nova prática de pontuação do texto a partir de Aristófanes de Bizâncio, cerca de 200 a.c - momento em que, segundo o autor, “a pontuação continuava precária, mas esses dispositivos primitivos ajudaram indiscutivelmente no progresso da leitura silenciosa”, até o momento em que provavelmente tornara-se hábito comum no *scriptorium* de mosteiros medievais.

<sup>33</sup> Cf. LE GOFF. *Os intelectuais na Idade Média*, cap. 1 e 2 *passim*.

obras ao manuscrito, e a clientela do livro invadiu o mundo universitário; os livreiros da universidade dedicaram-se também ao comércio do livro não erudito, e apareceram alguns livreiros nas outras grandes cidades.<sup>34</sup>

Podemos articular então os pontos anteriormente comentados: por um lado, o advento da leitura silenciosa conforme a citação de Manguel e Borges, e, por outro, a secularização do livro discutida por Labarre. Apesar de ser clara a particularidade em cada uma das hipóteses mencionadas, acreditamos que, entrecruzadas, uma pode fortalecer o entendimento da outra. O espelhamento dessas duas superfícies argumentativas detalha com maior abertura de ângulos aquilo que ficara inacessível no texto borgeano. São estes os dois percursos acima descritos que, muitos séculos depois, conduzem às “consequências maravilhosas” conforme a proposição que aparece em Borges: o conceito de livro como fim, não mais como instrumento de um fim.

### 1.3 *Scripta manent, verba volant*

Agora tenhamos em consideração que ao longo dos tempos foram feitos distintos juízos de valor também a propósito da escrita (essência irradiadora do livro e suas teleologias). Sumariamente, digamos uma vez mais o óbvio: a relação que hoje mantemos com a escrita muito se distingue daquilo que ocorria no medievo, assim como o que ocorrera neste período é completamente diverso daquilo que respeita à antiguidade clássica e sua concepção de escrita. Estão implicadas peculiares nuances a cada uma das idades históricas mencionadas com respeito ao papel desempenhado tanto pela escrita quanto pelo livro, instância derradeira de impressão e arquivamento da escrita no mundo ocidental.

Foi marcante na concepção de escrita no mundo grego, por exemplo, uma querela entre os oradores (*rhétores*) do período clássico, algo que veio a dividi-los entre aqueles que, de um lado, concebiam a escrita como uma forma legítima da expressão do saber, e, de outro, aqueles descrentes da forma escrita, reiterando altamente necessária a forma oral dos ensinamentos e dos discursos. Isócrates teria sido o orador exemplar da primeira linhagem. Górgias – o grande mestre oral e instaurador da tradição retórica – exemplificaria a segunda. Paul Friedländer resume isso da seguinte maneira:

---

<sup>34</sup> LABARRE. *História do livro*, p. 32.

*El arte de la palabra, ejercitado desde mucho tiempo antes de la práctica, se contemplaba también teóricamente desde hacía una década, y también cómo se había empezado a utilizar las letras como “auxiliares de la palabra”. Lisias tuvo entonces que convertirse en “escritor de discursos” para los demás con el fin de ganar dinero. Pero, en primer lugar, con Isócrates, el mayor talento retórico entre los coetáneos de Platón, venció el logos escrito – siempre aún “discurso”, aunque escrito – al oral, como ideal de la “destreza” (ακρίβεια) artística sobre el discurso improvisado. A partir de su propia experiencia construyó una doctrina y, como él mismo elabora larga y muy cuidadosamente en el silencio de su cuarto de estudio sus “discursos políticos”, en realidad folletos y manifiestos, así transmitía a sus discípulos un comportamiento semejante. Pero eso levantó una oposición a la novedad, por parte de la fila de las corporaciones que participaban del arte oral puro de su maestro Gorgias. Documentos de esa conversación de disputa, a veces conducida de forma muy mordaz, nos colocan ante los discursos de ambos líderes de palabras, Isócrates y Alcidas. Pertenecen a los años ochenta del siglo IV. Platón también vio ante él esa discusión cuando componía al Fedro, el diálogo que parte de las diarias discusiones de los rétores y conduce de nuevo a la situación transformada desde que la que él, con inalcanzable vuelo en la “manía” de Eros, ha remitido a la mayor altura de la Filosofía.<sup>35</sup>*

Daí porque alguns dos diálogos platônicos (*Górgias*, ou a oratória e, sobretudo, *Fedro*) apresentam um rebaixamento da escrita como letra morta. Isso implica que o livro (par imediato da escrita) seja, portanto, desmerecido uma vez considerado simulacro do saber verdadeiro em razão da conhecida condenação platônica da *mimese*.

Para entendermos tal processo, detenhamo-nos da cena em que – conforme a descrição de Platão – Sócrates narra, para Fedro, a apresentação da escrita por seu inventor, Thoth (ou Theuth):

**Sócrates:** O que ouvi foi que em Naucratis, no Egito, havia um dos antigos deuses daquela nação, ao qual a ave consagrada é chamada de íbis, sendo o nome desse próprio deus Thoth. Foi ele que primeiramente concebeu os números, o cálculo, a geometria e a astronomia, além do jogo de damas, os dados e – o mais importante de tudo – as letras. Ora, o rei de todo o Egito naquela época era Tamos, que vivia na megalópole da região superior chamada pelos gregos de Tebas egípcia, chamando estes o próprio deus de Amon. A este dirigiu-se Thoth para mostrar suas invenções, alegando ele que deviam ser distribuídas entre os outros egípcios. Tamos, entretanto, perguntou-lhe acerca dos usos de cada uma delas e à medida que Thoth indicava seus usos exteriorizou louvor ou censura, com base em sua aprovação ou reprovação. A história relata que Tamos declarou muitas coisas a Thoth elogiando ou censurando as várias

<sup>35</sup> FRIEDLÄNDER. *Platon*, especialmente as partes “*La obra escrita*”, “*Logos y escritura*”, p. 117.

artes, o que seria excessivo aqui repetir; todavia, quando ele apresentou as letras, no dizer de Thoth: “Isto, ó rei, uma vez aprendido tornará os egípcios mais sábios e aprimorará suas memórias: trata-se de uma **poção** [*phármakon*] para a memória e a sabedoria por mim descoberta”. Tamos, contudo, respondeu: “Sumamente engenhoso Thoth, uma pessoa é capaz de conceber as artes, mas a capacidade de julgar de sua utilidade ou nocividade aos que farão uso delas cabe a uma outra pessoa. E tu, agora, pai das letras, foste levado pelo afeto a elas a conferir-lhes um poder que corresponde ao que essa invenção irá gerar esquecimento nas mentes dos que farão o seu aprendizado, visto que deixarão de praticar com sua memória. A confiança que passarão a depositar na escrita, produzida por esses caracteres externos que não fazem parte de deles próprios, os desestimulará quanto ao uso de sua própria memória, que lhes é interior. O que descobriste não é uma **poção** [*phármakon*] para a memória, mas sim para a evocação; proporcionarás aos teus discípulos a aparência da sabedoria, mas não a verdadeira sabedoria, porque lerão muitas coisas sem se instruírem, com o que parecerão conhecer muitas coisas, mas na realidade permanecerão majoritariamente ignorantes, incapazes de acompanhar essas matérias, visto que não são sábios, mas tão-só parecem ser sábios”.<sup>36</sup>

Tal é o veredicto do rei Tamos (ou Thamous) em relação à invenção de Thoth. Esse evento marca, pelo menos para a interpretação do mundo ocidental, a subordinação clássica entre um *lógos* determinado pela memória viva (*mnéme*) e uma escrita subdeterminada pela recordação ou rememoração (*hypómnesis*) através dos caracteres. A escrita, por tudo isso, nasce do entendimento da necessidade de um *phármakon* para a memória e a sabedoria. Dito de outro modo: o texto escrito suscita, de acordo com a mentalidade do mundo antigo, uma potência ambivalente do saber, pois há uma incompatibilidade entre o escrito e o verdadeiro. Justo por isso a necessidade de uma “poção” que, a depender da dosagem ministrada, neutralizaria a dita potencialidade. Nesse sentido, tudo aquilo que se manifesta mediante a escrita seria a não-Verdade, expressão do não conhecimento que apenas faz repetir sem produzir saber algum.

A leitura do significante que – segundo palavras atribuídas a Sócrates nos diálogos platônicos – qualifica a escrita no contexto da antiguidade clássica encontra-se atualmente determinada pela interpretação levada a cabo por Jaques Derrida. Fala-nos o filósofo franco-argelino a propósito de como a palavra *phármakon* está imersa em uma rede textual rica de significações ou “canais de sentidos”, dessa forma não cessando de operar por si mesma uma erosão hermenêutica. Derrida demonstra que, apesar da tradição platônica, e,

---

<sup>36</sup> PLATÃO. *Fedro*, pp. 102-103.

sobretudo, das interpretações do termo em questão, a escrita, em sua qualidade de *phármakon*, é o “descaminho” da Verdade:

Esse *phármakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso como toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas. O *phármakon* seria uma *substância*, como tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência.<sup>37</sup>

A enriquecedora análise de Derrida implica uma gama muito ampla de questões, tais como o imperativo do fonocentrismo na antiguidade clássica, a “tese do pai” defendida por Sócrates ao reivindicar a presença do orador (autor) a despeito da enunciação meramente textual quando de uma repetição longe do pai, etc. Não nos debruçaremos sobre os pontos mencionados.<sup>38</sup> Seja como for, o que temos dito até aqui já é suficiente para entendermos o rebaixamento da escrita no mundo clássico a partir de um entendimento da mesma como letra morta.

Já terá percebido o nosso leitor que tal particularidade da escrita na antiguidade clássica permite-nos postular uma clara consequência: o desprezo pelo livro será determinante durante o referido contexto. Ora, uma vez que a escrita é considerada natimorta, tal com vimos a partir da sentença pronunciada pelo rei Tamos ante a invenção do deus Thoth, a mesma sempre sofrerá de uma implacável desconfiança quanto à sua eficácia, quanto à sua ambiguidade. Aspectos dessa ordem, ainda de acordo com Derrida, fizeram com que a escrita fosse vista, pelo menos no mundo clássico, como uma operação que se dá sempre por razões mágicas e não pelas leis da necessidade. Isso fará com que o livro, pelo menos o livro pensado de acordo com este contexto, esteja sempre relacionado com a *droga*: o saber que veicula será um saber morto e rígido, pois sempre se encontrará encerrado nos *bíblia*; as histórias por ele contadas serão sempre acúmulos de

<sup>37</sup> DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 14.

<sup>38</sup> Para acompanhar o detalhamento de temas tais como os citados acima a propósito de Derrida, ver os comentários de Evando NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*, especialmente o capítulo: “Escrita e gramatologia”.



nomenclaturas, receitas e fórmulas aprendidas de cor.<sup>39</sup> Nunca, portanto, o saber vivo proveniente da dialética dos oradores adeptos da prática atribuída ao mestre Górgias.

Tamanho será o desprezo de Platão pelos *lógoi en biblíois* que tal será a reflexão posta por este na boca de Fedro (268c): “Diriam, imagino, que tal pessoa está louca pelo fato de pensar que é um médico simplesmente porque leu alguma coisa num livro [*ek biblíou*] ou topou com alguns medicamentos, não tendo ela nenhum conhecimento da arte [da medicina].” Ou ainda: levará Platão a rechaçar a difusão impressa da própria obra através da escrita, tal como podemos acompanhar na *Carta II*, 314c. Platão, neste trecho, confessa desconfiar dos escritos com fins de deixar algum legado para a posterioridade, assim recomendando a seu remetente a queima da referida carta logo de ser lida.

Exemplos dessa ordem nos permitem concluir que na antiguidade clássica, ou pelo menos a partir do viés implicado pelo platonismo, a escrita é secundária, sempre inferior ao discurso, o *lógos*. Espécie de filha bastarda, a escrita compartilha todas as características com o *mythos*, isto é, a repetição sem saber, a enunciação já longe da presença do pai. E assim estará muito distante do *lógos* e da dialética, daquilo que, segundo a tradição platônica, implica o saber vivo. Sendo o livro o templo de culto da escrita, de produção do *phármakon*, será ele um simulacro segundo a tradição referida. Aquilo que somente dá a ler não pode oferecer um saber em seu acontecimento verdadeiro. Em suma: não há apenas desmerecimento do livro na antiguidade clássica senão, também, da leitura e de toda sorte de recepção da obra caso optemos pela avaliação anacrônica do referido processo.<sup>40</sup>

Apesar do menosprezo pela escrita e pelo livro operantes no mundo antigo, a exemplo do que acabamos de ver em Platão, será, contudo, um diálogo platônico tardio que abrirá o caminho para o simbolismo do livro através da interpretação deste objeto enquanto símile para o processo de formação da *dóxa*. Eis o que diz Sócrates personagem no trecho 38e do *Filebo*: “penso que nessas ocasiões nossa alma se assemelha a um livro”. E, adiante, complementa na passagem 39a buscando explicar-se quanto à analogia livro/alma: “a memória coincidindo com as sensações numa mesma coisa, e as afecções acerca dessas coisas escrevem discursos na alma, e quando essa afecção escreve coisas

<sup>39</sup> DERRIDA. *A Farmácia de Platão*, p. 17.

<sup>40</sup> Algo a ser notado: devemos aos sofistas da Grécia clássica a acepção mediante a qual hoje tomamos a relação entre o livro e a escrita. Foram estes filósofos que (a contrapelo do juízo clássico do livro na antiguidade que acabamos de ver) reivindicaram a multiplicação das obras em prosa e a popularização da tragédia, estimulando, assim, a produção de textos. De certo modo, foram os sofistas, portanto, os precursores do gesto laico do livro antes da instauração de sua circulação comercial.

verdadeiras, o resultado é *dóxa* e discursos verdadeiros, mas quando o escritor escreve coisas falsas em nós, surgem falsas *dóxai* e falsos discursos”.

O alegorismo simbólico do livro no mundo ocidental, possivelmente inaugurado no *Filebo* de Platão, terá, doravante, um percurso longo a ser reiterado durante toda a Idade Média. Contudo, a apropriação do livro enquanto símile da verdadeira *dóxa* pelo diálogo platônico tardio não chega a formar uma aporia referente ao rebaixamento da escrita e do livro na antiguidade clássica. Ao Sócrates platônico lhe ocorre conceber que a alma não é precisamente um livro escrito, senão um livro de textos e, sobretudo, de imagens (39b). Daí a possibilidade de concluir que o livro, enquanto símile capaz de plasmar a malha simbólica daquilo que representa uma unidade de sentido do mundo, somente aparece no ocidente quando é superada a determinação iconográfica da cultura clássica.<sup>41</sup> Sendo assim, a metafóricidade do livro desenvolvido no *Filebo* apenas reitera o desprezo pela escrita durante o contexto aludido. De modo que só podemos vislumbrar uma inflexão na valorização da escrita durante a antiguidade clássica a partir da época do helenismo, momento em que o espírito grego toma uma nova forma graças à caracterização de uma educação cosmopolita. É exclusivamente nestes últimos séculos de poesia grega que será crescente o “apego do espírito ao livro e ao mundo dos livros”.<sup>42</sup>

Essa transição, portanto, configura a abertura de um contexto histórico em que a expressão de origem antiga *scripta manent, verba volant* passaria a ser ressignificada tal como Manguel chama a atenção na citação anterior. Obviamente, seria um processo demorado, pois, como nota E. Curtius, a “literatura romana”, em sua florescência, pouco lançou mão do metaforismo do livro. Apesar disso, podemos considerar que o gosto romano pela forma bem cuidada, cultuada a partir da tradição alexandrina-helenística, desencadeou, segundo o próprio Curtius, o gosto pelo belo livro. E já a partir do cristianismo teremos a consagração máxima do livro a perpassar toda a Idade Média, chegando a atingir seu ápice no século XII, quando passa a ocorrer uma celebração tanto do mundo quanto do livro, configurando, doravante, a irrupção metafórica deste último.<sup>43</sup> Por tudo isso, entra em cena uma das mais marcantes dicotomias referentes ao medievo: a oposição do *codex scriptus* da Bíblia e o *codex vivus* da Natureza. E é exatamente dessa

<sup>41</sup> Cf. BLUMENBERG. *La legibilidad del mundo*, p. 51.

<sup>42</sup> CURTIUS. “O livro como símbolo”, p. 382.

<sup>43</sup> CURTIUS. “O livro como símbolo”, pp. 382-390.

dicotomia que ainda encontramos dificuldade de desvencilhamento caso seja apreendida a vida póstuma daquela questão mimética que voltar a polinizar os campos da modernidade, isto é, a semente do conflito estético semelhança/dessemelhança.

#### 1.4 Ou o livro, ou o mundo?

(...) os livros que em nossa vida entraram/ São como a radiação de um corpo negro/ Apontando pra a expansão do Universo/ Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso/ (E, sem dúvida, sobretudo o verso)/ É o que pode lançar mundos no mundo.<sup>44</sup>

#### *Resíduos semânticos disso que atualmente chamamos livro*

Parte substancial do que foi dito até aqui designa apenas as leituras do livro, bem como a idealização do mesmo como símile do pensamento. Assim ignoramos o seu fabrico, deliberadamente? Não. Mas esses pontos somente serão articulados à medida que haja, entre eles, composição com nossa hipótese inicial. Não se trata de postular uma grosseira determinação, ou seja, entender que a encarnação técnica do livro determina a concepção do mesmo em dada época ou, de outro modo, crer que a conceitualidade do livro em determinado contexto determinará a sua fabricação material. Tal processo é bastante opaco. Tenhamos em consideração, por exemplo, a indefinição do livro em relação às técnicas do mesmo ao ganhar atualmente o cenário digital da escrita. Prossigamos, apesar disso, delineando alguns arranjos relativos ao processo de disposição estrutural do livro. Isso nos permitirá aprofundar na questão acerca de como o livro veio a ser lido não somente “tal qual um mundo”, senão *um mundo ele mesmo* a partir da modernidade.

O étimo antigo para *biblion* (*Βιβλος*) não designou primeiramente “livro”, muito menos obra. *Biblion* deriva de *biblios* que, antes de qualquer outra coisa, nomeia, segundo o grego clássico, a parte interna do papiro, do papel, bem como o equivalente latino, *liber*, quer dizer, primeiramente, a parte viva da casca antes de designar “livro”. Em seus primórdios, a palavra referiu-se ao “papel de escrever”, nada trazendo, ainda, da nossa ideia de livro, muito menos de obra. Denotava apenas a película em que se escrevia. Entretanto, empregou-se a mesma palavra, por metonímia, como designativo de qualquer suporte de escrita referente àquela época, tais como tabuinha, cartas, correios, etc. Da

---

<sup>44</sup> Caetano Veloso, letra da canção “Livro”, faixa dois de *Livro*, Polygram.

extensão alcançada por estas metonímias resultou que *biblion* passasse a nomear uma acepção do “escrito” em geral, de modo que a nova extensão levou a algo já próximo da forma de “livro”, isto é, o *volumen*, o rolo de papiro, e, tempos depois, o *codex*, reunião de cadernos com páginas superpostas.<sup>45</sup>

Vem daí uma condição capital para concebermos a emergência seminal da estrutura material e composição livresca a que nós, leitores do livro moderno, estaremos de algum modo vinculados. Trata-se da suplantação do *volumen* (nomenclatura latina para o rolo de papiro) pelo *codex* ocorrida durante a época mesopotâmica e o decaimento da antiguidade clássica. Nisso já está implicada uma inaugural obsolescência da estruturação linear dos textos. Dada sua composição física, o manuseio do *volumen* se tornaria uma tarefa cada vez mais complicada.

Malgrado essa oscilação, temos de considerar que houve uma sorte de permanência de ambos os termos enquanto ia sendo processada a substituição do *volumen* pelo *codex*, de modo que nem sempre foi preservado o significado primordial dos mesmos. Durante um período considerável tais termos foram usados de modo indistinto com vistas a compor a enunciação de diferentes suportes de escrita, que apenas de muito longe diziam a mesma coisa. A certa altura de *A técnica do livro segundo São Jerônimo*, Dom Paulo Evaristo Arns chama a atenção pra isso:

(...) Em toda parte [dos escritos de Jerônimo] *liber* aparece como termo genérico. De fato, no séc. IV, era aplicado tanto ao *volumen* quanto ao *codex*.

(...) O desaparecimento do rolo porá ainda mais em relevo o *liber* como unidade de composição literária. Foi o que constatou Marrou no que tange à produção literária de Agostinho: “cada livro se apresenta como um bloco, e, por certo, no pensamento do próprio Agostinho, o livro é a unidade literária”. *Bíβλος* e seu correspondente latino *liber* desde muito tempo já podiam designar uma obra inteira que exige vários rolos.

(...) A impressão que resulta de tais constatações se torna cada vez mais clara: o termo *liber* tem um conteúdo muito elástico, e designa uma unidade de extensão indeterminada. Quando não se quer dar outros detalhes técnicos, fala-se de *liber*.

(...) Porém *volumen* designa muitas vezes um manuscrito com uma forma qualquer. Facilmente sacrifica-se o sentido técnico, a fim de evitar uma desagradável repetição da palavra. Encontramos, assim, mais de uma dúzia de exemplos em que São Jerônimo utiliza ora *liber*, ora *volumen* para designar a mesma obra em um contexto semelhante. (...) [Porém] enquanto *liber* se torna uma representação formal da obra, *volumen* está ligado à unidade material do rolo.

<sup>45</sup> Cf. DERRIDA. *Papel-máquina*, p. 21.

(...) Parece-me correto concluir que o tamanho e a forma do *volumen* variam de acordo com as obras. O termo torna-se cada vez mais vago, sobretudo em razão do aparecimento da nova forma do livro, o *codex*. A preferência pela palavra *volumen*, para designar os livros do Antigo Testamento no texto original, prova que o sentido de “rolo” ainda estava subjacente no tempo de Jerônimo: é o pergaminho que se utiliza para a cópia de uma obra literária.

(...) Ulpiano perguntava a si mesmo se os *códices* estavam compreendidos nos *libri*, porque a acepção geral da palavra *liber* ainda não estava sancionada. Mas, de fato, o *codex* designava o livro, e não somente o manuscrito, no sentido material. Pouco a pouco as posições se invertem, e a palavra *codex* se tornará o termo próprio para designar o livro.<sup>46</sup>

A extensão dessa citação tem aqui a forma de um afano literário. Justifica-se, porém, pela precisa assimilação dos detalhes que há por trás da reconfiguração formal entre o volume e o códice. Muitos historiadores do livro não titubeiam em afirmar que a referida reconfiguração na estrutura livresca abarca transformações tão vultosas a ponto de considerá-la mais significativa que a invenção da imprensa tipográfica. Tal argumento tem em vista justamente a transformação que atingira profundamente a forma do livro.<sup>47</sup> Mas há algo aí de questionável. A arte da imprensa, isto é, a criação tipográfica de um texto, vai além de uma simples técnica de impressão. De sorte que aceitar uma argumentação de tal ordem equivaleria a desconsiderar todos os recursos que ocorreram desde a invenção de Gutenberg até os dias atuais. Desde Mallarmé, como veremos, imprimir é, também, exprimir – na acepção já mencionada de uma retirada ontológica do sujeito da escrita para que esta entre em corpo próprio. A mudança, de qualquer modo, é verdadeiramente significativa. Então vejamos mais a fundo quais foram as inovações resultantes do processo em questão, embora não creditemos maior importância à variação de *volumem* para códice em relação à invenção da imprensa.

Dissemos que a consulta do *volumem* era algo nada prático: exigia desenrolá-lo lateralmente, tornando difícil a tarefa de ser comodamente sustentado com ambas as mãos, assim impedindo que a leitura se reportasse de uma parte a outra do texto. O códice, por tudo isso, veio a substituí-lo. Trouxe, para mais, outra compreensão de livro. E daí ocorre uma transição com relação à interação da leitura com o objeto-livro, posto que a

<sup>46</sup> ARNS. *A técnica do livro segundo São Jerônimo*, pp. 95-101-102-103.

<sup>47</sup> Labarre, por exemplo, expõe explicitamente essa opinião, não raramente reiterada por outros autores.

substituição viera a implicar reconfigurações na própria organização textual. Manguel formula isso da seguinte maneira:

O texto agora podia ser organizado segundo seu conteúdo, em livros ou capítulos, ou tornar-se ele mesmo um componente, quando várias obras menores eram convenientemente reunidas em um volume único de fácil manejo. Os desajeitados rolos possuíam uma superfície limitada – desvantagem da qual temos hoje aguda consciência, ao voltar a esse antigo formato de livro em nossas telas de computador, que revelam apenas parte do texto de cada vez, à medida que “rolamos” para cima ou para baixo. O códice, por outro lado, permitia que o leitor pulasse rapidamente para outras páginas e assim retivesse um sentimento da totalidade – sentimento composto pelo fato de que em geral o texto inteiro permanecia nas mãos dele durante toda a leitura.<sup>48</sup>

O códice rompe com tudo aquilo que havia de obsoleto no volume. Rompe, também, com a imposição linear da leitura que, destarte, passa a ser facilmente saltada à graça do leitor. Assim foram sendo gradualmente superados os obstáculos impostos pela antiga forma do livro. Ainda, o novo formato – e isso é importante demais para nós – conduziria ao sentimento de totalidade, posto que a leitura estaria habilitada a percorrer todo o texto e, também, retomá-lo a partir de qualquer ponto.

Essa sorte de inovações acarretou, portanto, consequências com relação à disposição dos textos. Favoreceu-se o reagrupamento em corpus uma vez que as repartições implicadas na estrutura do rolo foram profundamente alteradas. E, segundo Labarre, a nova paginação do texto, então com quatro margens, “permitiu o desenvolvimento dos comentários e escólios”.<sup>49</sup>

Poderíamos perguntar agora: estaria aberto o percurso a partir do qual o livro, muito séculos depois, passou a ser tomado não mais como instrumento de um fim, a exemplo de uma possível elevação do espírito, e sim como o próprio fim? Afirmá-lo, aqui, seria demasiado assertivo sem antes recorrer à singularidade de tal processo. Retém-se de tudo isso, no entanto, que tal alteração veio a promover uma possibilidade de leitura na qual estaria implicada, cada vez mais, uma percepção de totalidade, de unificação do *lógos*. A estrutura do texto passaria a permitir idas e vindas à leitura, cuja nova prática permitiria retomá-lo a partir de um ponto indeterminado e experimentar assim uma nova textualidade. Ampla, talvez ainda dispersa e obscura como no volume, porém materialmente mais

---

<sup>48</sup> MANGUEL. *Uma história da leitura*, p. 151.

<sup>49</sup> LABARRE. *História do livro*, p. 14.

unificada sob a morfologia do livro agora na era do códice, configuração a ser herdada pelo livro da modernidade que, em nossos dias, assim pelos menos predica a fé de alguns, é colocada em xeque.

***O livro como unidade intelectual e a literatura como imanência: caminhos para a virada mimológica da modernidade***

Vimos que a mencionada transição do manuscrito em rolo de papel para os cadernos com páginas superpostas desencadeou a possibilidade de se definir uma noção de livro como “unidade literária” à luz da especificidade do conceito de literatura na modernidade. Esse processo característico da composição literária supostamente determinada por uma lógica interna pode ser denominado como *autonomia literária*. Autonomia: *αὐτο+νόμος* = *autos+nomós*, isto é, aquilo que tem uma lei própria, tradição, norma legal em uma arte.

O entendimento da literatura como um campo autônomo da criação tem uma amplíssima linha histórica. Desenvolve-se, sobretudo, a partir do romantismo teórico alemão cujos feitos deixamos em suspenso até o próximo capítulo. Mais tarde, prossegue alinhando o punho ficcional à demão teórica a partir do que Edgar Allan Poe, em 1846, apresentou com *A filosofia da composição*.<sup>50</sup> Passa pela fundação da OPOIAZ em 1916 e seu posterior desdobramento no círculo linguístico moscovita do qual emerge o Formalismo Russo.<sup>51</sup> Avança através do conceito de “literaridade” cunhado por Roman Jakobson com vistas a designar certos procedimentos poéticos que fazem com que um dado texto seja particularmente literário. Essas ideias – para por um fim provisório – atingem uma sistematização tardia no arremate crítico dos narratologistas franceses ao longo das décadas de 1960 e 1970.

---

<sup>50</sup> Nesse texto, Poe rompe com a ideia de gênio criativo, de dom, espontaneidade, etc., fazendo da artificialidade algo necessário à sua poética ao comparar o poema *O corvo* a um problema matemático. E, com efeito, dá a chave de leitura daquilo que viria a ser um texto literário eminentemente moderno – um texto que traz consigo a sua própria teoria, da qual, ainda, é, ou, pelo menos, deve tornar-se, uma prática e uma solução.

<sup>51</sup> Cabe demarcar a relevância do conceito de *Ostranenie* desenvolvido por Víktor Shklovski no artigo “A arte como procedimento”, publicado originalmente na revista *Poetika* no ano 1917. *Ostranenie* seria algo da ordem do “estranhamento”, a percepção de um determinado procedimento linguístico característico do texto literário, enfim, a abertura de algo estranho em seio familiar. Não ficando reduzida a isso a vasta contribuição oriunda do formalismo russo para a crítica literária do século XX.

A questão da “autonomia estética” é, ainda hoje, controversa apesar de ter irradiado linhagens artísticas e sido responsável por várias tendências críticas características do regime das artes na modernidade. Retenhamos a seguir três seguimentos teóricos específicos da área mencionada de modo a situar nossa abordagem.

Theodor W. Adorno escreve *Teoria estética* durante o turbulento final da década de 1960. A publicação, póstuma, ocorre já nos anos 1970. Problematiza-se ali a sobrevivência da autonomia da arte em uma sociedade acossada pela barbárie de sua cultura.<sup>52</sup> Os movimentos artísticos revolucionários, situados a partir do primeiro decênio do século passado, não proporcionaram a emancipação do público conforme a promessa implícita nas vanguardas históricas. Muito pelo contrário, entrou-se cada vez mais no centro de um turbilhão de novos tabus. É o que aparece no livro de Adorno:

Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. O lugar da arte tornou-se nele incerto. A autonomia que ela adquiriu, após se ter desembaraçado da função cultural e dos seus duplicados, vivia da ideia de humanidade. Foi abalada à medida que a sociedade se tornava menos humana. Na arte, as constituintes que dimanaram do ideal de humanidade estiolaram-se em virtude da lei do próprio movimento. Sem dúvida, a sua autonomia permanece irrevogável. (...) Mas, a sua autonomia começa a ostentar um momento de cegueira, desde sempre peculiar à arte. (...) Não se sabe se a arte pode ainda ser possível; se ela, após a sua completa emancipação, não eliminou e perdeu os seus pressupostos.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Parte substancial da questão referente à autonomia da arte já havia sido gestada durante as discussões entre Adorno e Walter Benjamin, datadas em carta do ano de 1936. O conhecido texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” ganha campo a partir de uma crítica à bandeira *l’art pour l’art*, reclamando, com efeito, uma função social para a arte, e propondo, por fim, a redenção do cinema como libertação do público para a revolução. Na carta de 18 de março de 1938, Adorno comenta a primeira versão do artigo do amigo Benjamin, ainda no prelo da revista *Zeitschrift für Sozialforschung*. Adorno confessa à Benjamin sua vontade de ver seu artigo sobre o jazz (no qual trabalhava naquela ocasião) publicado simultaneamente no mesmo número da revista em que logo apareceria o artigo de Benjamin. Malgrado o empenho, o artigo de Adorno só aparece um número após a publicação do amigo. Como se sabe, o texto benjaminiano estabelece que a obra de arte já não pôde deixar de perder seu regimento aurático a partir do momento em que, nela, não há mais nenhum vestígio de sua função ritual. Com efeito, Benjamin identifica aí a passagem estética do *cultural* para o *exposicional*. Na carta em questão, Adorno crítica, no artigo do amigo, a identificação da questão da autonomia estética como algo oriundo apenas da dimensão “mítica” ou “mágica” da arte. Adorno entende que a arte sacra da antiguidade não tende à produção do sublime, de modo que não pode corroborar a continuidade proclamada por Benjamin entre o regime das artes sacras e o regime secular das artes da modernidade. É que, para Adorno, o centro da obra de arte autônoma não está apenas na espessura mítica, mas, sim, no entrelaçando dialético do ritual com o signo da liberdade. De todo modo, ambos coincidem no fato de que a “reprodutibilidade técnica” da obra de arte ganha com a perda do elemento aurático, visto eliminar a fetichização da arte, assim aproximando o público do seu fabrico, como já antevia o próprio Benjamin ao usar o exemplo da montagem cinematográfica como dispositivo revelador do processo de produção e da técnica artística como emancipação, logo uma estética revolucionária. Cf. ADORNO. *Sobre Walter Benjamin*, pp. 149-140-143.

<sup>53</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 11.



A conclusão do filósofo frankfurtiano, nesse sentido, consiste na suplantação de uma arte de essência afirmativa por uma *arte negativa*. Ou seja, uma arte que se volta contra aquilo que constitui o seu próprio conceito estético e, por consequência, torna-se incerta até ao mais íntimo de sua composição. Jamais, porém, uma negatividade abstrata. Adorno entende que o conceito de arte demanda uma diacronia – é dado previamente pelo que a arte foi outrora. Sua legitimação, no entanto, tende à sincronicidade, quer dizer, acontece em razão daquilo em que se tornou apenas no presente. Daí o caráter ambíguo da autonomia estética: de um lado, a liberdade da identidade estética do não-idêntico, e, de outro, os sedimentos e as moldagens da força social, da compulsão à identidade reprimida na realidade externa coisificante. “A arte”, diz Adorno, “é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta.”<sup>54</sup> O que não retira da arte, no entanto, uma reserva de produção material do social. Acontece de a proposição adorniana, às vezes, se cristalizar com uma definição algo polarizadora, mesmo se elaborada dialeticamente. A *afirmação* da arte demanda diacronia interna. A *legitimação* sincronia, relação com a sociedade. Logo, um quadro de interioridade que produz um exterior. E aparece nesse fluxo o componente estético da obra.

Jacques Rancière, por sua vez, tem revisitado o tema referente à autonomia estética, propondo, para isso, uma reorientação da discussão capaz de oxigená-la e, com efeito, problematizar o conceito de modernidade.<sup>55</sup> Seu projeto filosófico parte da noção de “partilha do sensível”, expressão que denomina “o sistema de evidências sensíveis que

---

<sup>54</sup> ADORNO. *Teoria estética*, p. 19.

<sup>55</sup> Rancière (*A partilha do sensível*, pp. 34-35-36-37) problematiza a noção dilatada e confusa de modernidade. Os usos deste conceito, segundo ele, pretendem ocultar a especificidade dos regimes das artes mediante uma linha simplista para a passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno. Nesse sentido, o filósofo francês desacredita que o regime estético das artes opõe o antigo e o moderno como uma verdadeira distinção mimética: a arte figurativa de um lado, e, de outro, a arte não-figurativa. Aliás, o regime estético das artes, para ele, não cessa de colocar o passado em cena ao projetar o futuro da arte a propósito da distância mantida com o presente da não-arte. Daí conceber que a verdadeira oposição proveniente do regime das artes característico da modernidade é resultado, no fundo, da oposição de dois regimes de historicidade. Isso acontece, pois, conforme Rancière, o princípio do regime mimético, a bem da verdade, não é um princípio normativo, ou seja, ele não dita que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos visando fins definidos. É, antes, um princípio programático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, a imitação de simples aparências. Com efeito, para Rancière a verdadeira oposição é dada não pela distinção mimética, e sim pela oposição do antigo e do moderno. De sorte que ele concebe a noção de modernidade “como inventada de propósito para confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas de experiência coletiva”.

revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.”<sup>56</sup> Rancière pretende captar através desse sistema de evidências sensíveis as transformações da arte e de suas relações com outras esferas da experiência coletiva, ambas em uma produção simultânea. A *partilha do sensível* permite visualizar, segundo ele, aqueles que tomam parte do *comum* em função daquilo que fazem. Nesse sentido, entende a *mimese* não como a lei que submete as artes à semelhança, mas como o “vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis.” Por outras palavras, o princípio mimético não é um procedimento artístico para Rancière. Antes, um regime estético do que ele chama de “visibilidade das artes”:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma.<sup>57</sup>

A visibilidade das artes pode ativar a “pensabilidade” daquilo que é, ao mesmo tempo, individual e *comum*, mantendo, assim, as características tanto da autonomia quanto da *heteronomia*. Isso levaria, segundo Rancière, à superação da tópica autonomia da arte *vs.* sua submissão política. A ruptura estética da modernidade, nesse sentido, é “antimimética”, isto é, “não é a ruptura com uma arte subjugada pela semelhança”. Trata-se, pelo contrário, de uma dupla eliminação: do “paralelismo que alinhava as hierarquias das artes com as hierarquias sociais” e, também, do “princípio que separava as práticas de imitação das formas e dos objetos da vida comum”.<sup>58</sup>

Assim, o sentido do regime estético das artes na modernidade deixe de ser a novidade artística (imposição das vanguardas históricas que não é composição senão temporalização) para então ser entendido, sugere Rancière, como uma intervenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma fusão da arte com a vida. Isso viabilizaria emancipação, mas uma emancipação cuja efetivação demanda constante negociação por

<sup>56</sup> RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 15.

<sup>57</sup> RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, pp. 34-35.

<sup>58</sup> RANCIÈRE. *O destino das imagens*, pp. 116-117.

parte do público em relação a sua comunidade e, por isso mesmo, não mais implicando certa melancolia.<sup>59</sup>

Também recentemente assistimos a um reposicionamento teórico e metodológico frente ao conceito de autonomia literária e sua operatividade no contexto da crítica cultural latino-americana. Josefina Ludmer enfatiza a insuficiência do conceito em questão para discutir as produções do campo literário das últimas décadas em nosso continente. Ela lança mão da expressão “literaturas pós-autônomas”<sup>60</sup> em texto publicado em 2007 para definir as abordagens da produção literária argentina atual ou, como prefere a autora, do presente. O termo corresponde àquelas criações em que a fronteira entre ficção e realidade se faz obrigatoriamente rasurada, assim representando a literatura no “fim do ciclo da autonomia literária”. Para a ensaísta argentina, algumas escritas do presente apresentam um contexto em que vemos nitidamente a perda da autonomia em literatura. Ludmer lista uma série de textos que inviabilizariam o fim das classificações literárias, das divisões e oposições tradicionais entre as formas nacionais e as cosmopolitas, entre a “literatura pura” e a “literatura social” ou comprometida, entre a realidade histórica e ficção, etc. Ludmer acredita, nesse sentido, que as literaturas apresentadas agora com “o fim do ciclo de autonomia literária” já não podem ser lidas segundo os antigos critérios, pois oscilam entre ambas as coisas ou as diferenciam. E assim compõe uma lógica literária que – apesar de formar parte da “fábrica do presente” enquanto “imaginação pública” – não pode mais

---

<sup>59</sup> “But the life of art in the aesthetic regime of art consists precisely of a shuttling between these scenarios, playing an autonomy against heteronomy and a heteronomy against an autonomy, playing one linkage between art and non-art against another such linkage. Each of scenarios involves a certain metapolitics: art refuting the hierarchical division of perceptible and framing a common sensorium; or art replacing politics as a configuration of the sensible world; or art become a kind of a social hermeneutics; or even art becoming, in its very isolation, the guardian of the promise of emancipation. Each of these positions may be held and has been held. This mean that there is a certain undesirability in the politics of aesthetics. There is a metapolitics of aesthetics with frames the possibilities of art. Aesthetics art promises a political accomplishment that it cannot satisfy, and thrives on that ambiguity. That is why those who want to isolate it from politics are somewhat beside the point. It is also why those who want it fulfil its political promise are condemned to a certain melancholy.” Tradução: Mas a vida da arte no regime estético da arte consiste precisamente na correspondência entre esses cenários, permutando uma autonomia contra a heteronomia e a heteronomia contra uma autonomia, lançando um elo entre a arte e ‘não-arte’ contra um outro elo de mesmo tipo. Cada um desses cenários envolve certa metapolítica: a arte refutando a divisão hierárquica do perceptível e elaborando um *sensorium* comum; ou a arte relocando a política como uma configuração do mundo sensível; ou a arte que se torna um tipo de hermenêutica social; ou até o devir da arte, em seu isolamento mesmo, o guardião da promessa de emancipação. Cada uma dessas posições podem ser realizadas e têm sido realizadas. Isso quer dizer que existe uma “indesejabilidade” na política da estética. Existe uma metapolítica da estética que elabora as possibilidades da arte. A arte estética promete uma realização política que ela não consegue satisfazer, e culmina naquela ambiguidade. É por isso que aqueles que querem isolá-la da política estão, de alguma maneira, ao largo do ponto. É também por isso que aqueles que querem cumprir sua promessa política estão condenados a uma certa melancolia. RANCIÈRE. “The aesthetic revolution and its outcomes”, pp.150-15.

<sup>60</sup> Trata-se do texto *Literaturas post-autônomas* - originalmente publicado no blog da escritora <http://josefinaludmer.wordpress.com/>.

exercer o poder da mesma maneira que outrora exercera a literatura em seu momento de autonomia.

À nossa hipótese, porém, se faz necessário a *consideração* (nem a legitimação nem tampouco a deslegitimação) do processo de definição de autonomia literária aparentemente claudicante. É somente através dessa demarcação que conseguiremos apresentar a concomitância e, por desdobramento, o vínculo entre o conceito de literatura e o livro na modernidade.

Seria ocioso para a nossa leitura pôr em lista as grandes voltas da questão da autonomia literária ao trazer ao texto variadas definições e exemplos. É por isso que faremos uma opção metonímica. Mas iremos a contrapelo daqui por diante. Partiremos da síntese estruturalista da narratologia francesa barthesiana em direção ao contexto do romantismo alemão. Iniciemos por Antoine Compagnon e a censura feita pelo mesmo à intransitividade do livro e ao conceito de literatura ora postulados por Roland Barthes. No trecho que vem a seguir, Compagnon retoma a questão da hierarquia entre os *tópoi* do livro do mundo e do livro da natureza. Ao que parece, vai solucioná-la, dispersando a tensão dos pólos. Mas, a fim, o que lemos, mais uma vez, é uma assinatura da carta de supramacia do livro do mundo sobre o livro da natureza:

A proposição “o livro é um mundo” é obviamente reversível, e ela não é a verdadeira premissa da teoria, que permite fundar logicamente o parentesco, ou até a identidade, entre crítico e escritor; a verdadeira premissa é a proposição inversa: “o mundo é um livro”, ou “o mundo já é (*sempre já*) um livro”. O crítico é também um escritor porque o mundo é um livro. Barthes escreve “o livro é um mundo” quando deveria escrever “o mundo é um livro”, ou, então, “não é mais do que um livro”, ao mesmo tempo para se conformar com a ideia do arbitrário da língua e para justificar a identidade entre o crítico e o escritor. Mas a negação da realidade, proclamada pela teoria literária, não é mais que uma negação, ou o que Freud chama de uma *denegação*, isto é, uma negação que coexiste, numa espécie de consciência dupla, com a crença incoercível de que o livro fala “apesar de tudo” do mundo, ou que ele constitui um mundo, ou um “quase-mundo”, como falam os filósofos analíticos a respeito da ficção.<sup>61</sup>

O trecho vem à cena durante os capítulos iniciais de *O demônio da teoria*, precisamente na parte dedicada ao “Mundo”. Pretende-se como mediador do espólio deixado pela teoria literária e pelos *topói* oriundos do escopo crítico da narratologia estruturalista. Reivindica,

---

<sup>61</sup> COMPAGNON. *O demônio da teoria*, pp. 137-138.

nesse sentido, o solapamento do “senso comum” a partir de um contexto acadêmico que, segundo Compagnon, pede releitura, autocrítica e questionamento a fim de recolocar em circulação um revisionismo das diversas tendências críticas formuladas no decurso das décadas do século passado. E tende a concluir sugerindo a superação da lógica binária – “fundo ou forma, descrição ou narração, representação ou significação” –, alegando que “a literatura é o próprio entre-lugar, interface”<sup>62</sup> diante das demais alternativas dramáticas.

É endereçada a crítica de Compagnon. Trata-se da definição de literatura presente em Barthes. Aquele aspira superar o problema entre a negação da referência e a impossibilidade de a teoria literária alijar plenamente o paradigma do “real” de seus domínios. Barthes não deixou de postular ao longo de sua obra a ideia do arbitrário implicado pela língua que, segundo o mesmo, premedita enunciados e, logo, tende à instrumentalização de um facismo gramatical. Em um dos ensaios de *Crítica e verdade*, por exemplo, temos um eloquente exemplo disso:

A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura, e cada vez mais nos damos conta disso; mas o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. Ora, essa palavra é uma matéria (infinitamente) trabalhada; ela é, de certa forma, uma sobre-palavra, ou ela lhe serve apenas de pretexto (para o escritor, escrever é um verbo intransitivo); disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade: a explicação fixada numa realidade (trabalhada), torna-se imediatamente um produto ambíguo do real, ao qual ela está ligada com distância; em suma, a literatura é sempre irrealista, mas é esse mesmo irrealismo que lhe permite frequentemente fazer boas perguntas ao mundo – sem que essas perguntas possam jamais ser diretas: tendo partido de uma explicação teocrática do mundo, Balzac não fez outra coisa senão interrogá-lo.<sup>63</sup>

Diante da objetividade do mundo, a linguagem indireta torna-se impotente. Ela é – de acordo com Barthes – a “institucionalização da subjetividade”. Escrever é intransitivo, de modo que se encontram sob as mesmas condições de palavra tanto o crítico quanto o escritor:<sup>64</sup> ambos falam sempre do livro, pois, como está dito, a linguagem, sendo impotente diante do mundo, é afigurativa e nunca realista; maximamente, alcança o que

<sup>62</sup> COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 138.

<sup>63</sup> BARTHES. *Crítica e verdade*, p. 33-34.

<sup>64</sup> Aqui vale lembrar como procede Paul de Man no livro *Blindness and Insight*, p. 110. Ao abordar textos críticos de Lukács, Barthes, Blanchot e Jakobson, o crítico norte-americano sugere que a leitura dos textos críticos – os quais não decorrem de uma ordem científica – deve ser regida pela mesma consciência de ambivalência considerada em abordagens dos textos literários não críticos, demarcando, assim, uma zona de equivalência epistemológica entre ambos os discursos.

Barthes designou como “o efeito de real”.<sup>65</sup> Enfim: “o livro é homólogo ao mundo”, porém, reserva Barthes, não analógico ao mundo – “é no máximo *homológico*”, por isso restando irrealista (afigurativo).<sup>66</sup>

Temos aí que a literatura, enquanto *diferença*, vem a minar o mundo, criando uma pré-identidade para a escrita. Mas também deveríamos perguntar: consegue Compagnon sair da lógica binária formulando outra polarização, isto é, a lógica da *diferença* (o *Outro* da literatura e do livro) que deseja pulverizar a identidade (o *Mesmo* do texto prévio do mundo)? Estamos decididos que não.

De modo geral, podemos resumir a querela da seguinte maneira: há possibilidade de a crítica literária (que tem a literatura como o seu objeto) constituir algo como um saber a partir da objetificação do *contra-saber* que é a literatura? Barthes postula que é justamente por resistir ao saber, “ultrapassando-o ou frustrando-o”, que “a própria literatura é um saber”.<sup>67</sup> O princípio do argumento parece-nos válido. Mas ele se desmorona é incorporada a impropriedade daquilo que Barthes reivindica para estabelecer o próprio da linguagem literária, a fim de compreendê-la à parte da instrumentalização imposta a outros saberes:

Poderíamos dizer, de outra maneira, que a grande diferença entre o saber científico e o saber literário é que, para o primeiro, a linguagem nunca é mais que instrumento de comunicação, enquanto para o segundo essa mesma linguagem é, muito mais amplamente, um campo de significações; em outras palavras, a ciência (digamos a ciência científica) não procura pensar seu próprio discurso, enquanto a literatura se constitui sempre como discurso sobre o discurso, crítica da linguagem; inclui sua própria enunciação nos problemas que traz à tona; pode-se dizer então que ela não é aparentada à ciência cientificista, mas à ciência moderna àquela que postula, em sua atitude fundamental, a relatividade infinita de seus referenciais.<sup>68</sup>

Não é isso o que faz da literatura a *literatura*, apesar de ignorarmos completamente o que seria. Mas aquela definição barthesiana é caduca em seu nascimento. É que pelo menos desde meados do século XVIII a linguagem científica não deixou mais de ser simbólica, de abandonar o discurso comum da representação e das coisas, enfim, de ganhar uma espessura refletida capaz de operar uma negatividade da correlação com o mundo e alojar-

<sup>65</sup> BARTHES. *O rumor da língua*, parte VI, “O efeito de real”, p. 181-190.

<sup>66</sup> BARTHES. *A preparação do romance*, Vol. II, pp. 130-143.

<sup>67</sup> BARTHES. *Inéditos, vol.2: crítica*, p. 182.

<sup>68</sup> BARTHES. *Inéditos, vol.2: crítica*, p. 184.

se no pensamento da sua própria linguagem.<sup>69</sup> Daí toda uma inaptidão ao definir o campo de significações da literatura em oposição à linguagem de outros saberes. Repete-se não mais que formas elegantes de binarismos no argumento barthesiano.

Seja como for, o debate apócrifo entre Compagnon e seu antigo mestre arremessamos subterraneamente para a variabilidade das duas teleologias a respeito de como a ideia de livro “como um fim” transcendeu à definição de livro como “instrumento de um fim” a exemplo do que propunha Borges com as duas teleologias do livro. (Teríamos imediatamente de voltar ao escritor argentino e por outra vez em xeque essa questão levantada em texto já comentado. Mas nós vamos deixá-lo em suspenso para retomá-lo só mais tarde com o tempo necessário).

É de emergência bastante antiga o cotejo livro/mundo-mundo/livro recuperado por Compagnon em Barthes no final do século passado. Foi mencionado anteriormente que sua aparição escapa da antiguidade clássica, transita todo o medievo até desembocar na época moderna, momento em que se reinstala a oposição entre um *codex scriptus* proveniente da Bíblia e um *codex vivus* oriundo da Natureza.

Devemos a Ernst Robert Curtius a abordagem inaugural, detalhada, a propósito da representação do mundo como um livro. O capítulo “O livro como símbolo” – publicado originalmente em 1948 no monumental *Literatura europeia e idade media latina* – postula que o metaforismo do livro tem uma origem sacerdotal, sendo posteriormente assimilada pela escola mística medieval até dispersar-se no uso comum.

Resumindo, temos que a ideia do mundo ou da Natureza como um “livro” se originou na eloquência do púlpito, foi adotada depois pela especulação filosófico-mística medieval e passou enfim ao uso geral da linguagem. No curso desse desenvolvimento, o “livro do mundo” foi muitas vezes laicizado, isto é, alheado de sua origem teológica, porém nem sempre – o que pretendo mostrar com alguns exemplos.<sup>70</sup>

Para Curtius, o processo descrito acima demonstra que, apesar da negação teocêntrica ser um imperativo durante a Renascença, a semelhança do livro com o mundo ainda apareceria naquela época resguardando sua origem teológica muito embora possam ser notadas algumas variações. Tais variações interessam profundamente à particularidade da nossa pesquisa. Isso porque o princípio de inversão no *tópos* do “livro do mundo” irrompe

<sup>69</sup> Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 437-450 *passim*.

<sup>70</sup> CURTIUS. “O livro como símbolo”, p. 398.

naquelas mesmas variações. Curtius chega a sugerir que elas permitiriam revelar algo precioso. Entretanto, o livro do filólogo alemão não aprofunda nas camadas subterrâneas em relação à visibilidade do tema central. Faremos, portanto, uma leitura enviesada da tese de Curtius. Será somente a partir da sua inversão que chegaremos ao conceito de livro característico da modernidade e cuja sistematização virá com o romantismo.<sup>71</sup> Mas retenhamos um pouco mais da permanência e descontinuidade que há por trás da metáfora livresca no pensamento ocidental. Essa declinação se faz imprescindível para apresentar a constituição da subjetividade moderna, sem a qual não podemos compreender o conceito de literatura que irrompe no período mencionado.

Um dos autores dedicados a discutir a continuidade fundamental do *tópos* do “livro do mundo” postulada por Curtius é Hans Blumenberg. Este retoma daquele o tema referente ao mundo como problema hermenêutico no livro *A legibilidade do mundo*.<sup>72</sup> Isso é feito, porém, já com outro posicionamento. É que Blumenberg considera uma falha metodológica o “coleccionismo de metáforas” que há em Curtius, como se o campo de significações que elas implicam fosse apenas uma sorte de extravagâncias ou divagações de seus respectivos autores. Blumenberg então toma as metáforas do livro de acordo com os contextos históricos dos quais emergem, cotejando-as para entendê-las dentro de uma linha histórica do pensamento e não isoladas. É nesse sentido que a tese de Blumenberg sugere uma “*hipótese dualista*”: a existência de uma inimizade entre o livro e o mundo, uma vez que os livros rivalizam com a realidade. Exceção feita à épica grega (dado que ali a experiência do livro não rivaliza com a experiência do mundo em razão de uma determinação iconográfica que, como vimos, condenaria a escrita a um plano inferior), a *hipótese dualista* opera durante todas as épocas do mundo ocidental, tendo significações específicas de acordo com determinados períodos históricos. Isso levará Blumenberg a conclusões distintas no que respeita às nuances da legibilidade do mundo, nuances estas – acusa o autor – então ignoradas por Curtius.

A abordagem do metaforismo do livro corresponde, em Blumenberg, ao uso de tal significante como unidade da dispersão do mundo. Durante a época moderna domina um

---

<sup>71</sup> Curtius (p. 399) atribui a John Owen (1563?-1622), célebre epigramatista inglês, o exemplo inaugural de inversão no *tópos* do “livro do mundo”: “Este livro é o mundo; os homens, Hoskino, são os versos, como no universo, há de encontrar aqui poucos bons”. Uma possível primeira concepção intransitiva do livro, portanto.

<sup>72</sup> Originalmente publicada em 1979 como *Die Lesbarkeit der Welt*. Usamos a tradução espanhola cujo título é *La legibilidad del mundo*. Não existe tradução ao português até o presente momento. A editora da UFMG publicará proximamente uma tradução para o referido livro a cargo de Georg Otte.



só livro, o livro absoluto e mediador da unidade do mundo fragmentário. Segundo o filósofo alemão, isso aparece em razão da organização metodológica do sujeito moderno a fim de decifrar a natureza, tornando-a, assim, inteligível. Daí que a hipótese dualista não só implica uma rivalidade entre o livro e o mundo senão, também, entre o livro e as ciências da natureza a partir da época moderna. As consequências vindas daí implicam algo imprescindível para entendermos, proximamente, a virada mimológica operada pelos primeiros românticos com relação ao livro. Explica Blumenberg que o livro e as ciências da natureza se rivalizam em função da reivindicação da autonomia do campo estético que, uma vez gerando uma sorte de autocompreensão sem precedentes da arte, condena a natureza àquilo que é da ordem do incompreensível:

*Cuanto más comprensible se haya hecho, o pretenda hacerse, el arte, tanto menos comprensible podía seguir siendo la naturaleza, cosa que ella ya había dejado de ser, para el entendimiento del común de los hombres, desde que el libro de la naturaleza tenía que estar escrito en un lenguaje de signos que pedía para ser descifrado más que una mera hermenéutica. El libro de la historia es el primero que el hombre escribiera en su propio lenguaje. En virtud del principio de la exclusiva accesibilidad a lo que había sido hecho por uno mismo y de las dudas de si la historia forma parte o no de aquello, la cláusula general de la hermenéutica transmigró enteramente al ámbito del templo estético, para volver a resplandecer desde allí sobre postreras donaciones de sentido que puedan darse al ser.<sup>73</sup>*

Faz a hipótese dualista com que o mundo do livro insurja como uma “anti-natureza” a partir de um dado momento da época moderna. Daí por diante o livro ganha especificidade estética. Trata-se do momento em que a escrita, como viemos discutindo, ganha uma particular significação.

Anos antes de Blumenberg, Derrida retomou brevemente Curtius, quando, na introdução de *Gramatologia* (1967), pretendeu definir a relação da escrita com o livro, interpretando a linguagem como ponto mediante o qual desvincular a criação humana da Natureza. O que Derrida interpreta a partir da simbologia do livro, levada a cabo por Curtius, vem a sugerir a oposição entre uma escritura divina, isto é, uma lei natural, e uma *escrita* humana, laboriosa e artificial:

Como acontecia com a escritura da verdade na alma, em Platão, ainda na Idade Média, é uma escritura entendida em sentido metafórico, isto é, uma escritura natural, eterna e universal, o sistema da verdade

---

<sup>73</sup> BLUMENBERG. *La legibilidad del mundo*, p. 22-23.

significada, que é reconhecida na sua dignidade. Como no *Fedro*, uma certa escritura decaída continua a ser-lhe oposta. Seria preciso escrever uma história desta metáfora que sempre opõe a escritura divina ou natural à inscrição humana e laboriosa, finita e artificiosa. Seria preciso articular rigorosamente suas etapas, seguir o tema do livro de Deus (natureza ou lei, na verdade lei natural) através de todas as suas modificações.<sup>74</sup>

Entende o filósofo franco-argelino que tal processo teria implicado na concepção de uma boa e uma má escritura: boa e natural, a inscrição divina na alma; perversa e artificiosa, a técnica, exilada na exterioridade do corpo. Disso resultaria a metáfora do mundo enquanto um texto litúrgico no qual se sobreescreve uma lei divina e natural, eterna e universal, necessariamente contraposta à “inscrição humana”, finita e artificiosa. No interior dessa concepção, à inscrição humana não caberia qualquer ordem de criação, ou seja, de produção de Verdade e ou significado: instrumento que conduz a um fim, o livro, portanto, apenas levaria à lei natural; de sorte que nunca a criaria, jamais sobreescrevendo na inscrição de sua ficção assertivas quaisquer que fossem capazes de estipular legibilidade alguma em contraposição à exterioridade do significante, do mundo. Derrida reconhece que há distinções implicadas nas maneiras de tratar a mesma metáfora. Isso, porém, não o impede de formular a seguinte conclusão:

Na história destas maneiras, o corte mais decisivo aparece no momento em que se constitui, ao mesmo tempo a ciência da natureza, a determinação da presença absoluta como presença a si, como subjetividade. É o momento dos grandes racionalismos do século XVII. Desde então, a condenação da escritura decaída e finita tomará outra forma, a que nós ainda vivemos: é a não-presença a si que será denunciada.<sup>75</sup>

Naquele contexto histórico – trazido pelo excerto supracitado – aloca-se uma variação com relação à concepção da ideia mimológica do livro: desde o Renascimento, contexto profundador da ciência da natureza, decorreria um novo lema, “ler o que não foi escrito”, através do qual se buscava suplantar a ideia medieval acerca do tema “ler o livro do mundo”. É a volta de uma época histórica para si mesma, enquanto “determinação da presença absoluta como presença a si”, pois, desta volta, dependerá a autofundamentação e a historicidade da idade moderna, ou seja, a tentativa de arrancar de si pressupostos próprios que lhe outorguem legibilidade e, pois, legitimidade histórica.

<sup>74</sup> DERRIDA. *Gramatologia*, p. 19.

<sup>75</sup> DERRIDA. *Gramatologia*, p. 20.

Em *Gramatologia* a temática referida suscita a apreensão da subjetividade como forte característica da época moderna e descreve, ainda, em seu ponto extremo, a maneira como a *écriture*,<sup>76</sup> em sua condição decaída, pós-babélica, implicaria o “fim do livro”, entendido como uma totalidade dos saberes, uma vez que a *écriture* abrija caminhos para a disseminação do significante sem reunião possível. Mais tarde Derrida recupera a questão do “fim do livro” e do “começo da *escrita*” – motivo de abertura de *Gramatologia* – durante uma comunicação pronunciada na Biblioteca Nacional da França:

O que chamei então de “o fim do livro” vinha ao termo de toda uma história; história do livro, da figura do livro e mesmo do que se chamava de “o livro da natureza” (Galileu, Descarte, Hume, Bonnet, Von Schubert, Novalis, sua “enciclopédica” e o que ele chamava de sua “teoria da bíblia”, etc.). Ao falar do “fim do livro” em curso, referia-me ao que certamente já se anunciava, e de que falamos esta noite, mas visava sobretudo ao modelo ontológico-enciclopédico ou neo-hegeliano do grande livro total, o livro do saber absoluto, que reúne em si, circularmente, sua própria dispersão infinita.<sup>77</sup>

A totalidade “ontológico-enciclopédica” desponta no pensamento derridiano também sob o nome de metafísica. Ela diz respeito à impossibilidade de restauração do *lógos* a despeito da sugestibilidade semântica do significante, fazendo, disso, uma crítica à herança algo sinistra do pensamento ocidental.<sup>78</sup> Não obstante, torna-se necessário chamar a atenção para o fato de o filósofo franco-argelino generalizar os símiles do livro na cultura ocidental

---

<sup>76</sup> A tradução brasileira opta por dizer com “*escritura*” o que o original diz com “*écriture*”. Isso, entretanto, sugere algo de inadequabilidade conceitual. Assim vertido na semântica da língua portuguesa, o significante escolhido tende a ganhar em excessivas denotações jurídicas e, sobretudo, canônicas. E aqui já sabemos detalhadamente que a Bíblia (em sua definição usual, a saber, pré-romantismo alemão) corresponde ao livro que legisla a mimese clássica do mundo, acepção ao encontro da qual vai claramente Derrida. A noção de *écriture* evocada pelo filósofo franco-argelino está muito vinculada ao que pretendia o grupo *Tel Quel* sob o conceito *écriture textuelle*, conceito que, segundo Philippe Sollers, um dos escritores capitais da revista de que Derrida participa tardiamente, consiste na comunhão de uma prática escrita e sua teorização como método próprio de análise textual. Por *écriture* Derrida (*La diseminación*, p. 9) denomina “o que critica, desconstrói, força a oposição tradicional e hierarquizada da escrita e da palavra, da escrita e do regimento (idealista, espiritualista, foncentrista: em primeiro lugar, logocêntrica) de todos seus outros; denomina o ‘trabalho’ ou ‘prática’ daquilo que desorganiza a oposição filosófica práxis/theoria e não se deixa refazer segundo o procedimento da negatividade hegeliana.” Teríamos, então, de fazer algumas reservas quanto à palavra “*escritura*” que, na tradução brasileira, tanto denomina o texto prévio, o texto de sentido assegurado, cujo modelo é a Bíblia quanto a *écriture* francesa que, segundo entendemos, deveria ser apenas *escrita* e, logo, retirada da carga semântica jurídica e canônica que guarda unicamente em português.

<sup>77</sup> DERRIDA. *Papel-máquina*, p. 30.

<sup>78</sup> A propósito de uma expansão desse tema, ver HABERMANS. *O discurso filosófico da modernidade*, cap. 7, sobretudo o “excurso sobre o nivelamento da diferença de gênero entre a filosofia e a literatura”, p. 261-296. Nesse texto, Habermas não endossa a proposta de literalização do pensamento filosófico, como se manifesta via Derrida. Tal excuro, no entanto, permite acompanhar passo a passo a crítica que Derrida faz aos princípios da metafísica veiculada pelo pensamento filosófico ocidental.

ao emular em *Gramatologia* a tese de Curtius.<sup>79</sup> Daí ser ignorada a particularidade com que o projeto da *enciclopedística* e a teoria da Bíblia foram tratados por Novalis, conforme discutiremos em lugar já designado.

Importa lembrar que o antagonismo renascentista “escritura natural” vs. “inscrição humana” em torno à relação entre o significante, a escrita e o mundo como texto prévio – de que nos informa resumidamente o texto derridiano – já havia sido problematizado alguns anos antes em *As palavras e as coisas*. Foucault sugere que uma *arqueologia* dos saberes dados no transcurso dos séculos XVI ao XIX revelaria uma transição de *episteme*<sup>80</sup> clássica para outra moderna, assim implicando diferentes regimes de representação delimitados durante o Renascimento e com alguma vigência ainda na modernidade.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> *Gramatologia* antecede em pouco mais de uma década *A legibilidade do mundo*. Porém, o texto lido na Biblioteca Nacional francesa aparece tardiamente, muito após a revisão apresentada por Blumenberg a propósito da obra de Curtius. Ainda assim, Derrida não se atinou para o equívoco da questão, apenas endossando a tese de Curtius.

<sup>80</sup> As traduções brasileiras – é o que ocorre entre *As palavras e as coisas* e *A arqueologia do saber* – não decidem em adotar a grafia francesa *epistémê* ou a grafia brasileira *episteme*. Nós preferimos manter esta última em nosso texto, deixando-a sempre em itálico para preservar sua reserva conceitual. Aproveitamos a nota para transcrever de *Arqueologia do saber* (pp. 214-215) a definição do conceito aludido: “Por *episteme* entende-se, na verdade, o conjunto das relações que podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados. (...) A *episteme* não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas. (...) a *episteme* não é o que se pode saber em uma época, tendo em conta insuficiências técnicas, hábitos mentais, ou limites colocados pela tradição; é aquilo que, na positividade das práticas discursivas, torna possível a existência das figuras epistemológicas e das ciências”.

<sup>81</sup> Foucault aponta que a trama semântica a respeito da *semelhança* no século XVI é muito rica, porém, indica quatro das principais figuras articuladas ao saber da *semelhança* e mediante as quais se configurou parcialmente o regime de representação em tal contexto. Aqui, uma síntese daquilo a que dizem respeito. Primeiro, a *convenientia*: designa mais propriamente a vizinhança de lugares do que a similitude e, portanto, diz respeito ao “parentesco”; nela, comunica-se o movimento, as influências e as paixões, e também as propriedades, de sorte que, articulado esse grau de parentesco das coisas, configura uma *semelhança* e, assim, mesmo dentro da vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; enfim, é uma *semelhança* ligada ao espaço na forma da “aproximação gradativa” e que implica a conjunção e o ajustamento. Segundo, a *aemulatio*: guarda algo da *convenientia*, todavia, liberando-se da lei do lugar e atuando, por isso mesmo, imóvel, na distância; nela há algo do reflexo e do espelho de modo que as coisas dispersas através do mundo se correspondam; através dela, as coisas podem se imitar de uma extremidade à outra do universo sem encadeamento nem proximidade; a maneira como se manifesta, “uma geminação natural das coisas”, torna impossível dizer onde se configura a realidade, onde, pois, a imagem projetada; com isso, as duas figuras defrontadas apoderam-se uma da outra e ocorre de o semelhante envolver o semelhante, que, por sua vez, o cerca e seguirá novamente envolvido por uma duplicação que tende prosseguir ao infinito. Terceira forma da similitude, a *analogia*: velho conceito já presente na filosofia grega e pensamento medieval, cujo uso, porém, se tornou provavelmente distinto; nela superpõem-se *convenientia* e *aemulatio*, assegurando o maravilhoso afrontamento das *semelhanças*

Ainda no contexto da “renascença cultural”, os diferentes regimes teriam uma sorte de representação baseada no princípio da semelhança entre realidade e signo:

Até o fim do século XVI - [diz Foucault] -, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las.<sup>82</sup>

Através de modulações nos diferentes regimes, ocorre um progressivo abandono das referências externas em torno à relação entre signo e coisas. Eis nesse trânsito das ideias um dos pontos possíveis de demarcar a inflexão de *episteme* característica da idade clássica para uma nova designação então capaz de caracterizar o saber relativo ao alto modernismo. É neste sentido que Foucault vem a dizer:

Essa nova disposição implica o aparecimento de um novo problema até então desconhecido: com efeito, perguntava-se como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava; a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). **A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita.** O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz.<sup>83</sup>

---

através do espaço; ela pode tramar uma variabilidade indefinida de parentescos; através dela todas as figuras do mundo podem se aproximar, pois implica reversibilidade e caracteriza a polivalência capaz de conferir à analogia um campo universal de aplicação. Por fim, as *simpatias*: nela nenhum caminho é assegurado de antemão, nenhuma distância é superposta, e nenhum encadeamento é prescrito; é uma instância do *Mesmo* tão forte que não se contenta em ser uma das formas do semelhante e por isso tem o perigoso poder de *assimilar*, isto é, de tornar as coisas idênticas umas às outras, de fazê-las desaparecer em sua individualidade; nas *simpatias*, contudo, a identidade das coisas, o fato de que possam assemelhar-se a aproximar-se delas, sem, no entanto, se deceparem, preservando a singularidade, é contrabalanceado pela relação entre simpatia e antipatia; dessa maneira, a soberania do par simpatia-antipatia, o movimento e a dispersão que ele prescreve dão lugar a todas as formas da semelhança; e assim se encontram retomadas e explicadas as três primeiras similitudes. Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pontualmente no capítulo II – “A prosa do mundo” pp. 23-61.

<sup>82</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 24.

<sup>83</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 59. [Negrito nosso].

Em razão da nova disposição, a *analogia* passa a ocupar cada vez mais o lugar onde predominava a *semelhança*, até que, gradualmente, a linguagem, não mais fazendo parte da grande distribuição das similitudes e assinalações clássicas, deixa de ser estudada como uma significação da natureza. Daí porque a linguagem não remeterá mais a uma exterioridade do signo, e sim à sua apresentação, fazendo desta um campo epistemológico muito distinto do que era até o Renascimento. De onde resultará que saber consiste em referir a linguagem à linguagem.<sup>84</sup> Instaure-se, então, um vetor de curvatura no *tópos* do livro do mundo tal como foi dado até o Renascimento. É o que já veremos no capítulo sobre românticos de Iena.

Daí por diante configurou-se uma “imensa reorganização da cultura”. Uma das principais características da nova disposição está em que “a linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia”, deixando distante aquele espaço “onde a significação dos signos não existia, por ser absorvida na soberania da Semelhança; mas onde seu ser enigmático, monótono, obstinado, primitivo, cintilava numa disposição infinita”.<sup>85</sup> Daí que nada, na *episteme* moderna, consegue trazer de volta a lembrança do “ser único da escrita” que começou a desaparecer com o fim do Renascimento. Nada, diz Foucault, salvaguardando-se a exceção possível com a literatura:

Nada mais há em nosso saber nem em nossa reflexão que nos traga hoje a lembrança desse ser. Nada mais, salvo talvez a literatura – e ainda de um modo mais alusivo e diagonal que direto. Pode-se dizer, num certo sentido, que a “literatura”, tal como se constituiu e assim se designou no limiar da idade moderna, manifesta o reaparecimento, onde era inesperado, do ser vivo da linguagem. Nos séculos XVII e XVIII, a existência própria da linguagem, sua velha solidez de coisa inscrita no mundo foram dissolvidas no funcionamento da representação; toda linguagem valia como discurso. (...) Ora, ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – **a literatura só existiu em sua autonomia**, só se desprende de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de “contradiscurso” e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI.

(...) A partir do século XIX, a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser: não, porém, tal como ela aparecia ainda no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; **doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem**

<sup>84</sup> Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 55.

<sup>85</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 59.

**promessa.** É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura.<sup>86</sup>

Dissipando-se da pretensão de ser uma contígua e ao mesmo tempo à parte da realidade, a literatura nasce do seu próprio desvio que configura “a imensa reorganização cultural” a partir do Renascimento. A literatura, dessa maneira, buscará o seu próprio desenvolvimento e independência procurando a partir de si mesma um além e um aquém do comentário clássico e, ainda, da crítica moderna no que tange à linguagem como grande metáfora do livro da Natureza. Passa a constituir, por tudo isso, outras significações dos signos e do mundo, cada vez menos ocupada em submeter uma realidade exterior, isto é, o fora da escrita.

Mas aqui nós precisamos avançar lentamente. Não é especificamente da literatura que Foucault fala quando vislumbra, a partir do século XIX, o processo a partir do qual a linguagem é tornada objeto, dobrada sobre si mesma até adquirir espessura própria. Isso, segundo ele, é característico de todos os discursos da *episteme* moderna. Eis o que permite, por exemplo, que o espaço ora constituído pelas três grandes formas do saber clássico, a *Gramática geral*, a *História natural* e a *Análise das riquezas*, viesse a ser, segundo ele, constituído pelas três grandes formas do saber que se levantam na modernidade, quais sejam, a *Filologia*, a *Biologia* e a *Economia política*. Não se trata de uma simples mutação. São substituídas as relações dos saberes clássicos fundamentados na extensão entre o *nome* e a *ordem*, ou seja, um sistema de signos transparentes à continuidade do ser. O pensamento moderno, por sua vez, coloca a questão das relações entre o sentido originário e a história, trazendo então novos métodos de *interpretação* capaz de por em xeque a relação do sentido com a forma da verdade e a forma do ser. É ao mesmo tempo uma ontologia (pois insere os signos na historicidade) e uma semântica (pois insere a temporalidade moderna na taxonomia), de modo que não há mais o *continuum* da representação e do ser presente nas formações discursivas do pensamento clássico.<sup>87</sup> Temos assim que a função da linguagem característica dos saberes modernos deixa de ser a transmissão de mensagens que estão em outro lugar e passa a constituir ela própria a realidade, que, a fundo, é a realidade enquanto discursividade.

<sup>86</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 59-60.

<sup>87</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 285-286-287.

Esse nivelamento da linguagem que, segundo Foucault, vai reduzi-la à pura condição de objeto, no entanto, é compensado de três maneiras. Primeiramente, porque passa a ser uma mediação necessária (nesse sentido, o equívoco daquele argumento de Barthes) para todo o conhecimento científico que pretende manifestar-se como discurso. Então a linguagem é, nesse nicho, uma “linguagem-quadro”, ou seja, seu papel imediatamente classificador mantém-se a certa distância da natureza para não repartir a Natureza, como na época clássica, em uma tabela de semelhanças entre identidades e diferenças. Secundariamente, a linguagem torna-se “realidade histórica” consistente, quer dizer, constitui o lugar das tradições, dos hábitos do pensamento, e acumula uma memória fatal em forma de exegese crítica e filologia. Deixa-se de ir, como na interpretação clássica, do “mundo (coisas e textos ao mesmo tempo) à Palavra divina que nele se decifrava” para ir, pelo menos desde a *episteme* consolidada no século XIX, “dos homens, de Deus, dos conhecimentos ou das quimeras às palavras que os tornam possíveis”.<sup>88</sup> Finalmente, a última dessas compensações da linguagem moderna, para Foucault, é o aparecimento da literatura como tal, ou seja, o conceito de literatura, espécie de abertura, na cultura da modernidade ocidental, de uma espessura própria da linguagem “cuja modalidade é ser ‘literária’”. A literatura não cessou de se aproximar daquilo que é a linguagem “no seu ser mesmo”, solicitando constantemente uma “linguagem segunda”, quer dizer, nem mais a forma de crítica da linguagem moderna, nem tampouco a forma de comentário da linguagem clássica.<sup>89</sup>

É por isso que a literatura detém, para Foucault, a característica de restituir “o ser vivo da linguagem”. Na entrada do século XIX, momento em que a linguagem se entranhava na sua espessura de objeto e se deixava, de parte a parte, atravessar por um saber, a literatura se reconstituía, alhures, sob uma forma independente, de difícil acesso, dobrada sobre o enigma de seu nascimento e inteiramente referida ao ato puro de escrever. Deixemos sobrescrever por fim a passagem de *As palavras e as coisas*:

A literatura é a contestação da filologia (de que é, no entanto, sua figura gêmea): ela reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras. Da revolta romântica contra um discurso imobilizado na sua cerimônia até a descoberta, por Mallarmé, da palavra em seu poder impotente, vê-se bem qual foi, no século XIX, a função da literatura em relação ao modo de ser moderno da linguagem. Com base nesse jogo essencial, o restante é efeito: a literatura se distingue cada vez mais no discurso de ideias e se

<sup>88</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 410-411-412-415-416.

<sup>89</sup> Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 112.



encerra numa intransitividade radical; destaca-se de todos os valores que podiam, na idade clássica, fazê-la circular (o gosto, o prazer, o natural, o verdadeiro) e faz nascer, no seu próprio espaço, tudo o que pode assegurar-lhe a denegação lúdica (o escandaloso, o feio, o impossível); rompe com toda definição de “gêneros” como formas ajustadas a uma ordem de representações e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar – contra todos os outros discursos – sua existência abrupta; nessas condições, não lhe resta senão recurrar-se num perpétuo retorno sobre si, como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer a própria forma: endereça-se a si como subjetividade escriturante, ou busca capturar, no movimento que a faz nascer, a essência de toda literatura; e assim todos os seus fios convergem para a mais fina ponta – singular, instantânea, e contudo absolutamente universal –, para o simples ato de escrever. No momento em que a linguagem, como palavra disseminada, se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser.<sup>90</sup>

Encerrada nessa “intransitividade radical”, como quer Foucault, a literatura nasce sob o ânimo de trabalhar o “ser moderno da linguagem” de maneira a dizer não somente o que é, mas, sobretudo, a dizer, também, *que é*. Tal é o grau de subjetividade a que ela, a literatura, estará vinculada nesse ponto de inflexão das grandes formas de discurso na modernidade. Por isso ela se recusa a transmitir algo que lhe seja exterior à própria escrita de si. A linguagem, agora, sobretudo em sua pele literária, a despeito de outros campos do saber, se distinguirá de toda instrumentalização, de toda filologia possível, destituindo a semelhança que deveria guardar em relação ao comentário do mundo e a analogia em relação à crítica do mundo. Rompe, cada vez mais, com a dureza dos gêneros, isentando-se da adequação ao grau mimético de uma determinada ordem do discurso ao afirmar-se em sua plena subjetividade sem assujeitamento. Cria, ela mesma, o corpus textual de um mundo que é constituído literariamente a despeito de transmitir realidade que não seja ela própria; safase, então, do maniqueísmo entre os valores tributados pela oposição entre natureza (o texto prévio do mundo) e natureza de artifício humano (o texto prévio da linguagem crítica).

A síntese feita por Foucault, portanto, informa-nos a propósito da dobra específica que a linguagem fará sobre si mesma para daí sair já outra na modernidade, sobretudo a partir do processo de subjetivação característico de tal época. Isso implica, como vimos, um duplo gesto: a modulação dos regimes de representação a partir da qual decorrerá a

---

<sup>90</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 415-416.

suplantação da semelhança pela analogia e, ato seguido, o abandono das referências externas em torno à relação entre signo e coisas.

Aí nesta inflexão da linguagem moderna estariam, portanto, os fundamentos para uma definição de literatura enquanto instância autônoma, isto é, o contradiscurso que não pode ser mediado pelas mesmas positivities que refletem os saberes da modernidade. Daí a dificuldade de definir a literatura enquanto linguagem, enquanto prática desvinculada de sua teoria. Ela nunca está lá. Maximamente conseguimos definir o que era análise ou crítica literária e, mais tarde, a Teoria da Literatura ou Estudos Literários. Mas nada disso assegura que encontraremos a literatura naquele mesmo espaço. A literatura nunca está lá e nem sabemos o que é, como no jogo das perguntas cíclicas na canção *Ballad of a thin man* de Dylan:

*You raise up your head  
And you ask, "Is this where it is?"  
And somebody points to you and says "It's his"  
And you say, "What's mine?"  
And somebody else says, "Where what is?"*<sup>91</sup>

#### 1.4 Ambos, o livro e o mundo

“A terra pertencerá apenas àqueles que vivem das forças do cosmos”.  
(...) A relação antiga com o cosmos processava-se de outro modo: pelo êxtase. De fato, o êxtase é a experiência pela qual nos asseguramos do que há de mais próximo e de mais distante, e nunca de uma coisa sem a outra. Mas isso significa que só em comunidade o homem pode comunicar com o cosmos em êxtase. A desorientação que ameaça os modernos vem-lhes de considerarem essa experiência irrelevante e desprezível e de a verem apenas como vivência contemplativa individual em belas noites estreladas.

(...) **a técnica não é a dominação da natureza: é a dominação da relação entre a natureza e a humanidade.** É certo que os homens, enquanto espécie, estão há dezenas de milhares de anos no fim da sua evolução; mas a humanidade, enquanto espécie, está no começo. A técnica organiza para ela uma *physis* na qual o seu contato com o cosmos se constitui de forma nova e diferente do que acontece com os povos e as famílias. (...) O terror da autêntica experiência cósmica não se liga àquele minúsculo fragmento de natureza que nos habituamos a designar de

<sup>91</sup> DYLAN. “*Ballad of a thin man*”, quinta faixa do disco *Highway 61 Revisited* (Columbia Records, 1965).

“natureza”. O ser vivo só supera a vertigem da destruição no êxtase da procriação.<sup>92</sup>

Todos os saberes da modernidade emergem na medida em que se constituem, simultaneamente, enquanto objeto e horizonte de formação discursiva de um objeto, isto é, enquanto significante e positividade. Por exemplo, a *Biologia* e as *Ciências Humanas*. Antes delas, nem a “vida” e nem “homem” existiam, não estavam devidamente constituídos como continuidade discursiva, como sujeito e objeto desses saberes. O que existe precedentemente, segundo a análise de Foucault, é apenas a *História natural*, no interior da qual o homem e a vida humana são a ausência de uma disciplina ou de uniformidade discursiva; o homem se iguala a todos os outros seres em contiguidade com o mundo pré-moderno em que rege a semelhança; ele não representa a sua representação ainda.<sup>93</sup> Não há, então, uma historicidade da vida humana enquanto objeto epistemologicamente constituído, como figura da analogia na ordem de organização dos saberes. É isso que faz com que cada saber, cada discurso que aparece na *episteme* da modernidade, seja, a um só tempo, constituinte e constituído por um interior (a normatização da linguagem) e um exterior (os domínios além da linguagem disciplina que impede algo de submergir como um saber).

Mas é algo distinto o que exatamente acontece com a literatura. Ela é o que excede o dispositivo de formalização das grandes formas do saber moderno. Formaliza-se sob uma definição voluntariosa de linguagem que a alça em relação ao que está em seu entorno. É nesse sentido que a literatura será uma “linguagem segunda”. A literatura, a uniformidade discursiva que a fará um conceito, permanecerá apenas como Teoria da Literatura, método de abordagem da “linguagem segunda”, definição da “linguagem segunda”, mas não exatamente sua manifestação. Na qualidade de “coisa em si”, objeto preciso e definível na malha epistemológica, a literatura não existe na positividade moderna. Ela só existe pela exceção, o resto que não cabe na gramaticalidade dos demais campos do saber. A literatura não tem um objeto definido consigo – tudo, nela, é um puro sistema de dispersão, pois não fixa a historicidade da linguagem através do tempo, ou pelo menos não como ocorre aos outros campos e planos de ordenação das grandes formas do saber. É por isso que a sua normatização não termina de se processar; é uma falha, um contradiscurso. Não se definindo a um só tempo enquanto objeto e conceito, a literatura resta como um contra-

<sup>92</sup> BENJAMIN. “Para o planetário”, pp. 64-65. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única. Infância berlinense: 1900*.

<sup>93</sup> Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 475-476-477-510-512.

saber, uma contrapositividade, ou, ainda, uma forma estranha ao assujeitamento, pois escapa às gramaticalidades. Sob a condição de conceito, de saber literário não disjuntivo, ela ganha historicidade. Mas, em seguida, aquela mesma historicidade é abolida por uma instabilidade do seu objeto, a secundaridade da linguagem, e já não é nem mais o comentário pré-moderno, nem tampouco a crítica com que a linguagem ressurgiu na modernidade. Opera-se, nesse tecido poroso, um trânsito inassimilável. Eis a armadilha que o “ser literário” deixa para a positividade do pensamento moderno.

É por isso que a literatura, em seu “ser selvagem”, é algo verdadeiramente estranho no campo dos saberes a serem formalizados no domínio epistemológico da modernidade. Recorrentemente, vem a ser definida via polarização, espécie de exterior (descontinuidade discursiva incontrolável) que recusa o interior (continuidade, controle da dispersão) da linguagem, constituindo, dessa maneira, uma espessura altamente contraditória em relação à (dis)positividade dos discursos de nossa idade epistemológica. Nesse sentido, a Teoria da Literatura, um saber precisamente moderno, veio acossando, desde o século XIX, a zona membranosa, de partilha, em que vive a literatura, para tão logo transformá-la, simultaneamente, em objeto e discurso igualmente válidos. Porém, a literatura traz um conflito a lume: revela, quando consigo mesma, isto é, não sob a condição formalizada de análise literária ou teoria, e sim de formalização do literário, que ela jamais operou sob tal determinação – ou coisa, *ou* outra, ou comentário, *ou* crítica, uma minando a condição da outra. A literatura, não apenas uma gramaticalidade teórica, como a Teoria da Literatura se pensou desde o século XIX, mas, antes, a literatura sob uma condição de prática e teoria de si mesma, repõe o êxtase cosmológico através da escrita e dos saberes na “era da técnica”, da instrumentalidade epistemológica.

É ela, a literatura, que, entre nós, pode “conquistar a terra” na modernidade, desde que seja entendida a partir da demanda técnica de que falava Benjamin, uma demanda da técnica, logo, da escrita que “não é a dominação da natureza”, mas “a dominação da relação entre a natureza e a humanidade”, logo, da natureza e da literatura, pois, sendo o reverso de todos os saberes da época, o “ser selvagem” da literatura, é o único ser verdadeiramente agreste, capaz de viver “das forças do cosmos”, do êxtase literário que inebira os saberes modernos. É com essa questão incontornável que agora tem de lidar tanto a Teoria da Literatura quanto as suas vizinhas, as Ciências Humanas, saberes que tomam o

homem como “representação da sua representação”<sup>94</sup> ou universalização da analogia: não exatamente a comunhão de outrora, mas, agora, a multiplicidade de ambas as coisas, de ambos os mundos, social e biológico, natural e estético, etc., deslizando um sobre o outro, porém sem ter de submeter para defini-los (pré)identitariamente.

A literatura, gostaríamos de antecipar isso antes do que vem com os próximos capítulos, pode ser, na modernidade, não o domínio da linguagem artificial, da dessemelhança e do simbolismo a despeito da linguagem da Natureza, da semelhança e da alegoria do mundo, mas a relação, o hímeme, aquilo que faz com que uma instância participe à outra, produzindo, assim, um convívio, ambas. É nesse sentido, por exemplo, que Clément Rosset, no livro *A antinatureza*, sugere um caminho a não ser ignorado aqui: sair, ao mesmo tempo, do “preconceito naturalista” e do “privilégio ambíguo do artifício”.<sup>95</sup> Nem o artifício deve ser tomado como o caráter originalmente não natural de todas as coisas, como a superação do acaso, nem muito menos a natureza pensada como a incapacidade de manifestar-se por si mesma, como o reino do acaso. É, antes, a relação entre ambos, artifício e natureza, que irradia uma força criadora, uma *poiésis* – uma força, por exemplo, no sentido de uma “natureza por fazer”, como sugere Peter Sloterdijk, isto é, o questionamento do idílio (a imagem da “Grande Mãe”) da unidade original e integral entre o ser humano e a Natureza, daí então surgindo uma crítica capaz de distinguir a duplicidade e o antagonismo entre ambas as partes, minimizando a relação dualista, a consciência do contra-ataque entre, por um lado, uma natureza que pede ser copiada e compreendida como um útero absoluto e, de outro, uma instância artificial que aspira a competência e o conhecimento mediante a libertação técnica em relação ao ambiente entorno. Assim, segundo Sloterdijk, a “natureza por fazer” poderia ser compreendida como um abandono da tentativa demiúrgica de tomar o a criação para si, o fim do apoderamento das forças da Terra, resultando a Natureza não como a base, mas como um setor de produção do humano sem que, para isso, haja a necessidade de manter a cisão original do contra-ataque entre a Natureza e a humanidade, libertando-nos dos constrangimentos antropogénicos da produção de cultura.<sup>96</sup> E entender em âmbito estético, por fim, como propõe Rosset, que é da relação entre ambos, artifício e natureza, e não da “apreensão de uma natureza transcendente ao artifício”, que floresce o “êxtase poético”, algo capaz de

<sup>94</sup> Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 507.

<sup>95</sup> Cf. ROSSET. *A antinatureza*, pp. 14-15-20-21-22-53 *passim*.

<sup>96</sup> Cf. SLOTERDIJK. “A natureza por fazer. O tema decisivo da época moderna”, pp. 107-115-116-119-120.

assimilar todo “objeto natural” a objetos artificiais, volatizando-os, confundidos na “intuição de uma mesma não necessidade”.<sup>97</sup>

Acredito que *usos do tópos* do livro do mundo, em literatura, permitem discutir um viés dessa questão de cintilância ainda não bem ascesa entre nós. É aí que gostaria de circunscrever estas páginas, recuperando aqueles que me precederam para então poder desaparecer *com* eles.

XX

Ao longo do próximo capítulo veremos o momento em que o conceito de literatura passa a ser organizado enquanto projeto teórico e prático, quer dizer, *poiésis*. E, sobretudo, como essa sistematização demanda um novo regimento estético do livro na modernidade capaz abrir caminho alternativo ao pensamento da *hipótese dualista* da legibilidade do mundo, da cisão entre natureza e escrita, mundo e livro, semelhança e dessemelhança. A isso, portanto.

---

<sup>97</sup> Cf. ROSSET. *A antinatureza*, pp. 22-53 *passim*.



# O LIVRO SEGUNDO O ROMANTISMO TÉORICO DE IENA

## capítulo segundo

Tão raramente um livro é escrito em vista do livro.<sup>98</sup>

Não há como remeter-se ao Romantismo de Iena sem considerar aquilo que foi a empresa decisiva levada a cabo pela referida agrupação: a inauguração do *projeto teórico* em literatura.<sup>99</sup> Vem precisamente daí a primeira teoria moderna do fazer literário. Mencionamos anteriormente que a instauração desse projeto aparece determinada pela questão da autonomia do campo estético, desenvolvida durante o idealismo alemão, sobretudo a partir da filosofia de Immanuel Kant. Antes de seguir com os nomes de Iena é necessário, portanto, contextualizá-los sob o signo do espírito de época determinante àquela ocasião. E a partir daí haverá fundamentação para cuidarmos detidamente do que corresponde a Novalis e aos irmãos August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel quanto à definição primeira de literatura na modernidade, bem como da emergência do livro intransitivo.

A questão da autonomia do campo estético na modernidade aparece sistematizada por Kant em *Crítica da faculdade do juízo* (1790). É crucial nesse livro a noção de “gosto”. A postulação kantiana determina que o juízo de gosto resulte autônomo, isto é, indeterminado pelos juízos de conhecimento ou moral. Há, nesse sentido, vindicação refletida mas não cognoscitiva do sujeito, de modo que a experiência estética esteja determinada por uma *intersubjetividade*. Sendo assim, a crítica da faculdade de juízo estética reivindica uma *universalidade subjetiva*, ou seja, a capacidade de cada sujeito criar um “sentido comum” ao ser afetado esteticamente por uma obra, assim comungando com todos os sujeitos uma mesma experiência de prazer ou desprazer.

---

<sup>98</sup> NOVALIS. *Pólen*, p. 95.

<sup>99</sup> Cf. LACQUE-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literario*, p. 17.



Assumidamente, Kant restaura a querela entre o empirismo e o racionalismo que o precedera quanto à percepção estética na modernidade. Contrariamente às determinações empiristas, sustenta-se que a crítica da faculdade de juízo estética não se explica através de argumentos sensoriais. E, no que tange o posicionamento kantiano ante o racionalismo, argumenta-se que o gosto não se torna inteligível mediante elementos cognitivos ou conceituais, uma vez que “Belo é o que apraz universalmente sem conceito.”<sup>100</sup> Assim temos que o referido juízo, segundo Kant, se normatiza a si mesmo. Daí ser reivindicada a autonomia da faculdade do juízo em estética; recusa-se a explicá-la mediante valores morais ou pelo viés do conhecimento. Mas tal autonomia vem a ser possível somente quando sustentada na ideia de intersubjetividade, o “sentido comum” criado pelo sujeito enquanto receptor estético logo de sentir a si mesmo durante o processo de afecção ante uma obra.<sup>101</sup> Sumariamente, o *belo* (ou melhor: aquilo que predicamos com esse termo) na acepção kantiana não é algo objetificável – é apenas a maneira de qualificar subjetivamente um evento pelo qual fomos afetados durante uma reação estética. Assim, a ideia de autonomia estética consistiria no exercício da faculdade de julgar enquanto possibilidade de demonstrar uma harmonia entre as demais faculdades mediante a necessidade de um assentimento universal.

Concluindo, poderíamos entender que a obra de arte, na sistematização da estética à kantiana, resulta sempre indócil a uma instrumentalização cujo fim seria o conhecimento ou mesmo a moral. Isso porque o vínculo conceitual entre a criação artística e o instrumental não é produtor para o entendimento estético: a obra de arte apresenta um valor intrínseco que a faz fim em si mesma, assim sendo inviável entendê-la como uma faculdade do espírito. Daí o campo estético não se constituir como um exercício propedêutico a caminho de uma preparação utilitarista a culminar em elevação cognoscitiva e ou ética. Fundamenta-se, pelo contrário, no entendimento do mundo como criação, isto é, como obra do sujeito moderno que, enquanto racional, se dá a si mesmo a sua própria lei que é universal.

A crítica kantiana a propósito da autonomia da obra de arte exerce grande força sobre o idealismo alemão, sobretudo em relação ao *Sturm und Drang*, mesmo antes de *Crítica da faculdade do juízo* ser publicada sob a forma de livro. Exemplo disso é o *Ensaio de unificação de todas as belas-artes e ciências sob o conceito de “acabado em si*

<sup>100</sup> KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, p. 64.

<sup>101</sup> Cf. KANT. *Crítica da faculdade do juízo*, pp. 85-86.

*mesmo*”,<sup>102</sup> artigo de Karl Philipp Moritz cuja primeira versão é aparece em 1785 na revista *Berlinische Monatsschrift*. O referido texto é breve, porém significativo naquilo que diz respeito à definição dos limites relativos aos conceitos de utilidade e prazer, assim permitindo a irrupção de um novo paradigma estético. Um objeto concebido de maneira utilitária, segundo Moritz, nunca pode atingir um *acabamento pleno*. Por isso, ele será despossuído, a despeito do *belo*, de um valor intrínseco, assim não tendo sua finalidade em si mesmo, e sim fora de si. Ou seja:

*El objeto meramente útil no es entonces en sí algo total o acabado, sino que llega a serlo recién cuando alcanza su finalidad en mí o cuando está acabado en mí. En la contemplación de lo bello, sin embargo, extraigo la finalidad de mí mismo y la transfiero de nuevo al objeto mismo: no lo contemplo como algo acabado en mí mismo, sino como algo acabado en sí mismo, algo que constituye una totalidad, entonces, y que me brinda placer por su propia causa; a la par, no pongo tanto al objeto en relación a mí como en cambio me pongo a mí en relación a él. Puesto que ahora estimo lo bello más por su propia causa, mientras que estimo lo útil sólo a causa mía, lo bello me suscita un placer más alto y menos egoísta que lo meramente útil.*<sup>103</sup>

A premissa equivale ao juízo de gosto kantiano: o valor intrínseco àquilo que provém do campo estético e sua indeterminação. Contudo, Moritz propõe a noção de *totalidade* (ou seja, a produção do prazer em razão do próprio objeto) a fim de produzir algo *acabado em si mesmo* – ideia que Kant refutara ao definir o juízo de gosto, entendendo este como algo totalmente independente da noção de perfeição.<sup>104</sup>

Seja como for, tanto para um quanto para o outro temos o que segue: aquilo que é da ordem do estético não tem sua finalidade subordinada a não ser ao próprio processo criativo, implicando ou não a perfeição ou a totalidade da obra de arte. A sistematização dessas noções estéticas contribuiu diretamente para a inflexão imposta à mimese pela modernidade. É aí que se inscreve o Romantismo de Iena, ora retomando, ora revisando aquelas ideias. Toda a série terminológica a propósito de *valor intrínseco*, de *totalidade*, de *perfeição*, de *acabado em si mesmo*<sup>105</sup> determina uma lexicografia conceitual mediante a

<sup>102</sup> Título original: *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des Vollendeten*.

<sup>103</sup> MORITZ. *Ensayo de unificación de todas las bellas artes y ciencias bajo el concepto de “lo acabado en sí mismo”*, p. 170.

<sup>104</sup> Cf. KANT. *Crítica da faculdade de juízo*, pp. 72-73.

<sup>105</sup> A partir daqui lidaremos com uma variabilidade terminológica originária em língua alemã que, vertida ao português, ora deixa dizer algo como “perfeito”, ora “acabado em si mesmo”, ora “total”, e, ainda, “absoluto”. Assim ocorre a Moritz o termo *Vollendeten*; assim também a Kant; e já com Wagner, que virá

qual a linguagem logo passará a ser definida enquanto *absoluto literário* pelo “primeiro projeto teórico de literatura” irradiado na revista *Athenaeum*. Tudo isso determina a filosofia, a poesia, bem como o cortejo do livro romântico. É o que passaremos a ver.

## 2. A concepção romântica de linguagem e o seu conceito de literatura

Um fragmento tem de ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito em si mesmo como um ouriço.<sup>106</sup>

Gostaríamos de iniciar especificando o que exatamente estamos designando quando falamos do Romantismo de Iena, ora também denominado *Frühromantiker*, “primeiros românticos” em tradução literal.<sup>107</sup> Trata-se não mais que do núcleo em torno da revista

durante um momento específico do capítulo sobre Mallarmé, aparece o conceito de *Gesamtkunstwerk*, cujo prefixo – *Gesamt* – equivale a algo *total*. Toda tradução implica perdas e ganhos, sabemos. Portanto, cabe eleger o que em nossa língua melhor condiz com o campo semântico mediante o qual os referidos termos são utilizados, sem, para isso, desconsiderar a particularidade conceitual desenvolvida em cada um deles. É por isso que elegemos trabalhar com as traduções que optam por “perfeito” para Kant, “acabado em si mesmo” para Moritz, e “Obra de arte total” quando chegarmos a Richard Wagner durante o próximo capítulo. A expressão de Wagner *Gesamtkunstwerk* bem poderia ser traduzida por “Obra de arte absoluta”. Mas decidimos manter a expressão o “absoluto” para o caso específico de Schlegel e Novalis, reservando assim a eloquência da expressão “absoluto literário” de que lança mão Lacoue-Labarthe e Nancy.

<sup>106</sup> SCHELEGEL. “Fragmentos da revista *Athenäum*”, p. 40. Tradução de Willi Bole em *Fundadores da modernidade*.

<sup>107</sup> Lacoue-Labarthe e Nancy (*El absoluto literário*, pp. 15-16-17) preferem, por exemplo, a expressão *romantismo teórico* ao se remeterem ao romantismo de Iena. Ambos alegam que os autores radicados em torno da revista *Athenaeum* jamais se valeram do termo *Frühromantiker* para se autodefinirem. Daí os autores franceses sugerirem *romantismo teórico* em lugar da denominação toponímica (romantismo de Iena), ou, ainda, genealógica, primeiros românticos. Tal preferência se explica com o argumento defendido pelos franceses quanto aos românticos em questão: levar a cabo o *primeiro projeto teórico* de literatura na modernidade. Note-se que, segundo o texto citado, o grupo de escritores em torno da revista *Athenaeum* não se consigna enquanto um “movimento”, mesmo apresentando características que possam levar a tal conclusão. Trataremos acima de apresentar as distinções internas aos nomes centrais de *Athenaeum* quando forem relevantes para o nosso trabalho. Cabe lembrar, por fim, que tampouco aqueles românticos se autodefiniram “românticos teóricos” como prescrevem Lacoue-Labarthe. Já Haroldo de Campos prefere, para o caso dos irmãos Schlegel e Novalis, a expressão (que traz consigo a sonora dicção do ensaio benjaminiano sobre o conceito de crítica de arte dos românticos) de um *romantismo crítico*, tratando-se, segundo o escritor brasileiro, de uma poética que alia sua construção à própria crítica nela embutida, aí fundindo prosa, poesia, genialidade e crítica. Cf. CAMPOS. “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, p. 269. Diante da variedade de nomenclaturas, faremos acima nossa opção pela noção de um *romantismo teórico*, considerando o que é dito por Lacoue-Labarthe e Nancy, mas, fundamentalmente, lembrando, aqui, que a expressão “teoria da literatura”, como já notou Costa-Lima na introdução da compilação *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 1., surge de um curso privado sobre literatura europeia dado por Fr. Schlegel, em Paris, entre novembro de 1803 e abril de 1804. Na “Introdução” deste curso, que voltaria a ser ministrado em abril de 1804, desta vez em Colônia, cuja publicação permanece inédita até 1958, Schlegel surge, conforme cita Costa-Lima, a necessidade de “privilegiar uma visão de conjunto da literatura através da filosofia, i.e., uma teoria da literatura”, sugerindo, assim, uma abordagem completa da literatura capaz de operar com o conhecimento histórico. Portanto, trata-se (como está em Benjamin e, depois, é retomando por Campos) de um *romantismo crítico*,

*Athenaeum* (1798-1800): os irmãos August Wilhelm e Friedrich Schlegel e, também, Novalis. A. W. Schlegel torna-se imprescindível para entendermos como veio a ser sistematizada, posteriormente, a concepção de linguagem poética reivindicada previamente no conjunto das publicações da revista *Athenaeum*.<sup>108</sup> Já F. Schlegel e Novalis tornam-se indispensáveis para entendermos o que leva aquele às definições do primeiro projeto teórico em literatura, bem como à definição do projeto de livro romântico.

Detalhes esclarecidos, passamos ao conceito de linguagem gestado aí e, ato seguido, à virada mimológica romântica. Posteriormente, ocupam-nos dois aspectos cruciais quanto à reivindicação romântica do livro: vamos do projeto bíblico aparecido tanto em F. Schlegel quanto em Novalis, para só então cuidarmos da especificidade do livro na *enciclopedística* novaliana.

É fundamental para o entendimento da concepção de linguagem reivindicada pelos românticos teóricos o texto tardio de August W. Schlegel “Lições sobre a literatura e a arte. A doutrina da arte”.<sup>109</sup> A arte é definida ali sob a noção de *órganon*, ou seja, aquilo capaz de reunificar as aspirações divididas do espírito humano. Essa definição torna-se determinante para entendermos a legibilidade do mundo segundo o romantismo teórico. Isso porque – como já vimos em Blumenberg – a expressão “livro do mundo” implica uma unidade de sentido capaz de recompor a dispersão da totalidade supostamente perdida. Daí a relevância por trás do conceito de *órganon* enquanto categoria a definir a literatura na revista *Athenaeum*. A arte como *órganon* evidencia a tentativa romântica de cingir a fratura no espírito humano pós-queda tal como será consciente após o desencantamento do mundo moderno. E o simbolismo do livro será decisivo nesse processo.

---

mas, sobretudo, de um romantismo cujo projeto é levantar uma teoria da literatura, um projeto teórico da prática e da história literária.

<sup>108</sup> O texto “*Lecciones sobre la literatura y el arte. La doctrina del arte*” [*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Die Kunstlehre*] ao qual passaremos não se trata de um documento capaz de ser somado ao conjunto das publicações em *Athenaeum*. Faz parte de uma série de quase trinta conferências ditadas por A. W. Schlegel na universidade de Berlim durante o período letivo 1801-1802, ou seja, ano seguinte ao fim da revista e, portanto, marco da dissolução do grupo dos românticos teóricos. Corroboramos, assim, a inversão proposta por Lacoue-Labarthe e Nancy, de modo a entender, primeiramente, a consolidação do primeiro projeto teórico em literatura, para daí discutirmos como isso vinha sendo configurado na revista referida.

<sup>109</sup> A palavra *Órganon* aparece como uma designação geral para os escritos lógicos de Aristóteles, entendido por seus comentadores como um instrumento para o conhecimento da verdade. Mais tarde, passa a designar qualquer trabalho sobre lógica. Novalis lança mão do termo ao falar das matemáticas em sua *enciclopedística*.

A. W. Schlegel propõe no texto referido uma série de características que estruturam, à sombra da categoria de *órganon*, o seu entendimento mais profundo de arte, para isso fazendo especificações quanto à linguagem poética, à oposição estabelecida com a polarização *poesia natural vs. poesia artificial* (nó górdio que melhor informa sobre a inflexão mimológica romântica), também quanto à autonomia do campo estético.

A noção de *órganon* retomada por parte de A. W. Schlegel demanda o entendimento da filosofia como capacidade de afirmar a unidade originária das aspirações humanas a fim de tornar compreensível todo acontecimento. A *arte* seria, enquanto *órganon*, o “único e verdadeiro documento da filosofia” capaz de certificar aquilo que esta não pode apresentar exteriormente, quer dizer, unificando uma operação inconsciente e, ao mesmo tempo, produzindo sua identidade originária consciente. Sumariamente, A. W. Schlegel entende que a *arte* consegue uma visão “originária e natural” da natureza que o filósofo só consegue de maneira artificial.<sup>110</sup> E daí lança mão de um oxímoro ao definir a guinada mimológica pretendida na relação entre *arte* e natureza:

*La naturaleza toda está también organizada, pero esto no lo vemos. Es una inteligencia como nosotros, esto solo lo sospechamos y llegamos a una visión clara recién a través de la especulación. Ahora bien, si la naturaleza es tomada en este sentido tan venerable no como una masa de productos, sino como lo producente mismo y la expresión “imitación” es comprendida también en el sentido más noble donde no significa imitar las características exteriores de un hombre, sino apropiarse de las máximas de su actuar, entonces ya no puede objetarse nada contra el siguiente principio, ni tampoco agregársele nada: **el arte debe imitar la naturaleza, organizada y organizando debe formar obras vivientes, que se mueven no mediante un mecanismo extraño como un reloj de péndulo, sino mediante una fuerza inherente como el sistema solar y que retornan por completo en sí. De este modo Prometeo imitó a la naturaleza cuando formó al hombre con arcilla terrestre y le dio vida con un destello sustraído al sol.**<sup>111</sup>*

Não podemos entender a reformulação mimológica se ignorarmos que “imitar” significa, no texto citado, apropriar-se da organização que há na natureza, da linguagem falada pela natureza. Ou seja, a *arte* torna-se autônoma justamente quando consegue apropriar-se do gesto igualmente autônomo com que a natureza se cria a si mesma enquanto significação.

<sup>110</sup> A. W. SCHLEGEL. “Lecciones sobre la literatura y el arte”, p. 423.

<sup>111</sup> A. W. SCHLEGEL. “Lecciones sobre la literatura y el arte”, pp. 428-429.

Ao que tudo indica, o que A. W. Schlegel apresenta no texto citado é uma reformulação tardia – ou pelo menos nasce de um ponto de discórdia nos primórdios de *Athenaeum*. É possível acompanhar uma oposição da produção artificial à natureza *tout court* ao longo de vários trechos dos fragmentos românticos. Novalis, por exemplo, anota que os Schlegel esquecem frequentemente que “a arte pertence à natureza” e que, nesse sentido, é “a natureza que contempla a si mesma, que imita a si mesma, que forma a si mesma”.<sup>112</sup> Mas aqui vale lembrar o modelo de natureza de Novalis: o jardim inglês. É nesses termos que Novalis reivindica uma acepção de natureza provida de relevos, isto é, altamente simbólica, com “instinto artístico”, desaprovando diferenciações entre natureza e *arte*.<sup>113</sup> Ora os irmãos Schlegel, ora Novalis, todos eles, em algum momento, reelaboram a questão entre arte e natureza ao longo dos fragmentos. O fundamental, para a reflexão de nossa hipótese, é perceber que esse tema é uma dissensão, e não um ponto de confluência entre os românticos teóricos, sobretudo entre Fr. Schlegel e Novalis.

Dir-se-á, nesse sentido, que o romantismo teórico pretende lidar com a noção pré-identitária de natureza enquanto natureza e do artifício enquanto artifício artístico mediante a operação do absoluto literário até que ambas as zonas, passando por um campo de partilha, venham a ser reconfiguradas em *artifício natural*. A ideia vertida daí será que a *arte* é complementar da natureza, ou seja, que a natureza não está acabada, que não é eterna, de modo que a *arte* poderá intervir no mundo, inserindo historicidade nas coisas da natureza, ao mesmo tempo em que a natureza, i.e., o ambiente do entorno, a extensão do mundo e da vida em que se manifesta o campo estético, intervirá, por sua parte, na arte.

Tudo isso assistirá diretamente àquilo que os românticos passam a designar por linguagem poética. Em “Lições sobre a literatura e a arte”, A. W. Schlegel tende a valorizar na linguagem discursiva somente aquilo que esta consegue apresentar mediante figuração simbólica, pois, segundo ele, é a isso que corresponde a primeira formação da linguagem. A linguagem poética, portanto, estaria a cargo não só de uma reformulação da língua senão da sua própria criação. Quer dizer, ela deve apresentar cada coisa a si mesma tal como é, revelando seu interior (o comunicável do discurso) através do seu exterior (o incomunicável), e assim fazendo com que cada palavra produza a essência do acontecimento através da manifestação da palavra como um símbolo para ela mesma. Finalmente, diz A. W. Schlegel, a linguagem, assim entendida, é “um espelho do

<sup>112</sup> Cf. NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 344 (fr. 1426).

<sup>113</sup> Cf. NOVALIS. *La enciclopèdia*, pp. 348-351 (fr. 1439-1453).

universo”. Justo por isso a linguagem não está meramente atada aos objetos – ela se torna responsável pela criação dos mesmos em vista de seus próprios caprichos.<sup>114</sup> Mas não é apenas das coisas que a linguagem vem a separar-se – ela se separa de si mesma, da própria linguagem separada do mundo, de um lado, abrindo-se enquanto espessura interior do discurso (não mais a semelhança clássica, mas a analogia moderna), e, de outro, enquanto espessura exterior (essa descontinuidade da linguagem em relação ao próprio signo, território além da analogia e do discurso).<sup>115</sup>

A linguagem designada sob a forma romântica de uma espessura *poiética*, nesse sentido, circunscreve um plano de *intervenção artística*, ou seja, uma verdadeira “criação e produção” capaz de enriquecer a natureza. E o mundo, antes de ser algo acabado, torna-se uma abertura. Minimiza-se, com isso, a determinação aparente na ideia de reflexo especular. Daí que o *tópos* do espelho, a bem dizer, nada tem de puro reflexo, e sim de distorção, deformação a ponto de criar algo já outro que não seja aquilo a respeito de que se especula:

*El lenguaje no es un producto de la naturaleza, sino una impronta del espíritu humano que deposita en él el surgimiento y la afinidad de sus representaciones y todo el mecanismo de sus operaciones. Por lo tanto, en la poesía se forma nuevamente lo ya formado. (...) Más aún: en las primeras épocas de la cultura [Bildung] nació en y desde el lenguaje, pero con la misma necesidad e intencionalidad, una visión poética del mundo, es decir, una visión en la que gobierna la fantasía.*<sup>116</sup>

As implicações surgidas daí serão, portanto, o reclame de uma linguagem autônoma, no sentido etimológico daquilo que se normatiza, que autolegisla nada mais respeitando senão a sua própria intencionalidade:

*Si el lenguaje dejó de presentar del modo en el que ya señalamos o si por lo menos presenta preferentemente las operaciones del entendimiento en vez de la intuición viva de los objetos: entonces la disposición presentativa solo será restablecida en el lenguaje mediante el hecho de que el fin que la necesidad persigue fuera de sí rebajándolo a mero medio es retrotraído al lenguaje, lo cual sucede mediante el anhelo del arte bello. Así el discurso se somete en cuanto a la elección y composición o bien al uso lingüístico dominante y entonces surge la*

<sup>114</sup> A. W. SCHLEGEL. “Lecciones sobre la literatura y el arte”, pp. 427-431.

<sup>115</sup> É isso o que entendo por “linguagem segunda” conforme a definição de *As palavras e as coisas* (p. 112) a propósito de a literatura, segundo Foucault, ser a proliferação de uma indecisão infinita entre a alternativa da forma de crítica moderna ou a da forma clássica do comentário do mundo.

<sup>116</sup> A. W. SCHLEGEL. “Lecciones sobre la literatura y el arte”, p. 432.

prosa bella, o bien, él mismo se otorga la ley y entonces surge la poesía artificial.<sup>117</sup>

Assim se consolida tardiamente a definição para a concepção de linguagem predominante no círculo do romantismo teórico. Cabe notar que A. W. Schlegel ora usa o termo “prosa bela”, ora “bela literatura” (*schöne Literatur*). Isso acontece em razão de o texto estar orientado por imperativos universitários e, assim, condicionado pela necessidade inerente de uma apresentação exotérica.<sup>118</sup> Compõe-se com uma dicção assimilável por parte do público contemporâneo a que se direciona. De qualquer forma, o ensaio em questão põe a termo uma definição de linguagem que vem a ser o conceito de literatura a partir da modernidade. A *literatura* deixa de ser algo geral e impreciso para ser uma arte, isto é, um plano de composição específico da linguagem poética. “Lições sobre a literatura e a arte” (texto que sistematiza a proposta incipiente dos fragmentos poéticos de Novalis e Schlegel em *Athenaeum*) é, por tudo isso, uma espécie de monumento-documento em que a *literatura* deixa de designar, dentro da totalidade das manifestações escritas, o conjunto de cultura livresca que deve formar a base de toda a educação acabada (algo equivalente às futuras “humanidades” de hoje em dia), para então indicar uma particularidade da *arte* de escrever.

À literatura, pois, sua especificidade. Não se trata, entretanto, de dar aos românticos teóricos o lugar de exclusividade no que respeita à definição da literatura na modernidade. Quanto a isso, eles compartilham de um mesmo espírito de época – pondo aqui apenas um exemplo – que levará Madame de Staël, em 1800, às definições equivalentes em *De la littérature*. Mas cabe lembrar o que propuseram Lacoüe-Labarthe e Nancy: destaca-se com o romantismo teórico – e no romantismo teórico – a particularidade da literatura enquanto “questionamento infinito de si mesma” e a “postulação perpétua da pergunta por si própria”.<sup>119</sup> Nunca, portanto, uma definição terminada, fechada, eis o particular do conceito de literatura no romantismo teórico.

Falta agora entender como a sistematização algo tardia de A. W. Schlegel aparece precocemente em *Athenaeum*. A seguir consideraremos em F. Schlegel e Novalis a irrupção daquilo que há pouco designamos linguagem *artificial-natural*. É daí que vem o reposicionamento ao mesmo tempo mimético (imitação figurativa da natureza, tanto de

<sup>117</sup> A. W. SCHLEGEL. “Lecciones sobre la literatura y el arte”, p. 453.

<sup>118</sup> Cf. LACOUE-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literario*, p. 323.

<sup>119</sup> Cf. LACOUE-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literario*, p. 327.



ordem alegoria quanto simbólica) e mimológico (imitação sintática da natureza) da linguagem poética ante a legibilidade e a visibilidade do mundo. É aí, ainda, que se inscrevem os hieróglifos da inflexão na teleologia livresca da modernidade que Borges, vimos precedentemente, resgatava a partir de Mallarmé. Mas, para isso, a obra *artificial-natural* dos românticos teóricos deve ser entendida além do dualismo ora visto em Compagnon e Barthes, também em Derrida e Blumenberg, leitores de Curtius. Não há, agora, a inimizade entre o livro e o mundo. Tudo isso está perdido no interior dos seguimentos teóricos que acompanhamos antes. A análise literária, em sua categorização da literatura desde as abordagens do realismo oriundo do século XIX, não deixou de reproduzir (seja positiva ou negativamente) a cisão “natureza VS. cultura” nascida da etnologia moderna com vistas a opor a literatura ao mundo ou o mundo à literatura e, logo, a escrita ao texto prévio da natureza ou este àquela. Acreditamos que essa é a pior maneira de levar ao conceito de literatura algo da historicidade moderna. Tudo isso cria limitações e formações pré-ontológicas que não permitem o contato do inesperado, as fendas que separam em lugar das bordas que dão passagem àquilo que há tanto no princípio de uma instância quanto do outro, sacrificando sempre algum dos elementos envolvidos na equação a fim de sustentar a precedência de um dos termos envolvidos ali. O romantismo teórico, muito pelo contrário, circunscreve o literário em uma zona de partilha entre natureza e artifício até poder retirar daí uma cicatrização *artificial-natural* dos corpos separados, então permitindo estratégias literárias, sobretudo com Novalis, que deixam sair daquela cilada a que a crítica e a análise literária de nossos dias ainda não deixaram de levar a literatura.

Com a virada mimológica os românticos teóricos abandonam o antigo problema da *mimese*, da legibilidade do mundo enquanto signo da similitude entre a diferença do ser e a identidade do texto prévio da natureza – e passam a uma questão de legibilidade própria da literatura: a *poiésis* enquanto analogia entre o ser da linguagem e o mundo. Mas isso sob a forma *artificial-natural* a ser operada a partir do que os românticos vislumbraram enquanto obra do absoluto literário. Schlegel, mas sobretudo Novalis, eles só partem de uma hierarquização – poesia artificial VS. poesia natural – à medida que poderão deixar de submetê-las no movimento do devir *poiético* da obra romântica. É isso que gostaríamos de apresentar agora.

## 2.1 A linguagem romântica como criação *de mundo*

O que se passa com o falar e escrever é propriamente uma coisa maluca; o verdadeiro diálogo é um mero jogo de palavras. Só é de admirar o ridículo erro: que as pessoas julguem falar em intenção das coisas. Exatamente o específico da linguagem, que ela se aflige apenas consigo mesma, ninguém sabe. Por isso ela é um mistério tão prodigioso e fecundo – de que quando alguém fala apenas por falar pronuncia exatamente as verdades mais esplêndidas, mais originais. Mas se quiser falar de algo determinado, a linguagem caprichosa o faz dizer o que há de mais ridículo e arrevesado. Daí nasce também o ódio que tem tanta gente séria contra a linguagem. Notam a sua petulância, mas não notam que o desprezível tagarelar é o lado infinitamente sério da linguagem. Se apenas pudesse tornar compreensível às pessoas que com a linguagem se dá o mesmo que com as fórmulas matemáticas – **Elas constituem um mundo por si** – Jogam apenas consigo mesmas, nada exprimem a não ser sua prodigiosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas – justamente por isso espelha-se nelas o estranho jogo de proporções das coisas. Somente por sua liberdade são membros da natureza e somente em seus livres movimentos a alma cósmica se exterioriza e faz delas um delicado metro e compêndio das coisas.<sup>120</sup>

O núcleo argumentativo para sistematização feita por A. W. Schlegel em *Lições...* vem da ideia romântica de linguagem como criação de mundo. Isso é latente em F. Schlegel e Novalis. O primeiro, por exemplo, equipara ao discurso republicano a particularidade operante na linguagem. “A poesia é um discurso republicano; um discurso que é sua própria lei e seu próprio fim, onde todas as partes são cidadãos livres e têm direito a voto.”

<sup>121</sup> Imagem, pois, daquilo que se faz autolegislando. Também maioria cívica da palavra, poderíamos dizer a propósito do feixe semântico referido. E crença na “onipotência da letra”. Novalis, por sua vez, diz no *Monólogo*: “Exatamente o específico da linguagem, que ela se aflige apenas consigo mesma, ninguém sabe”. Por isso a linguagem, segundo ele, é

---

<sup>120</sup> NOVALIS. “Monólogo”, p. 195. In: \_\_\_\_\_. *Pólen*. Em alemão: “Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigenthümliche der Sprache, daß sie sich blos um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß, - daß wenn einer blos spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmten sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen. Daraus entsteht auch der Haß, den so manche ernsthaftige Leute gegen die Sprache haben. Sie merken ihren Muthvillen, merken aber nicht, daß das verächtliche Schwatzen die unendlich ernsthaftige Seite der Sprache ist. Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – **Sie machen eine Welt für sich aus** – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge. Nur durch ihre Freiheit sind sie Glieder der Natur und nur in ihren freien Bewegungen äußert sich die Weltseele und macht sie zu einem zarten Maaßstab und Grundriß der Dinge”. In: \_\_\_\_\_. *“Monolog”*, p. 438. *Werke*, 2.

<sup>121</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 30.

petulante. E, assim como as equações matemáticas, forma “um mundo por si e nada exprimem a não ser sua prodigiosa natureza”.

A ênfase posta na força da palavra percorre dois sentidos na postulação dos românticos teóricos. Quanto ao primeiro deles, poderíamos denominá-lo descendente, ou seja, consiste em levantar do chão a linguagem instrumental que nos restou após a queda. Schlegel fala, nesse sentido, de “leis fundamentais universalmente válidas” para a comunicação escrita: “1) é preciso ter algo que deva ser comunicado; 2) é preciso ter alguém a quem se possa querer comunicá-lo; 3) é preciso poder comunicá-lo efetivamente, partilhá-lo com alguém, não apenas se exteriorizar sozinho; senão seria mais acertado calar.”<sup>122</sup> O segundo, por sua vez, seria algo ascendente, quer dizer, resulta de uma concepção demiúrgica da linguagem capaz superar a perda do estado de totalidade, de unidade do mundo. É dessa segunda característica de que fala Marcio Seligmann-Silva:

A concepção romântica da linguagem comporta, portanto, um conflito interno: se a linguagem, por um lado, é vista – enquanto língua decaída – como simples signo funcional e meio de comunicação, por outro, ela também comporta um âmbito irreduzível, não-conceitual – reflexos daquela linguagem original perdida que dão a ela um caráter mágico, mais nobre, não instrumental.<sup>123</sup>

Conflito interno, portanto. Mas há também uma boa dose de contradição ali. Aliás, o *princípio da contradição* não é apenas o modo com que o romantismo opõe-se ao Iluminismo. Novalis diz: “O erro é o instrumento necessário da verdade. A partir do erro chego à verdade – utilização completa do erro – possessão completa da verdade”.<sup>124</sup> É a maneira romântica de solicitar a verdade através do *absoluto*, termo que, veremos mais tarde, é essencialmente contraditório, ambivalente. Isso é possível à medida que a linguagem romântica vem a ser compreendida como essencialmente autorreferente, daí resultando o seu universo simbólico. Privilegia-se, então, a *poiésis* como prática da produção.<sup>125</sup> Ela nada mais tem a ver, portanto, com o princípio aristotélico dado à *mimese* durante a antiguidade clássica.

É nesse sentido que o *Monólogo* está todo ele orientado pela oposição romântica à concepção instrumental da linguagem. O brevíssimo *Monólogo* (que ironicamente duvida de seu próprio êxito comunicativo desde o título) revela que a função da poesia é sempre

<sup>122</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 35.

<sup>123</sup> SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, pp. 27-28.

<sup>124</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 61 (fr. 206).

<sup>125</sup> Cf. COSTA-LIMA. *Limites da voz*, p. 215.

troçar daqueles que, recorrendo à mesma, buscam “falar em intenção das coisas”.<sup>126</sup> O substancial do *Monólogo*, nesse sentido, é abandonar a tradição de pensamento sobre a linguagem como representação do mesmo, uma vez que Novalis privilegia a via do estranhamento, da negação da analogia enquanto aproximação direta daquilo que é dizível.

Assim, o *Monólogo* é a voz de tom mais alto para a resposta que Novalis arriscaria a dar ao Idealismo alemão, que tanto influenciara o pensamento filosófico em torno dos românticos de Iena, desde os precedentes *Estudos sobre Fichte*.<sup>127</sup> Neste texto (um conjunto de 667 anotações de extensão muito diversa que, em edição verdadeiramente consistente, só existem a partir do ano de 1965, aos cuidados de Hans-Joachim Mähl, germanista da Universidade de Kiel), Novalis procura um maior distanciamento a respeito do sistema filosófico fichteano. J. G. Fichte debate-se com o problema da linguagem subjetiva e a linguagem absoluta nos escritores sobre a *Doutrina da ciência* (*Wissenschaftslehre*). Ele abre mão da noção de “coisa em si” kantiana para superar a antinomia entre sujeito e mundo, reformulando-a apenas entre Eu (o Eu absoluto fichteano = Espírito, intelecção) e o Não-Eu (Natureza, ausência de intelecção, horizonte de projeção do Espírito e condição de existência empírica do Eu absoluto). E, com isso, radicaliza ainda mais a tendência idealista. Daí que, para Fichte, o mundo não existe como instância autônoma – é apenas o plano de imanência de um eu absoluto, a autoconsciência refletindo a si mesma. Novalis, nos *Estudores sobre Fichte*, designará este processo como uma espiral idealista sem saída. E o *Monólogo*, com dizíamos, formula o ápice da crítica que o jovem Novalis procurava a fim de superar o modelo reflexivo da consciência solipsista do eu fichteano, desvinculando-se, por fim, da necessidade de alcançar um conhecimento sobre o mesmo, e abrindo, com isso, um horizonte filosófico que pretender pensar quais são os efeitos da linguagem sobre o sujeito. Com isso, Novalis descarta a condição de um Não-Eu fichteano no sentido de coisa que não se pensa a si mesma, enfim, que não tome a si mesma como linguagem. Logo, a divisão entre sujeito pensante e objeto pensado, para Novalis, se torna obsoleta, pois o pensamento romântico não é mais voltado para algum objeto externo, para, à maneira do sistema cartesiano, ser logo apoderado pelo sujeito produtor de consciência. Espírito e Natureza, portanto, se encontram em situação de igualdade no sistema de pensamento dos teóricos românticos.

---

<sup>126</sup> NOVALIS. *Pólen*, p. 195.

<sup>127</sup> Cf. NOVALIS. *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, pp. 31-195.

A síntese do processo referido assenta a virada mimológica dos românticos. Contrários à assimilação do autor como um mero leitor do texto prévio da natureza, ao qual caberia apenas a transcrição do fenómeno observado, F. Schlegel e Novalis passam a predicar a noção moderna de autor como criador – algo que, erroneamente, costumamos atribuir ao Renascimento, época cujos saberes dão lugar apenas ao comentário do ser da linguagem em sua extensão com o mundo. O que fazem os românticos teóricos, muito pelo contrário, resulta de dotar o poeta e a poesia de capacidade de uma capacidade gerativa que há no mundo da vida:

Quantos autores há entre os escritores? **Autor quer dizer criador.**<sup>128</sup>

**Poetar é gerar.** Todo o poetado tem de ser um indivíduo vivente.<sup>129</sup>

Utensílios armamentam o homem. Pode-se bem dizer, **o homem sabe produzir um mundo** – faltam-lhe apenas o devido aparelhamento – a proporcionada armadura de seus utensílios sensoriais. O começo está dado. Assim o princípio de uma nave guerreira está na ideia do armador de navios, que através de multidões humanas e dos devidos utensílios materiais é capaz de corporificar esse pensamento – na medida em que através de tudo isso ele faz de si como que uma descomunal máquina.

Assim a ideia de um instante frequentemente exigiria órgãos descomunais – descomunais massas de matérias, e **o homem é portanto, onde não actu, contudo potentiâ, criador.**<sup>130</sup>

O mundo tem uma originária aptidão a ser vivificado por mim – Está *a priori* vivificado por mim – **É uno comigo.**

(...) Eu poderei, sem prejuízo do mundo e de suas leis – por intermédio delas – **ordená-lo, arranjá-lo e formá-lo para mim. Essa formação superior não conflita com a inferior (...).**<sup>131</sup>

Tal postulação designa o mundo enquanto criação, ou seja, como obra do sujeito que convive com uma linguagem *poiética*. A questão posta não se reduz apenas ao artista, como já acontecia desde o Renascimento. Ela se estende – e é justamente isso que sublinha a relevância dos românticos teóricos – à imitação mesma. Isso porque o homem é entendido como obra de artifício – ele mesmo constituinte do objeto de sua significação. Quer dizer, o homem é assimilado ali como “sujeito-obra”, espécie de devir-artista da obra ou da autoprodução de si mesma. Falam, por tudo isso, da possibilidade de uma apresentação do infinito como autoprodução do sujeito.<sup>132</sup>

<sup>128</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 30.

<sup>129</sup> NOVALIS. *Pólen*, p. 122. Willi Bole traduz: “Poetar é gerar vida. Todo produto do poetar deve ser um indivíduo vivo”. In. : *Fundadores da modernidade* – seção “A modernidade na literatura alemã”, p. 32

<sup>130</sup> NOVALIS. *Pólen*, p. 83-85.

<sup>131</sup> NOVALIS. *Pólen*, p. 150.

<sup>132</sup> Cf. LACQUE-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literário*, p. 258.

Todo esse processo implica a distinção romântica entre “poesia natural” (*Naturpoesie*) e “poesia artificial” (*Kunstpoesie*). Mais que distinção, a bem da verdade, será uma hierarquização, mas assim para logo deixar de submeter. A *arte* enriquece o mundo, ou, ainda mais grave: “Sem poesia não há nenhuma realidade”.<sup>133</sup> E Novalis diz: “O genuíno começo é poesia natural. O fim é o segundo começo - e é poesia artificial”.<sup>134</sup> Ou ainda conforme Novalis:

*La producción artificial [Factor] se opone a la naturaleza [Natur]. El espíritu es el artista. Producción artificial y naturaleza mezcladas – separadas – unidas. Aquéllas manejan la física y la poética transcendentales – las separadas, la física y la poética prácticas – las unidas, la física y la poética superiores.*

*La filosofía superior trata del matrimonio de naturaleza y espíritu.*<sup>135</sup>

*La poesía natural es el verdadero objeto de la poesía artística– y las expresiones del discurso poético parecen ser fórmulas singulares de relaciones análogas, signos alegóricos de lo poético e, los fenómenos.*<sup>136</sup>

Junto ao ser autoconsciente da linguagem artificial surge, ao mesmo tempo, um mundo inteiro. Passa-se da natureza à obra humana para logo chegar à apreensão disso que designamos como obra *artificial-natural*, que dizer, um dispositivo poético e contraditório de uma hierarquia que permite não mais submeter um termo ao outro. Mas deixemos que isso se transcreva diretamente de Fr. Schlegel:

*Una auténtica teoría del arte de la poesía comenzaría con la absoluta diferencia de la eterna separación indisoluble del arte y la cruda belleza. Ella misma presentaría la lucha de ambas y terminaría con la armonía perfecta de la poesía artificial [Kunstpoesie] y la poesía natural [Naturpoesie]. Esta armonía se encuentra solo en los antiguos y ella misma no sería otra cosa que una historia superior del espíritu de la poesía clásica. Sin embargo, una filosofía de la poesía en general comenzaría con la autonomía de lo bello, con la proposición que enuncia que está y tiene que estar separada de lo verdadero y lo moral y que tiene el mismo derecho que estos. Para quien solo puedo comprenderlo en general de esta proposición se deriva yo = yo.*<sup>137</sup>

<sup>133</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 114.

<sup>134</sup> NOVALIS. *Pólen*, p. 124.

<sup>135</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, pp. 49-50 (fr. 163). [Itálicos originais]. No original: “Die *Factor* ist der *Natur* entgegengesetzt. Der Geist ist der Künstler. / *Factor* und *Natur* vermischt – getrennt – vereinigt. Jenes behandelt die Transcendental Physik und Poetik – die Getrennten die praktische Physik und die Poetik – die Verbündeten die höhere Physik und Poetik. Die höhere *Phil[osophie]* behandelt die *Ehe von Natur und Geist*”. In: \_\_\_\_\_. “*Das Allgemeine Brouillon*”, p. 480 (fr. 50). *Werke*, 2. [itálicos originais]

<sup>136</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, pp. 340 (fr. 1411). [Itálica originaia].

<sup>137</sup> SCHLEGEL. *Fragmentos de Athenaeum*, pp. 173-174. Até aqui optei pela citação em português quando há correspondente tradução. Opto, agora, pela tradução em espanhol dado que a escolha de “poesia artificial” para o termo alemão *Kunstpoesie* realça aquilo a que se opõe/devém na polarização com poesia natural

Schlegel repõe ali a crise aberta com o sujeito transcendental kantiano. A parte negritada na citação é verdadeiramente uma paráfrase da crítica do juízo de gosto. Há, porém, uma perversão da teleologia kantiana, dado que para os românticos teóricos o mundo é assimilado como criação, ou seja, como obra do sujeito. E, justo por isso, há uma centralização no *eu*, assim fazendo do mundo algo determinado pela necessidade absoluta da liberdade criativa. Assim escapam os românticos teóricos da ambiguidade relativa à experiência estética com que Kant se debatia.<sup>138</sup>

Já podemos apreender, agora, uma das principais implicações na inflexão mimológica operada pela ambição literária do romantismo teórico: a criação de uma função social inédita do escritor.<sup>139</sup> O fragmento 20 da revista *Athenaeum* anuncia o escritor como um personagem ainda por vir, isto é, o escritor profissional, senhor do seu ofício:

*Duclos observa que há poucas obras notáveis que não são lavra de escritores de profissão. Há muito tempo reconhecida com respeito na França. No passado, ser apenas escritor era, entre nós, menos que nada. Ainda hoje tal preconceito dá sinais de vida aqui e ali, mas a força de exemplos respeitáveis o enfraquecera cada vez mais. Dependendo de como a exerçam, a atividade literária é uma infâmia, uma devassidão, um ganha-pão, um ofício, uma arte, uma ciência e uma virtude.*<sup>140</sup>

O caminho aberto leva a uma tentativa de definir, cada vez com maior amplitude e determinação histórica, a crítica literária tal como esta deveria ser assimilada àquela ocasião. Ocuparam-se, nesse sentido, de uma peculiar definição do conceito de crítica estética. Querem eles a crítica enquanto um gênero. E a pensam em nível equivalente ao artístico, senão artístico propriamente dito. “Um crítico”, diz F. Schlegel, “é uma espécie

---

(*Naturpoesie*). Márcio Suzuki, quanto ao primeiro termo, traduz por “poesia-de-arte” em *O dialeto dos fragmentos*, p. 92. Willi Bole, por sua vez, traduz como “poesia artística”. A opção “poesia artificial”, me parece, é mais eloquente quanto à inflexão mimológica do romantismo teórico. Em qualquer caso, gostaria de fazer notar que, se há oposição, ela é mínima em Novalis, que critica os irmãos Schlegel pelo contraste *Naturpoesie* e *Kunstpoesie*. Novalis, isso deve ser percebido na citação precedente, lança mão do termo *Factur*, e não da *Kunstpoesie* operante em Fr. Schlegel, para designar a dimensão *poiética* da linguagem. É por isso, portanto, veja-se com detalhes na citação anterior do fragmento 52, que Novalis fala da “filosofia superior” como união da natureza e do espírito. *Factur* é o termo alemão que preserva o étimo latino de *factor*, i.e., “o que fez, autor, criador”, algo presente no *fattore* de Dante Alighiere e que, como veremos no quarto capítulo, dita a etimologia do *hacedor* borgeano.

<sup>138</sup> Detalhes desta questão podem ser consultados na seção “*El sistema sujeto*”, do livro já citado de LACQUE-LABARTHE; NANCY. Ver ainda: COSTA-LIMA. *Limites da voz*, pp. 189-192.

<sup>139</sup> Cf. LACQUE-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literário*, p. 24.

<sup>140</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, pp. 49-50.

de leitor que rumina”. E “deveria ter mais de um estômago.”<sup>141</sup> Ou mais agudamente: “O verdadeiro crítico é um autor em segunda potência”.<sup>142</sup>

Walter Benjamin assimila em primeira mão a singularidade do conceito de crítica estética do romantismo alemão. Em livro publicado em 1920, o crítico berlinense comenta que o peculiar no conceito de crítica segundo o romantismo alemão é o entendimento daquela como meio (*Reflexionsmedium*) ou “médium de reflexão”,<sup>143</sup> isto é, algo capaz de postular um experimento da obra de arte através do qual a reflexão da mesma é despertada e logo conduzida à consciência e ao conhecimento de si mesma:

A arte é um desígnio do meio de reflexão, provavelmente o mais fecundo que este recebeu. A crítica de arte é o conhecimento do objeto nesse meio de reflexão.

(...) Na medida em que a crítica é o conhecimento da obra de arte, é o autoconhecimento da própria obra; na medida em que ela avalia a obra de arte, a própria obra se avalia. Nesta última acepção, a crítica ultrapassa a observação; nela evidencia-se a diferença entre o objeto artístico e o objeto da natureza, o qual não permite juízo algum. É do conhecimento dos românticos a ideia da auto-avaliação com base na reflexão, também fora do âmbito da arte. Assim, lê-se em Novalis: “A filosofia das ciências apresenta... três períodos. Um primeiro, tético, de auto-reflexão da ciência, um segundo, de auto-avaliação antinômica, contrário da ciência, e um terceiro, que é simultaneamente auto-reflexão e auto-avaliação sincríticas”. Quanto à auto-avaliação na arte, lê-se na resenha do *Wilhelm Meister*, significativa de Schlegel: “Por sorte trata-se justamente de uma das obras que se auto-avaliam”. Novalis diz: “A resenha é o complemento do livro. Algumas obras não precisam de resenha, apenas de uma nota; elas já contêm a resenha”.<sup>144</sup>

Trata-se, portanto, de uma relação intrínseca entre crítica e arte, ambas atadas sob o mesmo nó entrecruzando as duas pontas correspondentes à análise e à composição estéticas. Conforma-se uma teorização da atividade que avança em função de sua prática.<sup>145</sup> De sorte que a crítica da crítica estética levada a cabo pelo romantismo não busca corrigir ou sequer aperfeiçoar esta última. Antes, busca-se introduzir, também nela, na crítica estética, aquilo que o conceito de crítica de arte romântica entende como indispensável na *arte* romântica: a presença do sujeito moderno e de sua falibilidade histórica. O romantismo

<sup>141</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 23.

<sup>142</sup> SCHLEGEL *apud* LACOUÉ-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literario*, p. 486.

<sup>143</sup> Cf. BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 74.

<sup>144</sup> BENJAMIN. “A teoria do conhecimento artístico na primeira fase do romantismo”, pp. 87-90. In: \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Encontra-se originalmente no livro *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão (Die frühromantische Theorie der Kunsterkenntnis)*, capítulo da tese de doutoramento de W. B. Opto por essa tradução, de Ruth Röhl.

<sup>145</sup> Cf. COSTA-LIMA. *Limites da voz*, p. 214.



teórico não concebe nenhum acabamento da obra de arte.<sup>146</sup> Justo por isso é atribuída à crítica uma função de arrematar uma obra. É o autor da crítica – na acepção de autor “em segunda potência” conforme a reivindicação de Schlegel – que arremata toda a obra e todo o autor.

A acepção de crítica como remate da obra de arte vem em decorrência daquilo que os românticos teóricos fizeram do fragmento enquanto poesia e filosofia. Tal questão é bastante conhecida, sobretudo com a síntese feita por Maurice Blanchot a propósito da descontinuidade e presença do fragmento enquanto forma.<sup>147</sup> Coloquemos, porém, umas poucas palavras mais a fim de sistematizar o ponto discutido. Com o romantismo teórico o fragmento é retirado do lugar contingencial, conforme aparecia na obra clássica dos antigos, para ser postulado como algo necessário na modernidade. “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir”.<sup>148</sup> O fragmento é entendido como algo capaz de mobilizar o *todo* justamente por poder imobilizá-lo, interrompendo seu decurso perpétuo e daí retirando o *absoluto* da criação. Portanto, não exclui a totalidade mas a ultrapassa, suspedendo-a. É por isso que ele é assimilado como ideal de perfeição (algo que tende ao aforismo, isto é, ao encerramento da frase perfeita) na figura do ouriço ou do porco-espinho, de acordo com a tradução consultada: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho.”<sup>149</sup> O fragmento, para os românticos teóricos, é um propósito determinado e deliberado, por isso mesmo, capaz de transfigurar o acidental, superar o acaso e enfrentar o caos. Funciona como exergo (no sentido do verbo grego *exergazômai*), ou seja, aquilo que se inscreve fora da obra e a realiza. E assim não põe em jogo meramente a dispersão da obra, mas subscreve a sua pluralidade como obra total, infinita.<sup>150</sup>

Justamente da abertura operada no fragmento romantismo teórico (não inventado ali senão compreendido como inacabamento essencial, logo praticado como *gênero* por

<sup>146</sup> Cf. LACQUE-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literário*, pp. 465-486.

<sup>147</sup> “(...) 1) a considerar o fragmento como um texto concentrado, que tem seu centro em si próprio e não no campo que com ele constituem os *outros* fragmentos; 2) a negligenciar o intervalo (espera e pausa) que separa os fragmentos e faz dessa separação o princípio rítmico da obra e sua estrutura; 3) a esquecer que essa maneira de escrever não tende a tornar mais difícil uma visão de conjunto ou mais frouxas relações de unidade, mas a tornar possíveis relações novas que se excetuem da unidade, assim como excedem o conjunto.” BLANCHOT. *A conversa infinita. A ausência de livro* – Vol. 3, p. 112.

<sup>148</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 51.

<sup>149</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 82.

<sup>150</sup> Cf. LACQUE-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literário*, p. 95.

excelência na operatividade da obra romântica) é que a crítica poderá exercer o poder de arrematar uma dada obra. A obra que se faz necessariamente com o fragmento é toda ela potência, isto é, espécie de “semente literária” quem vem a florescer também no campo da crítica já que, nesse sentido, o fragmento mobiliza algo que se encontrava ausente na obra a ser atualizado pela crítica. A crítica, portanto, ocupa o lugar, o tempo que correspondem literalmente, segundo Nancy, à “espera de obra”.<sup>151</sup> Assim como a obra de arte, a crítica de arte romântica, enquanto crítica sob a forma de fragmento romântico, torna-se, não temporalização, mas *devir*.

Dois outros pontos restam ser mencionados a propósito do “primeiro projeto teórico” em literatura dos românticos. As noções de leitura e de público. Ao leitor é sempre dada a capacidade de desencadear um processo de atualização da leitura, dado que não há acabamento do texto, este resta sempre passível de um arranjo criativo. É nesse sentido que Novalis diz:

O verdadeiro leitor tem de ser um autor prolongado, é a instância superior, que recebe a causa já preliminarmente elaborada da instância inferior. O sentimento, por intermédio do qual o autor separou os materiais de seu escrito, separa novamente, por ocasião da leitura, o que é rude e o que é formado no livro – e se o leitor elaborasse o livro segundo sua ideia, um segundo leitor apuraria ainda mais, e assim, pelo fato de a massa elaborada entrar sempre de novo em recipientes frescamente ativos, a massa se torna por fim componente essencial – membro do espírito eficaz.<sup>152</sup>

Inclusive, chega-se a pensar a estrutura do romance em função do leitor romântico:

*La forma de escribir una novela no debe ser un continuum – debe ser una estructura articulada en cada período. Cada fragmento debe ser algo separado – delimitado – un todo válido por sí mismo.*<sup>153</sup>

Determina-se a leitura, portanto, como uma sorte de reação crítica ante o texto. Quanto à noção de público, a questão se decide mais caprichosamente. É Schlegel que a formula:

---

<sup>151</sup> Ainda sobre o fragmento segundo os românticos teóricos cabem os seguintes esclarecimentos: 1) não é o único gênero praticado pelo grupo de Jena; 2) tampouco constituem um conjunto homogêneo e indiferenciado; 3) não exclui a exposição sistemática de um tema; 4) causa um distanciamento entre os irmãos Schlegel uma vez que August não publica mais fragmentos na revista a partir de 1800, chegando à predileção pelo soneto já no último número da revista; Friedrich se mantém fiel à obstinação fragmentária; Novalis seguirá um trajeto próprio a partir da ruptura entre os irmãos editores da revista *Athenaeum*. Ver: LACQUE-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literário*, pp. 30-79-83-229-460 *passim*.

<sup>152</sup> NOVALIS. *Pólen*, p. 103.

<sup>153</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 350.

Alguns falam do público como se fosse alguém com quem tivessem almoçado no Hotel de Saxe durante a Feira de Leipzig. Quem é esse público? – Público não é uma coisa, mas um pensamento, um postulado, como a Igreja.<sup>154</sup>

A relação paradoxal aparente entre a exaltação da leitura e a diminuição do público se desfaz uma vez considerada a fundamentação dada ao primeiro termo como determinante também do segundo: rejeição a um didatismo, a uma propedêutica capaz de formar, a partir do texto, a leitura, e a partir da crítica, o público. O entendimento romântico de ambos os termos equivale a uma formação autônoma, capaz de superar o mandarinato do autor e do crítico. Como vimos ainda a pouco, não cabe à crítica senão arrematar a obra, tornado-se obra de arte ela mesma. Portanto, pesa sobre a crítica a mesma medida que então pesava sobre a leitura: ambas não devem se servir do texto a fim de assimilar e comunicar a intenção original deste, e sim deformá-lo criativamente, recriando-o. Ou seja: a crítica encarna a própria obra, e não a recepção desta. “O fim da crítica, se diz, é formar leitores! – Quem quer ser formado, que se forme a si mesmo. Isso é indelicado, mas não há como mudar.”<sup>155</sup> Enfim, a crítica não tem de formar um público. E por isso os românticos tendem a ignorá-lo, dado que a obra de arte romântica, envolta em seu inacabamento essencial, tende a uma temporalidade que não se fixa seja no tempo ou no espaço.<sup>156</sup> Daí a necessidade de escrever sem levar em consideração o público como aquilo que dita à idealização própria da obra. Diz Schlegel: “Todo autor legítimo escreve para ninguém, ou para todos. Quem escreve para que estes ou aqueles o possam ler, merece não ser lido.”<sup>157</sup>

Essa definição, ainda, pode orientar-nos quanto ao entendimento daquilo que passou a ser concebido como *clássico* a partir dos românticos teóricos. Estes passam a empregar a terminologia de clássico já não mais para designar a sincronia de uma determinada época, mas sim a diacronia capaz de avaliar certos movimentos de dissolução e passagem de uma época a outra. Expliquemos. O constructo artístico romântico é, também, uma reflexão sobre as chances e possibilidades do clássico na modernidade.<sup>158</sup> Daí clássico ser entendido pelos românticos não como algo intrínseco à obra, e sim como um juízo de valor atribuído a partir de um determinado contexto de recepção. Mas tudo isso é ainda profundamente incipiente nos românticos teóricos. Não existe enquanto

<sup>154</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 25.

<sup>155</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 33.

<sup>156</sup> Sobre a noção de público segundo o romantismo alemão, recomenda-se a última parte do artigo de Romero FREITAS. *Sócrates, a criança irônica (Tieck, Schlegel, Novalis)*, pp. 9-12.

<sup>157</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 33.

<sup>158</sup> Cf. LACQUE-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literario*, p. 32.

sistematização. Para isso, precisamos esperar por algo que só vem mais tarde, precisamente na década de 1930, quando Borges lê e resenha os cursos de Paul Valéry, e seja preciso na definição do que vem a designar a noção de *clássico* na modernidade. Mas deixemos mais este ponto em suspenso para recuperá-lo depois. Consideremos por agora apenas a incipiência romântica que vislumbra a possibilidade do clássico na aurora da modernidade. Isso já é suficiente para pensarmos além da contradição entre a acepção de clássico (ainda à época dos românticos o ideal e o modelo a orientar uma época em relação ao passado) e modernidade (época cuja característica está em não buscar em outras épocas senão em si mesma os pressupostos de orientação histórica no presente).

Sumariamente, temos que a possibilidade de a obra romântica se tornar clássica advém do seu autoentendimento enquanto “universal progressiva”. É nesses termos que podemos aceitar a proposta de Lacoue-Labarthe e Nancy quanto à redefinição de clássico na modernidade pelos românticos. Disso informa-nos o fragmento 116 de *Athenaeum*. Falando sobre a poesia romântica, Schlegel entende a obra de arte como “um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época”. A reflexão da *poiésis* romântica, porém, oscila entre “o exposto e aquele que o expõe”, de sorte que aparece “sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos.” Por isso, “abre a perspectiva de um classicismo crescente sem limites.” Resultando daí que o gênero romântico seja entendido apenas em devir. Sua essência é vir a ser, porém sem “jamais ser de maneira perfeita e acabada”.<sup>159</sup> Consegue, assim, a conciliação entre o que é o clássico e o que é a modernidade. Institui, finalmente, um classicismo moderno ou a possibilidade de uma modernidade como classicismo.<sup>160</sup> Mas os românticos teóricos ainda não fazem a transvaloração dos termos, isto é, inserir a historicidade da modernidade na interrupção temporal que habita o termo clássico desde sempre. Aguardemos Borges.

#### ⌘

Discutidos os temas através dos quais delimitamos a emergência e o alcance esquemático do primeiro projeto teórico em literatura, podemos, agora, nos ocupar do vínculo possível entre tais definições e o conceito de livro romântico conforme anunciamos linhas atrás.

<sup>159</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 64-65.

<sup>160</sup> Cf. LACOUÉ-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literario*, p. 477.

## 2.2 O livro segundo o romantismo teórico.

Tudo o que discutimos até aqui teve por propósito apresentar o projeto teórico em literatura levado a cabo pelos irmãos Schlegel e Novalis. Vimos que o projeto mencionado define as particularidades de uma teoria da linguagem, de uma acepção de *mimese*, de autor, de leitor, de público, e, por fim, a abertura para a possibilidade de o clássico conviver com a vertigem da modernidade. É por tal abrangência e sistematização que o romantismo teórico resulta inaugurativo. Não quer dizer que inventa a literatura, tampouco a crítica estética. Mas traz algo específico: a postulação da teoria mesma como literatura, equivale dizer, a literatura produzindo-se e produzindo, também, a sua própria teoria. Nesse campo, sim, eles desbravam. Entendem – antes que quaisquer outros de seus coetâneos – o limite do literário na modernidade: a criação de um código, de um conjunto de signos capaz de criar sua própria teoria e, logo, escapar da mesma. Daí por diante – conforme Lacoue-Labarthe e Nancy – os românticos teóricos cortejam a noção de *absoluto literário*. Isso significa entender a literatura, ao mesmo tempo, sob a forma de uma *genericidade* (*généricité*) e de uma *generatividade* (*générativité*):

*Más allá de las participaciones y de toda de-finición, este género se ha programado en el romanticismo como el género de la literatura: la genericidad, si se acepta esta expresión, y la generatividad de la literatura, captándose y produciéndose a sí mismas en una Obra inédita, infinitamente inédita. Lo absoluto, por consiguiente, de la literatura. Pero también lo ab-suelto, su separación en la perfecta clausura sobre sí (sobre su propia organicidad), según la célebre imagen del erizo que se encuentra en el fragmento 206 de Athenaeum.*<sup>161</sup>

A linguagem romântica, nesse sentido, nasce por partogênese. Nasce, apesar de todo isolamento, de todo solipsismo discursivo, perfeita. Daí que a *poiésis* romântica é, a bem dizer, uma *autopoiésis*. Vislumbra penetrar a essência da produção em si mesma. Procura, portanto, a *operação literária absoluta* conforme os autores citados.

Segundo Giorgio Agamben, termos como *absoluto*, *absolutamente* correspondem à expressão grega *kath'heautó*, “segundo si mesmo”. Pensar algo *kath'heautó* é pensá-lo *absolutamente*, quer dizer, segundo seu próprio *se*, a ação do verbo que afeta o sujeito da frase, aquilo que é *próprio* e existe de modo autônomo no *comum*. Haveria aí um paradoxo na ação de pensar algo na ordem do *absoluto*. Mas o paradoxo é apenas aparente, porque a

<sup>161</sup> LACOUÉ-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literario*, p. 33.

filosofia moderna é, precisamente, a tarefa de refletir como pensar “segundo si mesmo” é pensar absolutamente e como sujeito. O verbo *solvo*, de que deriva o particípio *absoluto*, se deixa analisar, segundo Agamben, em *se-lýo* e indica a operação de “desatar”, de “liberar” (*lýo*) que, por sua vez, conduz ou reconduz algo ao próprio *se*. Daí que pensar algo *absolutamente* é pensar “o ser igual a si no ser outro” segundo o caminho refeito na filologia agambeniana.<sup>162</sup> É nesse sentido então que devemos entender a fragmentação do significante *ab-solto* [“*absolu en general, de l'etre comme ab-solu, parfaitement detache, distinct et clos*”] conforme propõem Lacoue-Labarthe e Nancy na citação referida. As categorias gramaticais de voz ativa e passiva, sujeito e objeto, transitivo e intransitivo perdem seu sentido, resultando, daí, que meio e fim, potência e ato, entram em uma zona de absoluta indeterminação.

Tudo isso é fundamental para discutir o significante livro em Fr. Schlegel e Novalis. Aclaremos um pouco mais. A busca por uma operação literária absoluta leva o romantismo teórico a vislumbrar uma re-significação de todo o léxico conceitual àquela época determinante do fazer literário. O projeto de livro romântico não está à margem disso. Dada a peculiar *poiésis* romântica, já não dita o livro apenas a busca pela unidade de sentido perdida logo do desmantelamento mundo, tal como quer Blumenberg. O *tópos* do livro representa em e a partir de F. Schlegel e Novalis algo próprio da dicção com que se evoca o absoluto literário. O livro – e toda a extensão semântica em torno da estrutura da qual este se compõe, seja a página, o prefácio, o capítulo, etc. – passa a ser material da composição literária. Ou seja, o livro, assim como a literatura, tende a ser entendido como algo intransitivo, algo que narra a si mesmo e a literatura em seu exterior na linguagem, e não apenas como instrumento à disposição do fenômeno literário. O romantismo teórico leva o livro à qualidade de materialização do absoluto literário,<sup>163</sup> sendo muitas vezes essa materialização literária o ideal romântico de livro.

Fundamentalmente, o livro romântico aponta para aquilo que já determinava o fragmento: condicionar-se perfeito e acabado em sua circunscrição a partir de algo que nunca se terminar de compor. Antes de chegar a isso, porém, alguns detalhes. Data de 1798 a carta que Novalis escreve a Fr. Schlegel relatando ali uma equivalência entre o projeto do

<sup>162</sup> Cf. AGAMBEN. “\*Se. Lo Absoluto y el Ereignis”, pp. 211-212-216-221-222.

<sup>163</sup> Materialização literária se entende aqui como equivalente de performático, ou seja, aquilo projeta ou realiza sua própria ação enunciativa.

amigo e o seu próprio: a Bíblia como ideal de todo e qualquer livro.<sup>164</sup> Nesse momento, portanto, emerge o projeto bíblico do romantismo teórico.<sup>165</sup> Implicação direta da renovação léxica do romantismo teórico, este também entende que a arte de escrever livros demanda algo inédito, capaz de assimilar o conceito de linguagem com que eles operam. É a isto que aponta o fragmento 104 de Novalis:

A arte de escrever livros ainda não foi inventada. Está porém a ponto de ser inventada. Fragmentos desta espécie são sementes literárias. Pode sem dúvida haver muito grão mouco entre eles – mas contanto que alguns brotem.<sup>166</sup>

O fragmento, portanto, é a potência do livro vindouro, o livro do inacabamento essencial capaz de assimilar, especialmente, o pensamento romântico. É esclarecedor, nesse sentido, a indagação que aparece de um trecho que aparece na décima primeira anotação de Novalis nos *Estudos sobre Fichte*:

---

<sup>164</sup> Cf. NOVALIS. *Werke*, 1, pp. 672-673.

<sup>165</sup> Ambos os autores tendem à harmonia (comunhão) do pensamento, e não à simpatia (padecer igualmente do que padece outrem). A primeira implica a tensão do pensamento, a segunda tende a anulá-la. É o que, segundo eles, corresponde à *symphilosophia* ou à *sympoesia*. Nos fragmentos 112 e 125 da revista *Athenaeum* Schlegel diz, primeiramente: “O que habitualmente vincula os filósofos que não se opõem uns aos outros é somente simpatia, não filosofia.” E prossegue: “Uma época inteiramente nova das ciências e artes começaria talvez quando *symphilosophia* e *sympoesia* tivessem se tornado tão universais e tão interiores, que já não seria nada raro se algumas naturezas que se complementam reciprocamente constituíssem obras em conjunto. Muitas vezes não se pode evitar o pensamento de que dois espíritos poderiam no fundo pertencer a um ao outro, como metades separadas, e só juntos ser tudo o que pudessem ser. Se houvesse uma arte de fundir indivíduos, ou se a crítica desejosa conseguisse algo mais que desejar, para isso encontrando em toda parte muita ocasião, então gostaria de ver combinados Jean Paul e Peter Lebrecht. Tudo aquilo que falta a um, o outro possui: juntos, o talento grotesco de Jean Paul e a formação fantástica de Peter Leberecht produziriam um notável poeta romântico.” O que há por trás de tais conceitos é bastante inovador, dado que tende a anular a figura do autor como pai do texto, dando a este uma possibilidade de plenitude textual. Se entendermos a ideia dessa maneira, é possível minimizar o juízo crítico feito por Lacoue-Labarthe e Nancy da concepção romântica de “sociedade dos artistas”, algo que os autores franceses equiparam a *Hanse* medieval ou ao *Bund* maçônico. A ideia crucial – e nitidamente elitista – é que cada artista possa ser mediador para todos os demais. E daí, conseqüentemente, ele mesmo aparece como mediação para a obra romântica. Inegavelmente, há um ideal de educação estético do gênero humano, o qual, como veremos, é recuperado de Lessing. Contudo, a reivindicação da harmonia através dos conceitos de *symphilosophia* ou *sympoesia* resulta produtiva pelo fato de a mediação colocar o autor (ou os autores) em direção à obra absoluta. Não percamos de vista, por exemplo, que essa mesma lógica fez com que os românticos teóricos cogitassem a viabilidade de uma harmonia plena entre os filósofos reunidos pela revista *Athenaeum*. Daí que a revista representou a idealização dessa harmonia a partir da qual se coadunariam os irmãos Schlegel, Novalis e, também, Dorothea Schlegel. Os românticos não chegam a pensar a revista como negatividade do livro, negatividade no sentido que estamos discutindo aqui a propósito de a revista, a contrapelo do livro, pulverizar a noção de autor como pai (unidade de sentido) do texto. Isso começara a aparecer com a oposição feita por Mallarmé entre álbum e livro. Ainda sobre a dissolução da figura do autor no literário, cabe citar o fragmento 32, em que Schlegel se vale da semântica própria à química para esclarecer tal processo: “A classificação química da solução pelo ressecamento ou umedecimento também é aplicável, na literatura, à dissolução dos autores, que, depois de atingir sua altura máxima, têm de desaparecer. Uns evaporam, outros se liquefazem”.

<sup>166</sup> NOVALIS. *Pólen*, p. 93.

*¿Qué es pensar? Un aislar libre y sucesivo fuera del espacio. ¿Hablar y escribir? <Lo mismo, solo que de una forma determinada en el espacio> Exposición determinada del pensamiento en el espacio – por lo tanto –, ya que el espacio y el tiempo se designan mutuamente, retener – determinados signos del pensamiento.*

*(...) Pero el pensamiento es la condición exterior, el tiempo la condición interior de la intuición sensible o del sentimiento*<sup>167</sup>

Assim, a função do livro é cuidar inscrição do pensamento através da escrita, a exposição [Darstellung] da Ideia mediante uma espacialidade e uma temporalidade que se designam reciprocamente. Daí que o livro romântico seria capaz de assimilar a poesia “universal progressiva” como singularidade da produção do pensamento romântica. Nesse sentido, comenta F. Schlegel na *Carta a Amália*:

Um romance é um livro romântico. Você pretenderá que isto é uma tautologia que nada diz. Mas, em primeiro lugar, perceba que com um livro já se pensa uma obra, um todo que existe por si mesmo. (...) O contexto dramático da história não faz do romance, de modo algum, um todo, uma obra; isto ele se torna através da relação da composição toda com uma unidade superior àquela unidade das letras – com a qual ele frequentemente não se deve importar - , através da sequência das ideias, através de um centro espiritual.<sup>168</sup>

O livro, ali, passa a ser entendido conscientemente como unidade da obra literária somente à medida que é apócrifo em relação a seu contexto histórico e autoral. Está a cargo, portanto, da operação literária absoluta pretendida pela obra romântica. Mas precisamos chamar a atenção para o fato de que o livro não assegura a unidade intelectual do autor. Absolutamente o contrário. O fragmento do romantismo teórico impede isso para ganhar em unidade apenas poética. Dizer que “um romance é um livro romântico” equivale a dizer que tal significante compreende o próprio gênero romântico. Enfim, o tautologismo de que fala Schlegel nada mais vislumbra senão elevar o livro à qualidade de gênero discursivo em detrimento da unidade intelectual. Eis, portanto, a possibilidade de falar em materialização do livro – este deixa de ser um objeto para, então, ser praticado como gênero ele mesmo. É a única possibilidade de o livro romântico tornar-se universal e progressivo, isto é, o absoluto literário. “Tão raramente”, dizia Novalis, “um livro é escrito em vista do livro.”<sup>169</sup> Justamente aí está a tarefa do livro vindouro romântico: transformar o livro, assim como foi feito do fragmento, em algo absoluto a partir da “genericidade” e

<sup>167</sup> NOVALIS. *Estudios sobre Fichte y otros escritores*, pp. 38-39.

<sup>168</sup> SCHLEGEL. *Conversa sobre a poesia*, p. 67.

<sup>169</sup> NOVALIS. *Pólen*, p. 95



“generatividade” da literatura, termos estes que, conforme vimos em Lacoue-Labarthe e Nancy, nomeiam a produção de algo inédito, infinitamente inédito como condição da organicidade perfeita.

O projeto de livro romântico, no entanto, não chega de fato à morfologia completa do mesmo enquanto gênero tal qual predica. Sabemos que a maior parte destes textos tem circulação tardia ou mesmo póstuma. Mais agravante ainda, as divergências dentro de *Athenaeum*, sobretudo entre os irmãos Schlegel a respeito do fim da continuidade da publicação dos fragmentos, impedirá a efetivação do projeto de livro romântico. Pouco acrescenta, portanto, o falecimento prematuro de Novalis em 1801. A agrupação poética em torno da revista já havia sido desfeita bem antes. De fato será vindoura a materialização do livro e sua prática enquanto gênero anunciada por Novalis. Será apenas com Mallarmé que ela se efetivará. Contudo, os românticos teóricos fizeram muito nesse sentido. Mas antes de passar ao poeta francês, tenhamos em consideração algumas singularidades mais no que tange o projeto de livro romântico.

### 2.3 O “método universal da biblicização” no livro novaliano

Novalis diz:

Se o espírito santifica, então todo livro genuíno é Bíblia. Mas só raramente um livro é escrito em vista do livro, e se o espírito compara-se a metal nobre, a maioria dos livros são efraimitas. Sem dúvida todo livro útil tem de ser no mínimo fortemente amalgamado. Puro, o metal nobre não pode ser usado em comércio e tráfico. A muitos verdadeiros livros acontece como com os torrões de ouro da Irlanda. Servem por muitos anos apenas como pesos.<sup>170</sup>

A metáfora mercantil diz respeito à amalgamação, ou seja, à mistura e à fusão de elementos diversos. A isso, por exemplo, corresponde o “idealismo mágico” novaliano, quer dizer, uma visão cósmica da permutabilidade que, mediante uma mística gramatical, desencadearia um processo de dissolução da realidade em poesia, da história em romance, de todas as magnitudes em filosofia. No caso do livro, a mistura de gêneros, a conhecida fusão entre poesia e filosofia vislumbrada pelos românticos teóricos, agora acrescida da

---

<sup>170</sup> NOVALIS. *Pólen*, p. 95

ideia de história enquanto profecia e redenção, exatamente como Benjamin faria mais tarde nas teses sobre o conceito de história. O historiador é uma espécie de apóstolo, ao passo que a história torna-se um evangelho. Deixe-se transcrever tudo isso de Novalis:

Teoría de la historia. *La Biblia comienza magníficamente con el Paraíso, el símbolo de la juventud y termina con el Reino eterno – con la Ciudad santa. Sus dos componentes principales pertenecen también verdaderamente a la gran historia. (En cada elemento de la gran historia debe residir en cierto modo ésta simbólicamente rejuvenecida.) El comienzo del Nuevo Testamento es el segundo pecado original, el pecado original superior – y el comienzo – (un pecado que debe ser expiado) – de un período nuevo. La historia de cada hombre debe ser una Biblia – va a ser una Biblia. Cristo es el nuevo Adán. Concepto de resurrección. Una Biblia es la tarea suprema de la literatura. 1508 (IV)*

*(...) En la exposición es a menudo necesario que el historiador se convierta en predicador. – Porque está predicando los Evangelios, ya que toda la historia es evangelio. 1515 (V)*<sup>171</sup>

Os acréscimos correspondem à metáfora bíblica convocada a revelar a tarefa superior da literatura na modernidade. Por tudo isso, o vil metal no lugar do puro, do metal nobre. O projeto bíblico romântico lança mão desse modelo ideal de livro, retirando-o, porém, do púlpito e o inserindo na historicidade.<sup>172</sup> Mas, agora, teríamos de acrescentar, sem recusar a potência messiânica. É preferível a circularidade comercial ou mesmo o tráfico. Uma Bíblia – porém capaz de circular no mundo em que o sujeito percebe o divino em si mesmo através da inscrição no livro.

Também Schlegel fala da Bíblia no sentido de retirá-la de um contexto sagrado: “De muito monarca se disse: teria sido um homem bem amável como pessoa privada, só não servia para rei. Não ocorre porventura o mesmo com a Bíblia? Não é apenas um

---

<sup>171</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, pp. 365-367. No original: “Histo[orik]. Die Bibel fängt herrlich mit dem Paradiese, dem Symbol der Jugend an und schließt mit dem ewigen Reiche – mit der *heiligen Stadt*. Auch ihre 2 Hauptbestandtheile sind ächt *Großhistorisch*. (In jedem Großhistorischen Gliede muß gleichsam die große Geschichte symbolisch verjüngt liegen.) Der Anfang des neuen Testaments ist der 2te, höhere Sündenfall – und der

(Eine Sünde, was *gesühnt* werden muß.)

Anfang der neuen *Periode*: Jedes Menschen Geschichte soll eine Bible seyn – wird eine Bible seyn. Xstus ist der neue Adam. Begr[iff] der Wierdergeburt. Eine Bible ist die höchste Aufgabe der Schriftstellerey”. In.: \_\_\_\_\_. “*Das Allgemeine Brouillon*”, p. 556 (fr. 433). *Werke*, 2.

<sup>172</sup> Cf. COSTA-LIMA. *Limites da voz*, p. 240.

amável livro de uso privado, que só não deveria ser Bíblia?”<sup>173</sup> Sobre essa secularização da Bíblia romântica de que fala Schlegel vem a calhar uma aclaração de Blanchot:

Não é porque a Bíblia é um livro sagrado que os livros que dela derivam – todo o processo literário – são marcados pelo signo teológico e nos fazem pertencer ao teológico. É, inversamente, porque o testamento – a aliança da fala – enrolou-se em livro, tomou a forma e estrutura de livro que o “sagrado” (o separado da escrita) encontrou seu lugar na teologia. O livro é de essência teológica. Eis por que a primeira manifestação (a única também que não cessa de se desdobrar) do teológico não poderia ser senão em forma de livro. De certa forma Deus não se mantém (não se torna divino) senão falando pelo livro.<sup>174</sup>

Entretanto, a aliança dialética a propósito da relação da fala à linguagem tem de ser considerada a partir de uma reformulação ao tratarmos dos românticos teóricos. *Linguagem igual a Deus – ou mesmo maior que este*. Essa seria a equação pós-queda correspondente à teoria da linguagem romântica. Conscientes da expulsão do paraíso, sabem eles que já não há mais vínculo direto possível com o divino senão através da linguagem absoluta. Não é só Deus que não mais se mantém (não se torna divino) senão falando pelo livro – é a própria linguagem romântica que não se mantém (não se torna divina) senão falando pelo livro, caberia acrescentar à conclusão de Blanchot.

O projeto bíblico romântico – veremos que Novalis bem mais do que Schlegel – parece tergiversar também duas conhecidas passagens do Evangelho segundo São João [1:1-14]: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava em Deus e o Verbo era Deus. (...) E o Verbo se fez carne e habitou entre nós.” A teoria da linguagem romântica postula algo que equivaleria a isso: *a linguagem deve ser feita livro com o fim de encarnar entre nós*. O livro, pois, como a carne, corpo da palavra. E no livro romântico o Deus, *uno*, passa a ser universal, isto é, *absoluto*, como a linguagem romântica. “Deus”, diz um Novalis místico, “é um conceito misto”.<sup>175</sup>

É nesse sentido que Novalis vai então buscar uma síntese cosmológica dos céus e da terra, do texto artificial e do texto prévio da Natureza. Ma não é uma síntese pré-identitária, como, por exemplo, em Agostinho. A *Cidade santa* deixa de ser condomínio para entrar em conurbação com a cidade dos homens a partir de Novalis. Este as trabalha como uma borda, e não um fosso:

<sup>173</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 48.

<sup>174</sup> BLANCHOT. *A conversa infinita - 3* / “A ausência de livro”, p. 247.

<sup>175</sup> NOVALIS. *La enciclopédia*, p. 435 (fr. 1764).

(...) *El paraíso es el ideal del suelo.*

*Curiosa pregunta sobre la sede del paraíso – ( sede del alma). (Un conocedor del arte debe ser en relación a las fuerzas de la naturaleza, etc. – lo que un jardín botánico e inglés (imitación del paraíso) es en relación al suelo y sus productos – un suelo rejuvenecido, concentrado – potencializado.)*

*El paraíso está, por así decirlo, disperso por toda la tierra – y por esto es tan difícil de reconocer, etc. – hay que reunir sus rasgos dispersos – hay que rellenar su esqueleto. **Regeneración del paraíso.***<sup>176</sup>

Enciclopédica. *La física transcendental es la primera, pero también la más baja de las ciencias – como la teoría de la ciencia. Eschenmeyer la llama metafísica de la naturaleza. Trata de la naturaleza antes de convertirse en naturaleza – en ese estado en que movimiento y mezcla (matéria y energía) son solamente uno. **Su objeto es el caos. Transformación del caos en cielo y tierra armónicos.** (Concepto de cielo. Teoría del verdadero cielo, del universo interior.) El cielo es el alma del sistema estelar – y éste, su cuerpo.*<sup>177</sup>

*Cosmología. **La atmósfera del universo debe ser immanente en la oposición. Síntesis del cielo y la tierra.***<sup>178</sup>

É então na órbita dessa imanência de que fala Novalis que a linguagem romântica vislumbra uma cosmologia capaz de harmonizar o céu e a terra. É aí que linguagem romântica pode enfrentar o caos, preservar o infinito. E a Bíblia é imprescindível – conforme modelo do livro romântico, ela permite reorganizar a dispersão do paraíso na terra. Isso implica uma série de nuances que não podemos ignorar, a Bíblia romântica permite a figura estética da *poiésis* que vem a regenerar o paraíso na terra, a natureza no artificial.

Mas antes encerrar a questão da Bíblia como ideal de livro romântico é preciso ir ao modelo reivindicado. É Schlegel que o revela no fragmento 357:

De uma boa Bíblia Lessing exige alusões, indícios, exercícios preliminares; também aprova as tautologias, que exercitam a sagacidade, as alegorias e exemplos, que revestem instrutivamente aquilo que é

<sup>176</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 19 (fr. 49).

<sup>177</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 48 (fr. 162). [Itálicos originais; negritos aqui]. Em alemão: “ENCYCLOP[AEDISTIK]. Die Transcendentale Physik ist die *Erste*, aber die niedrigste Wissenschaft – wie die *W[issenschafts] L[ehre]*. Eschenmayer nennt sie Naturmethaphysik. Sie handelt von *der Natur*, eh sie *Natur wird* – in demjenigen Zustande, wo *Mischung* und *Bewegung*, (Stoff und Kraft) noch eins sind. Ihr Gegenstand ist das *Chaos*. Verwandlung des Chaos in harmonischen *Himmel und Erde*./ Begriff des Himmels. Theorie des *wahren Himmels* – des innern Universums. /Der *Himmel* ist die *Seele* des Sternsystems – und dieses sein Körper”. In. : \_\_\_\_ . “*Das Allgemeine Brouillon*”, pp. 478-479 (fr. 50). *Werke*, 2. [itálicos no original]

<sup>178</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 431 (fr. 1745). Em alemão: “KOSMOLOGIE. Die *Atmosphäre des Universums* muß im Gegensatz *immanent* seyn. Synthe[esse] v[on] *Himmel und Erde*”. In. : \_\_\_\_ . “*Das Allgemeine Brouillon*”, pp. 495(fr. 121). *Werke*, 2 [Itálicos originais; negritos aqui].

abstrato; e tem confiança em que os mistérios revelados se destinam a ser desenvolvidos em verdades da razão. Segundo esse ideal, que livro mais adequado os filósofos poderiam escolher para Bíblia além da Crítica da razão pura?<sup>179</sup>

O modelo de Bíblia romântica corresponde àquele predicado antes por Gotthold Ephraim Lessing. *Aufgeklärter* nato, este filósofo é responsável por polêmicas que marcam a sua época. É de costume dividir sua obra entre os escritos sobre o teatro (que demandam a libertação da influência de Corneille) e os escritos estéticos em linhas mais gerais (ocupando-se, sobretudo, da distinção entre as artes figurativas e as artes poéticas, tema desenvolvido no ensaio sobre a escultura *Laocoonte e seus filhos*). Lessing solicita o modelo bíblico ao escrever *A educação do gênero humano*, texto publicado em Berlim em 1780. A educação é entendida ali como revelação da ilustração humana. A palavra fundamental é *revelação*. É daí que virá, segundo Lessing, a educação do gênero humano.<sup>180</sup> A exigência de uma Bíblia explica-se pela busca de alusões, indícios, exercícios preliminares, alegorias, tautologias, etc. Enfim, uma série de funções capazes de conduzir à autoconstrução da razão mediante a revelação de uma linguagem não direta, portanto negativa. E a ideia crucial será a de um “livro elementar”. Recorre-se, para isso, aos exemplos do Pentateuco e do Novo Testamento. São para Lessing modelos do *livro elementar* destinado a resumir o espírito de um povo a exemplo do que significa o *Livro de Job* para os israelitas. Os parágrafos 44 (*exercício preliminar*), 45 (*alusão*), 46 (*indício*) definem o que seria o essencial para um livro de tal ordem. E o parágrafo 46, por fim, define:

*La perfección positiva de un libro elemental consiste en tales ejercicios preliminares, alusiones e indicios, así como en la propiedad susodicha de que no dificulte ni ataje el camino que lleva a las verdades aún no manifiestas, cosa que constituirá la perfección negativa del mismo.*<sup>181</sup>

Aí está a fonte aludida por Schlegel. O *livro elementar* seria, segundo Lessing, uma espécie *Non plus ultra* do conhecimento.<sup>182</sup> Isso seria possível através da revelação bíblica, entendida esta como revelação autêntica. Já aí, portanto, a centelha que levará

<sup>179</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p.116.

<sup>180</sup> Lessing fala de “infância do gênero humano” no sentido de ausência de ilustração; nisso é um típico filho de sua época uma vez que contribui para os postulados de uma hierarquização predicante do pensamento de uma “maioridade” da civilização europeia esclarecida.

<sup>181</sup> LESSING. “*La educación del género humano*”, p. 584.

<sup>182</sup> LESSING. “*La educación del género humano*”, p. 588.

tanto Schlegel quanto Novalis a recuperar o modelo bíblico. E poderia ser dito mais. Lessing não apenas fornece ao romantismo teórico o modelo livresco. Ele fornece, ainda, a semente do conceito de fragmento característico do romantismo teórico, muitas vezes escrevendo em estrutura de aforismo:

A. Fragmentos, diz você, seriam a verdadeira forma da filosofia universal. A forma não importa. Mas o que tais fragmentos podem alcançar e ser para a questão mais importante e séria da humanidade, o aperfeiçoamento da ciência? – B. Nada mais que um sal de Lessing contra a preguiça espiritual, talvez uma *lanx satura* cínica no estilo de Lucílio, o Velho, ou de Horácio, ou até *fermeta congnitions* para a filosofia crítica, glosas marginais ao texto da época.<sup>183</sup>

O texto tardio sobre *A educação do gênero humano* aparece sob uma sorte de composição que já antecipa algo dos fragmentos de *Athenaeum*. Podemos pensar isso pelo fato de o “livro elementar” de Lessing ser evocado sob o signo de uma incompletude à maneira do fragmento romântico:

*Me explicaré recurriendo al contrapunto de la revelación. Un libro elemental, para niños, puede muy bien saltarse algún que otro punto importante de la ciencia o del arte que expone, si el pedagogo considera que tal punto no está aún al alcance de la capacidad de los niños para quienes se escribe. Lo que no se puede hacer en modo alguno es que el libro elemental contenga cosas que entorpezcan o alarguen el camino que conduce a alguno de los puntos importantes omitidos; antes bien hay que dejar cuidadosamente abiertos a los niños todos los accesos. Desviarlos de uno solo de dichos accesos, o ser causante de que lo encuentren con retraso, convertiría en defecto esencial el carácter incompleto de un libro elemental.*<sup>184</sup>

A escrita do livro elementar é evocada já a partir da ausência de unidade de sentido fixo. Lessing assim o concebe uma vez orientado pela noção de revelação. Isso porque a revelação é uma sorte de efeito estético cuja percepção alegórica implica a produção do sujeito a fim de conduzi-lo à autoconstrução da razão. O “livro elementar” reivindica, dessa maneira, a proverbialidade bíblica com vistas a inscrever o *lógos* como lei, insubstituível. Revelação, portanto, como fenômeno singular, contingencial. Por isso, a ausência necessária e o caráter incompleto do *livro elementar* de Lessing inspiram os românticos teóricos.

<sup>183</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 93.

<sup>184</sup> LESSING. “*La educación del género humano*”, p. 579.

Fr. Schlegel entende em primeira mão o modelo bíblico evocado por Lessing, tendo escrito alguns artigos e, inclusive, uma monografia sobre este – *O espírito de Lessing através de seus escritos* [*Lessings Geist aus seinen Schriften*]. Por tanta dedicação à obra de Lessing a crítica de Schlegel, às vezes, padece de obnubilação.<sup>185</sup> Schlegel se apega muito ao ideal de um *Novo Evangelho* predicado por Lessing:

O novo evangelho eterno, prenunciado 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 da 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, a penas 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.<sup>186</sup>

Novalis percebeu, entretanto, a validade de uma “crítica do projeto de Bíblia” muito cedo, precisamente desde a carta escrita a Schlegel em 7 de novembro de 1798, quando se reconhece copartícipe do projeto bíblico:

*Du schreibst von Deinem Bibelproject und ich bin auf meinem Studium der Wissenschaft überhaupt – und ihres Körpers, des Buchs – ebenfalls auf die Idee der Bibel gerathen – der Bibel – als des Ideals jedweden. Die Theorie der Bibel, entwickelt, giebt die Theorie d[er] Schriftstellerey oder Wortbildnercy überhaupt – die zugleich die symbolische, indirecte,*

<sup>185</sup> Lessing não reivindica um modelo bíblico *tout court*. Ele entende a educação humana como superação da educação divina. Crítico do modelo absolutista prussiano, ele sai em defesa de uma cultura alemã baseada em uma sociedade burguesa. Opõe-se, nesse sentido, ao mundo feudal guiado pela Igreja e pelos ducados prussianos. Por isso, prioriza-se uma arte dirigida para o gênero humano, primando pela simplicidade em lugar do barroco alemão, que reinava à sombra da reforma luterana, responsável pelo impedimento de uma Renascença local. Nesse sentido, também, podemos entender a guinada de Schlegel ao catolicismo logo de abandonar o ideal de restauração da cultura europeia moderna na cultura clássica antiga. Mas este opera algo distinto da crítica teológica de Lessing. Schlegel logo passaria a resgatar a Idade Média como época central na história da humanidade, capaz de reunir mediante o cristianismo a dispersão do mundo europeu que, àquela época, como agora, encontrava-se profundamente segmentado. Para maiores detalhes são recomendáveis as leituras de SELIGMANN-SILVA “Paz perpétua – guerra sem fim: visões da Europa em Friedrich Schlegel e Novalis” [In: *Fórum Deutsch*. Campinas, v.6, p. 1-12, 2002.]; também “Sobre a Idade Média”, de Walter Benjmain, texto recentemente traduzido por Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado, bem como a discussão do texto benjaminiano (que recupera e discute o ideal de cristianismo medieval de Schlegel) no artigo do referido autor e tradutor em “Romantismo sóbrio: o fragmento ‘Sobre a Idade Média’ de Walter Benjamim” [In: *Limiar*. São Paulo, vol. 1, 2º semestre de 2013].

<sup>186</sup> SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*, p. 156.

*Constructionslehre des schaffenden Geistes abgiebt. Du wirst aus dem Brief an die Schwägerinn sehn, daß mich eine vielumfassende Arbeit beschäftigt – die für diesen Winter meine ganze Thätigkeit absorbit. Dies soll nichts anders, als eine Kritik des Bibelprojects – ein Versuch einer Universalmethode des Biblisirens – die Einleitung zu einer ächten Encyclopaedistik werden.*

Tu me escreves a respeito do teu projeto bíblico e eu, durante meu estudo da ciência em geral, e de seu corpo, o Livro - da mesma forma cheguei à ideia da Bíblia - da Bíblia como ideal de todo e qualquer livro. A teoria da Bíblia, estendida, fornece a teoria da escrita ou mesmo da linguagem, que traz consigo o conhecimento simbólico, indireto da estrutura do espírito criador. Verás, pela carta à cunhada, que um trabalho exaustivo me ocupa, absorvendo toda a minha atividade neste inverno.

**E não é outro senão uma crítica do projeto bíblico, a tentativa de elaborar um método universal da biblicização, a introdução a uma verdadeira enciclopedística.**<sup>187</sup>

Sua orientação, nesse sentido, não é exatamente o novo *Evangelho* por si mesmo cuja vinda Lessing parecia profetizar, e sim “um método universal da biblicização”.<sup>188</sup> A isso corresponde, segundo Novalis, uma autêntica enciclopedística.

E aqui, por fim, chegamos a um ponto em que é preciso empreender fuga em relação ao que Nancy e Lacoue-Labarthe nomeiam “o equívoco romântico” ao fecharem a reflexão a propósito dos românticos teóricos. Sugerem, nesse sentido, que o autoengendramento da identidade na identidade não prévia, heteróclita, leva a uma *generatio aequivoca*, isto é, algo que assume por si só os dois sentidos do Mesmo sem poder ser ambos a um só tempo. Daí afirmarem que a mistura romântica dos gêneros (filosofia e poesia) não “produz obra e não se opera”. Dizem ainda: “O mesmo não chega a sua mesmidade”. Isto é, os românticos não alcançam uma produção específica da literatura com a filosofia ou da filosofia com a literatura, mas, pelo contrário, afirmam Nancy e

<sup>187</sup> NOVALIS. “Novalis a Friedrich Schlegel in Berlin. Freyberg: den 7ten November. 1798”, pp. 672-673. *Werke*, 1. A tradução do trecho é de Myriam Ávila.

<sup>188</sup> David W. Wood resume da seguinte maneira as divergências entre o projeto bíblico dos românticos teóricos na introdução da versão nova-iorquina de *Das Allgemeine Brouillon*: “Nevertheless, their ideas for a Bible were vastly different. (...) In contrast to Novalis's endeavor to supply an ideal book or ‘body’ for the sciences, the aim of Friedrich Schlegel's Bible project was indeed to “establish a new religion” and follow in the footsteps of ‘Mohammed and Luther’. Here the two parted intellectual company, for Novalis was not particularly impressed with his friend's grandiose religious plan, saying it was altogether ‘illusory and obscure’ to him. 34 [p. 18].” In: NOVALIS. *Notes for a romantic encyclopedia*, p. XVIII. *Tradução*: “Mas suas ideias [de Schlegel] para uma bíblia eram bastante diversas. (...) Em contraste ao esforço de Novalis em dar maior vigor ao seu livro ideal, ou um ‘corpo’ às ciências, o objetivo do projeto de bíblia de Friedrich Schlegel era, também, uma tentativa de ‘estabelecer uma nova religião’ seguindo os passos de ‘Maomé e Lutero’. Aqui os dois se separam intelectualmente, Novalis não ficou realmente impressionado com o grandioso plano religioso de seu amigo, dizendo que sua proposta era completamente ‘ilusória e obscura’ para ele.



Lacoue-Labarthe, apenas da literatura consigo mesma ou da filosofia consigo mesma. Nisso consistiria, segundo eles, o “equivoco” dos românticos teóricos, ou seja, definir que o porvir é fragmentário e, por isso, inviabilizar o *projeto* de obra nesse plano de dispersão. Falam, ainda, de um “equivoco bíblico”, tanto de Fr. Schlegel quanto de Novalis, de um sistema de multiplicação “vã e grotesca” dos livros que não cessa de dispersar, resultando, por fim, como uma insignificância, “ausência de obra”, *inoperosidade (désouvement)*, em lugar da operosidade, do que é capaz de *operar*.<sup>189</sup>

Acontece, porém, que o projeto romântico do fragmento, do engendramento das especificidades (já vimos que não é uma mistura qualquer e veremos mais sobre isso de um modo singular em Novalis) da filosofia e da poesia, não é propriamente um abandono do projeto de obra romântica senão o abandono de uma *ontologia discursiva*, dos gêneros que determinam a formalização da linguagem no giro epistemológico da modernidade. O fragmento romântico, bem como as suas irrupções no *projeto* bíblico do livro, nenhum deles pretende arrancar o acontecimento do pensamento filosófico e tampouco a ocorrência da poesia do torvelinho da história. O *absoluto literário* vislumbrado pelos românticos teóricos (é preciso dizer isso apesar de a reflexão feita pelos germanistas franceses conduzir o primeiro lampejo do pensamento circunscrito neste capítulo) não é *inoperosidade*, espécie de descontinuidade do a-temporal; antes, trata-se da entrada da obra romântica na temporalidade da época, e, simultaneamente, da entrada da época (inclusive da época do porvir schlegeliano) na temporalidade da obra. Por outras palavras: o absoluto literário é a membrana que existe, entre ambas, modernidade e obra absoluta, tecido muito fino, que mais ata do que separa, a partir do qual ocorre um ganho de consciência histórica entre ambas as bordas comunicadas. De lado e de outro, nem a obra fragmentária é submetida à época e nem tampouco a época é submetida à não legibilidade do fragmento. É de se notar que às vezes Novalis subscreeve submissões da filosofia à poesia ou vice-versa. Há ainda na voz dele um eco de dicção que parece repetir o contraste dos irmãos Schlegel entre *Naturpoesie* e *Kunstpoesie*. Mas é esse mesmo Novalis que, como já visto a propósito das notas para a *enciclopédica*, evoca uma síntese dos céus e da terra, do paraíso como ideal do solo, da produção artificial e da natureza como simultaneidade, separação, determinação e mistura, enfim, de uma *synpraxis*, ausência de sentido pré-ontológico entre os gêneros.

---

<sup>189</sup> Cf. LACOUÉ-LABARTHE; NANCY. “I. *El equivoco romântico*”, pp. 519- 528. In: \_\_\_\_\_. *El absoluto literário*.

A *enciclopédica* situa Novalis obliquamente no interior da virada mimológica dos românticos, bem como em relação ao projeto bíblico e à ideia de livro. O caminho é o fragmento, o fragmento pensado desde a época da revista *Athenaeum*. Mas o fragmento e o absoluto literário não como a *inoperosidade* de que fala acusatoriamente Nancy e Lacoue-Labarthe. Não mais o fragmento como fulgurância histórica, “ausência de obra”, mas como cumprimento da temporalidade moderna, como desmesura da obra em relação às positivities que desejam capturá-la apenas em seu contexto. O fragmento é o que permite, ao mesmo tempo, a captura do contexto de que é retirado e, também, a assimilação do contexto algo distante do sujeito histórico que o lê no tempo, que o retira da poeira anistórica das bibliotecas. Trata-se de uma espécie de cumprimento da comunhão entre as temporalidades em jogo conflitivo. Eis o que está implicado na textualidade do fragmento romântico. É isso, ainda, o que podemos encontrar no projeto da *enciclopédica*, sobretudo no projeto bíblico que Novalis subscreve em Fr. Schlegel não sem antes anotar a necessidade de crítica, dando-lhe um método, capacitando-o a operar sob a forma do livro, a um só tempo como *poiética* e *episteme*.

Em lugar de *inoperosidade*, portanto, encontramos a obra enquanto *projeto* bíblico, à maneira benjaminiana da redenção histórica da modernidade<sup>190</sup> que, como vimos anteriormente, não tem outra *Ursprung* senão aquele trecho em que Novalis fala do conceito de ressurreição [*Begriff der Wiedergeburt*], da necessidade de o historiador transformar-se em predicador, da história como um Novo Testamento, enfim, de uma Bíblia como a tarefa suprema da escrita da literatura [*Eine Bibel ist die höchste Aufgabe der Schriftstellerey*]. A *enciclopédica* será, entre outras coisas, a reflexão sobre a conceitualidade do livro messiânico cuja formalização, lançando mão da comunhão entre filosofia e poesia e as ciências, não implica a perda do pensamento crítico nem tampouco da composição literária.

---

<sup>190</sup> Em duas oportunidades anteriores (na ABRALIC de 2008, USP, e no número inaugural da Revista *Cadernos Benjaminianos*, UFMG) discuti a teoria epistemológica e o materialismo histórico na obra benjaminiana sob a perspectiva de uma narratividade messiânica, ou seja, da história como catástrofe e redenção da temporalização característica da época moderna. Limito-me, portanto, à menção da ideia desenvolvida nesses trabalhos. As referências dos artigos aparecem na bibliografia final.

## 2.4 Novalis e a *Enciclopédica*

Novalis teoriza a enciclopédia na medida em que a constrói –, assim como uma incorporação imediata dos seus resultados, entre os quais a própria teoria do fragmento e da obra como necessariamente inacabada. Essas três características do texto de Novalis correspondem também à teoria romântica da exposição – *Darstellung* criativa – no seu sentido mais amplo. O texto da enciclopédia – como o de uma Bíblia – constitui-se como uma estrutura autolegisladora, como um sistema de fragmentos que se correspondem e se determinam mutuamente gerando o todo, isto é, a “obra”, que por sua vez está fadada a permanecer sempre fragmentária, pois a sua ‘disseminação’ é um dado a priori e não um simples capricho.<sup>191</sup>

A *enciclopédica* de Novalis assimila o projeto bíblico romântico com o seguinte propósito: desviar-se da dicotomia estabelecida entre Ciência e Bíblia – ou seja, entre Razão e Teologia. “Meu livro”, diz Novalis, “deve converter-se em uma Bíblia científica – um modelo real e ideal – e germe de todos os livros”.<sup>192</sup> A *enciclopédica*, diga-se agora, em definitivo, pede revisão da “hipótese dualista” sugerida por Blumenberg no que tange à oposição entre o *tópos* do livro e a natureza, bem como entre o livro e as ciências naturais.<sup>193</sup> A proposta novaliana não está sobrescrita aí. Muito pelo contrário. A *enciclopédica* vislumbra uma *sincrítica*, isto é, sorte prática das relações mutuais e sincréticas dos elementos heterogêneos, bem como das relações correspondentes entre as ciências oriundas de diferentes classes de saberes mediante um fazer poético tal que “nada é próprio nem tampouco alheio”.<sup>194</sup> É o que será designado “*cálculo enciclopédico*”<sup>195</sup> por Novalis:

*Enciclopédica. Una ciencia gana a través de la absorción – a través de la asimilación de otras ciencias, etc. Esto ha sucedido , p. ej., con las matemáticas al absorber el concepto de infinito.*<sup>196</sup>

<sup>191</sup> SELIGMANN-SILVA. *Ler o livro do mundo*, p. 59.

<sup>192</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 11. Em alemão: “*Mein Buch soll eine scientifische Bibel werden – ein reales, und ideales Muster – und Keim aller Bücher*”. NOVALIS. “*Das Allgemeine Brouillon*”, p. 599 (fr. 577) *Werke*, 2.

<sup>193</sup> Cf. *supra*, capítulo primeiro.

<sup>194</sup> Cf. NOVALIS. *La enciclopedia*, pp. 26 (fragmentos. 65-66) – 27(fr. 71) – 29 (fr.82) – 30 (fr. 91).

<sup>195</sup> Cf. NOVALIS. *La enciclopedia*, p.247 (fr. 988). “*EncyclopaedisirugnsCalcul*”. In: \_\_\_\_\_. “*Das Allgemeine Brouillon*”, p. 524 (fr. 282). *Werke*, 2.

<sup>196</sup> Cf. NOVALIS. *La enciclopedia*, p.193-194 (fr. 787).

Assim o *tópos* do livro do mundo será mudado por um motivo que agora podemos aclarar. Até Novalis a significação do pensamento clássico considerou uma força codificadora espontânea na natureza, um sistema de autoclassificação que deveria estar em contiguidade com o ser da linguagem.<sup>197</sup> Da *enciclopedística* por diante o que vemos é uma sutil inclinação desse vetor. Há ainda a expectativa de uma taxinomia espontânea cujo modelo é a lei da gravidade e a lógica de transmissão de calor.<sup>198</sup> O homem não é um único que fala – também fala todo o universo, linguagens ao infinito.<sup>199</sup> Novalis não recusara a *História natural*. Mas o inusitado da *enciclopedística* é considerar que toda classificação resta incompleta.<sup>200</sup> Daí a necessidade, segundo ele, de “coleccionar problemas de todas as classes”.<sup>201</sup> Também a filosofia é, para Novalis, uma taxinomia do pensamento. “As categorias”, diz, “são princípios *classificatórios*”.<sup>202</sup> “O que é a natureza?”, pergunta-se Novalis para chegar à resposta – “Um índice ou plano enciclopédico, sistemático de nosso espírito”.<sup>203</sup>

Encontramos de particular em tudo isso o fato de que Novalis leva a lei do fragmento romântico ao interior da taxinomia, logo ao pensamento filosófico. O fragmentário passa a servir quando as classificações não mais pretendem totalizar, pelo menos não mais totalizar através da contiguidade entre o ser da linguagem e o ser do mundo, senão totalizando como arbitrariedades. É por isso que o conceito será, para ele, a única via para formalizar o objeto, dar-lhe linguagem própria. As três grandes formas discursivas reivindicadas na *enciclopedística* (ciências naturais, filosofia, poesia) estão entrecruzadas. “Toda ciência se converte em poesia – depois de ter sido convertida em filosofia”.<sup>204</sup> De sorte que a *enciclopedística* não será apenas mais um método de decodificação da natureza com vistas a torná-la inteligível. Será, antes, um meio de poetizá-la, de levá-la ao encontro do absoluto da poesia. “A arte é complemento da natureza. A arte é a natureza *complementária*”.<sup>205</sup> Daí que o “*poeta* entende melhor a

<sup>197</sup> Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 59.

<sup>198</sup> Cf. NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 136 (fr. 485).

<sup>199</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 135 (fr. 479).

<sup>200</sup> Cf. NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 193 (fr. 787).

<sup>201</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 31 (fr. 93).

<sup>202</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 35 (fr. 116). Em alemão: “*Die Kategorieen sind Classificationsprincipien*”. In: \_\_\_\_\_. “*Das Allgemeine Brouillon*”, p. 604 (fr. 580). *Werke*, 2.

<sup>203</sup> Cf. NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 408 (fr. 1682).

<sup>204</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 17 (fr. 41). Em alemão: “*Jede W[issenschaft] wird Poësie - nachdem sie Phil[osophie] geworden ist*”. In: \_\_\_\_\_. “*Das Allgemeine Brouillon*”, p. 636 (fr. 684). *Werke*, 2.

<sup>205</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 348 (fr. 1437-1438). Em alemão: “*Die Kunst ist die complementarische Natur*”. In: \_\_\_\_\_. “*Das Allgemeine Brouillon*”, p. 605 (fr. 583). *Werke*, 2.

natureza que a mente científica”.<sup>206</sup> Nesse sentido, a classificação passa pela universalização científica, mas retorna ao processo de absolutização romântica possível com o fragmento. Novalis então substitui as categorias da ciência lógica e da filosofia por um neologismo que dimensiona a proposta da *enciclopedística*. “A ciência”, diz ele, “não começa por uma antinomia, por um binômio, mas por um *infinitinômio*”.<sup>207</sup> É nesse sentido que ele escreve:

*Mi conocimiento de la ciencia será una especie de gramática científica – o lógica – o bajo fundamental – o teoría de la composición [Compositionslehre] – con ejemplos. (Syntaxis.) (Historia natural de la ciencia). Cada una de las partes de mi libro, que pueden estar escritas de maneras completamente diferentes – fragmentos – cartas – poemas – estudios científicos rigurosos, etc. – irá dedicada a uno o varios de mis amigos. Tratamiento goetheano de las ciencias – mi proyecto.*<sup>208</sup>

A *enciclopedística*, espécie de limiar dos saberes, resulta menos teórica que literária. Quer dizer: é uma teoria da composição à goetheana, isto é, contrária à visão mecanicista de Isaac Newton, portanto considerando a ação humana sobre a percepção da natureza e a ação desta na percepção humana. Por isso, a *enciclopedística* leva à linguagem intransitiva, ao “romance” e à literatura, e não ao compêndio, à dicionarização dos saberes, à gramática geral.

Exatamente isso reserva à *enciclopedística* um lugar e espaço à parte entre todo o processo precedente no enciclopedismo característico da cultura ocidental europeia. Não mais se trata de um saber alfabético ou analítico. Embora a *enciclopedística* opere ainda sob a lei das unificações do diverso, ela não quer fundar uma síntese objetiva em hierarquia linear. Desde o enciclopedismo (no seu sentido lato) nascido do Renascimento até os enciclopedistas franceses, o campo do *saber clássico* foi considerado algo perfeitamente homogêneo. O conhecimento, qualquer que fosse a sua formalização, procedeu às ordenações estabelecendo uma ordem capaz de definir as diferenças. Mas, a partir do século XIX, o campo epistemológico passa a outras intensidades, abrindo-se, com efeito, a direções as mais variadas. A formalização do pensamento, que antes estabelecia o plano de

<sup>206</sup> Cf. NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 334 (fr. 1377).

<sup>207</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 17 (fr. 41). Em alemão: “Die Wissenschaft fängt nicht mit einem Antinom – Binom – sondern mit Infinitinon an”. In: \_\_\_\_\_. “Das Allgemeine Brouillon”, p. 673 (fr. 873). *Werke*, 2.

<sup>208</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 9 (fr. 3). Em alemão: “Meine W[issenschafts] Kunde wird eine Art v[on] wiss[enschaftlicher] Grammatik – oder Logik – oder Generalbaß – oder Compositionslehre – mit Beyspielen. (Syntaxis). (Nat[ur]Geschichte d[er] W[issenschaften]”. Cf. NOVALIS. “Das Allgemeine Brouillon”, p. 614 (fr. 616). In: \_\_\_\_\_. *Werke*, 2.

ordenação, a estrutura do quadro, passa a estabelecer “*planos comuns*”, intermediários, porosidades epistemológicas sem perder, por isso, as especificidades normativas.<sup>209</sup>

É precisamente sob a referida inclinação que encontramos o projeto da *enciclopédica*:

Teoría de la formación intelectual. *Se estudian los sistemas extraños para encontrar el propio sistema. Un sistema extraño es un estímulo para un sistema propio. Tomo conciencia de mi propia filosofía, física, etc. – al ser afectado por una filosofía y una física extrañas – a condición, se entiende, de que posea suficiente autonomía. Mi filosofía y mi física pueden estar o no estar de acuerdo con la filosofía y la física extrañas. En el primer caso aparece la homogeneidad – el mismo carácter científico, al menos a este respecto. (Casamiento de los sistemas heterogéneos).*<sup>210</sup>

Novalis lê os franceses Denis Diderot e Jean-Baptiste d'Alembert, responsáveis pelo projeto da influente *Enciclopédia* francesa editada durante os anos de 1750 a 1780. Porém, será sempre uma leitura negativa:

*En la Enciclopedia francesa hay muchos artículos sin digerir. Algunos la consideran como el non plus ultra. Sirve en ocasiones para una consulta rápida, pero solamente a gente instruída que no permite que le venga con cuentos.*<sup>211</sup>

A influência direta de Diderot sobre os românticos teóricos não será pelo caminho da *Encyclopédie*, e sim por *Jaques, o fatalista* – obra de citação recorrente nos fragmentos de *Athenaeum* e também em *Carta sobre o romance*.<sup>212</sup> A despeito do modelo francês, é possível apontar outras referências de enciclopedismo mais diretamente vinculado ao projeto de Novalis.<sup>213</sup>

<sup>209</sup> Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 340-478-479.

<sup>210</sup> NOVALIS. *La enciclopédia*, p. 18 (fr. 46). [Itálicos originais]

<sup>211</sup> NOVALIS. *La enciclopédia*, p. 14 (fr. 21).

<sup>212</sup> SCHLEGEL. *Carta sobre la novela*, p. 400.

<sup>213</sup> David W. Wood lista uma série de outros modelos enciclopédicos que teriam, para ele, maior influência no projeto de Novalis. Ver: (Introduction) NOVALIS. *Notes for a romantic encyclopedia*, p. XXVII-XXVII. Além do mais, várias enciclopédias são gestadas em diversas línguas europeias à “época das grandes sínteses”. Segundo Philippe Blom (*Encyclopédie. The Triumph of the reason in a unreasonable age*, pp. XXII-XXII) foram publicadas mais de trinta enciclopédias durante os anos de 1674 e 1795, contando as publicações em inglês, alemão, francês, e italiano. O caso alemão é bastante singular, ainda Segundo Blom: “When it came to size and sheer thoroughness, however, nobody could beat the Germans, who published several encyclopedias during this period. The largest of these, surely the largest ever devised in the West, was the *Oekonomisch-technologische Enzyklopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt, Haus- und Landwirtschaft*, begun by Johann Georg Krünitz, which ran to 242 volumes between 1773 and 1858. Not quite as gargantuan but

A *Encyclopédie* francesa – cabe aqui um breve desvio argumentativo para explicar a afirmação que segue – não opera uma revolução dentro do gênero do compêndio enciclopédico propriamente dito, ou pelo menos não exatamente como estamos discutindo a *enciclopedística* novaliana, ou seja, do ponto de vista de uma formalização sintática e semântica do pensamento.

Philipp Blom, por exemplo, assegura que a particularidade da *Encyclopédie* não resulta de ter sido ela a primeira enciclopédia dos tempos modernos, tampouco a mais extensa, e nem sequer a mais popular. Para ele a *Enciclopédia* francesa tornou-se singular e influente por ter realizado uma “revolução intelectual” em decorrência do gênio das provocações e das críticas ao pensamento absolutista e conservador francês daquele período.<sup>214</sup> Décadas antes, Robert Darnton havia se ocupado detidamente da “revolução intelectual” dos enciclopedistas que Blom vem a retomar. O historiador norte-americano considera que a *Encyclopédie* expõe “as raízes ideológicas da modernidade” ao levantar algumas questões gerais sobre a conexão entre conhecimento e poder. E daí por diante, segundo Darnton, os enciclopedistas, sobre tudo d’Alembert e Diderot, entenderam que a “classificação é (...) um exercício de poder”.<sup>215</sup> A hipótese de Darnton, nesse sentido, configura-se sob a forma da metáfora arbórea: fala-se ali da “poda da árvore do conhecimento”.<sup>216</sup> Na linha de Bacon (cujo diagrama, ou quadro, dividia as faculdades

---

every bit as important, as well as being an exact contemporary of the *Encyclopédie*, was Zedler’s *Universal Lexicon*, in sixty-four volumes, a project that had to overcome considerable hurdles. Conceived by a Leipzig book dealer, Johann Heinrich Zedler (1706-60), it was soon opposed by almost the entire book trade of the city, who were afraid the work might become so comprehensive that there would be no longer any need for other books.” *Traduzo* - : “Quando se buscava dimensão e pura perfeição, no entanto, ninguém poderia vencer os alemães, que publicaram várias enciclopédias durante este período. A maior delas, sem dúvida, a maior que já foi publicada no Ocidente, foi a *Oekonomisch-technologische Enzyklopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt, Haus-und Landwirtschaft*, iniciada por Johann Georg Krünitz, que contava com 242 volumes entre 1773 e 1858. Não tão grandiosa, mas relativamente importante, também por ser contemporânea da *Enciclopédia*, era a *Universal Lexicon de Zedler*, em sessenta quatro volumes, um projeto que teve de superar obstáculos consideráveis. Idealizada por um livreiro de Leipzig, Johann Heinrich Zedler (1706-1760), foi logo contestada por quase todo o comércio de livros da cidade, temia-se que o trabalho viesse a ser tão abrangente a ponto de não haver mais necessidade de outros livros”.

<sup>214</sup> Cf. BLOM. *Encyclopédie. The Triumph of the reason in a unreasonable age*, p. 156.

<sup>215</sup> DARNTON. “Os filósofos podam a árvore do conhecimento: a estratégia epistemológica da *Encyclopédie*”, pp. 247-248-249.

<sup>216</sup> A expressão “poda da árvore do conhecimento” vem ao texto de Darnton em razão das metáforas retomadas por Jean le Rond d’Alembert no “*Discours Préliminaire des Éditeurs*” da *Encyclopédie* (1751) e, principalmente, por Denis Diderot no “*Prospectus*” (1750): “*Arbre de la connoissance humaine*”, “*Arbre Généalogique de toutes les Sciences & de tous les Arts*”, “*ordre synthétique, comme le Tronc commun*”, etc. Trata-se de uma alusão aos diagramas e quadros das classificações dos saberes retidos de Bacon e de Chambers, referências para os enciclopedistas franceses. Cf. Detalhes no anexo final desta tese: “Pensamento arbóreo e diagramas enciclopédicos”.

mentais humanas em memória, razão e imaginação) e de Ephraim Chambers,<sup>217</sup> Diderot e d’Alembert representam as divisões do conhecimento como ramos de uma árvore mediante diagrama taxinômico. Isso ainda acontece porque também os franceses buscam uma visão do conhecimento como um todo orgânico. Contudo, tanto a ramificação de Chambers quanto a de Bacon, ambas são operadas com fins de submeter a religião à razão, a teologia à filosofia. Diz Darnton:

Como Bacon, Diderot e d’Alembert começaram com a história, o ramo do conhecimento derivado da memória; e, como ele, dividiram-na em quatro sub-ramos: eclesiástica, civil, literária e natural (...). Mas as proporções do esquema deles diferiam completamente do seu. Para Diderot e d’Alembert, a história eclesiástica era um ramo de menos importância, pelo qual passaram às pressas, com uma frase, no corpo do *Discours préliminaire*, e que deixaram de mencionar inteiramente no comentário sobre a árvore de Bacon impressa no final do volume. Para Bacon, a história eclesiástica tinha uma complexa série de subdivisões, incluindo a história da Providência, que demonstrava a mão de Deus em ação nas questões humanas, para “confutação daqueles que estão sem Deus no mundo”. O lugar da história natural, nas duas árvores, é exatamente o contrário. Bacon considerou-o um ramo “deficiente”, que precisava desenvolver-se, especialmente na área das artes mecânicas. Estas artes ocupam uma vasta área da árvore enciclopédica e constituíam a parte mais extensa e original da *Encyclopédie* em si. Diderot e d’Alembert não procuraram a mão de Deus no mundo mas, em vez disto, analisaram o trabalho dos homens, que forjavam a sua própria felicidade.  
218

Para Darnton, o novo sistema classificatório de Diderot e d’Alembert provocou um desmanche na antiga ordem do conhecimento “ao traçar novas linhas entre o conhecido e o desconhecido”. A partir daí ele afirma que o sagrado e o secular deixam de correr conjuntamente em todas as ramificações da árvore do saber. Os franceses desejam enraizar o conhecimento na epistemologia, reunindo a “teologia revelada” e a “teologia natural” de Bacon em uma árvore única e, por fim, subordinando, ambas, à razão. A filosofia passa a ser então dividida em três partes: uma divina, outra natural, e humana a restante. A

<sup>217</sup> Publica, em 1728, a *Cyclopaedia* ou “Dicionário universal de arte e ciência”. O êxito editorial da publicação, em inglês, faz com que a Diderot seja encomendada uma tradução de tal obra ao francês. O filósofo francês aceita a empresa. Mas após tentativas falidas, dá início a um projeto totalmente original, que, a partir de 1750, passou a ser anunciado como *La Encyclopédie* de que estamos falando acima. Cf. Anexo final “Pensamento arbóreo e diagramas enciclopédicos”.

<sup>218</sup> DARNTON. “Os filósofos podam a árvore do conhecimento: a estratégia epistemológica da *Encyclopédie*”, p. 256.



filosofia, sugere Darnton, deixa de ser um ramo para ser um tronco principal na árvore do saber.<sup>219</sup>

Até aí é inquestionável a argumentação que fizemos acompanhar. Mas ela resulta problemática quando avançamos. Refiro-me especificamente à conclusão que Darnton vem a tirar da hipótese apresentada em sua pesquisa: a nova configuração, procedente da poda arbórea, teria levado ao deslocamento “de uma maneira de argumentar epistemológica para outra morfológica”.<sup>220</sup> Quer dizer, na *Enciclopédia* liderada por Diderot e d’Alembert a função da ramificação lógica teria sido deslocada através da gramática, da eloquência, da história, da cronologia, da geografia, da política e das belas-artes, até chegar, segundo Darnton, a uma ramificação verdadeiramente enciclopédica e capaz, por fim, de oferecer uma visão geral de tudo, emblema da totalidade do saber, seja na “ordem enciclopédica” ou na “ordem genealógica”. Logo, entende o historiador norte-americano, os argumentos morfológicos e epistemológicos aparecem combinados para retirar do “mapa-múndi” do conhecimento enciclopédico a religião ortodoxa, para consigná-la ao incognoscível e, finalmente, excluí-la da nova classificação.<sup>221</sup> Mas não ocorre de fato uma reforma “morfológica e epistemológica” na poda arbórea dos enciclopedistas franceses. Pouco antes de Darnton também Umberto Eco havia se perdido aí nesta mesma curva do pensamento quando vem a exemplificar com o enciclopedismo francês a dinâmica de sobreposição da “semântica à dicionário”, por um lado, e, por outro, da “semântica à enciclopédia” no ensaio “O antiporfírio”.<sup>222</sup>

Acontece, porém, que a reforma da *Enciclopédia* francesa é só epistemológica, verdadeira “revolução intelectual”. Como nunca antes o conhecimento foi reconhecido como uma forma de poder, daí partindo os enciclopedistas para a sua conquista através da

---

<sup>219</sup> DARNTON. “Os filósofos podam a árvore do conhecimento: a estratégia epistemológica da *Encyclopédie*”, p. 258.

<sup>220</sup> DARNTON. “Os filósofos podam a árvore do conhecimento: a estratégia epistemológica da *Encyclopédie*”, p. 264.

<sup>221</sup> DARNTON. “Os filósofos podam a árvore do conhecimento: a estratégia epistemológica da *Encyclopédie*”, pp. 264-265.

<sup>222</sup> Neste ensaio de 1983, a proposta de Eco é demonstrar que a função de um dicionário (um dispositivo forte, arbóreo, genealógico, destinado à classificação do pensamento) é irrealizável e que todo dicionário contem elementos de enciclopédia (um dispositivo fraco, em rede, antigenealógico e, portanto, menos hierarquizante). Essa constatação, para Eco, mina a pureza do primeiro. De sorte que, segundo a conclusão apresentada, um pensamento e uma linguagem fortes são impossíveis. A enciclopédia é, para o escritor italiano, o único meio pelo qual a vida de uma cultura pode ser explicada como “sistema de sistemas integrados”. Daí concluindo-se que os enciclopedistas franceses desferem o último golpe, mortal, nos modelos “à dicionário”, dado que a *Enciclopédia*, para Eco, exclui a possibilidade de hierarquizar de um modo único e incontroverso as marcas semânticas, as propriedades, e os semas. ECO. “O antiporfírio”, pp. 319-320-338.

tentativa de uma nova empresa classificatória. Tudo isto está apresentado e argumentado de maneira muito precisa em Darnton. Mas temos de ponderar quando ele atribui aos enciclopedistas franceses a deslocação do argumento epistemológico para outro, morfológico. Quando observamos atentamente a estrutura dos verbetes enciclopédicos não é exatamente isso o que se nos apresenta ali. A *Encyclopédie* adota a ordem alfabética e as remissões cruzadas que já apareciam na obra de Chambers. Diderot propõe que a obra não seja lida de maneira linear, mas sim fragmentária. E atribui à conciliação entre a “ordem enciclopédica” (e seu o “*Prospectus*” cuidou de explicar o étimo clássico de enciclopédia, “saber circular”, uma *enchâime* segundo ele, isto é, uma “concatenação” das ciências) e a “ordem alfabética”. Acontece que a ordenação alfabética, embora fragmentária, ainda que concatenada com a ordenação enciclopédica, apesar de estar aberta a remissões ou referências cruzadas entre os verbetes, apela para uma remissão externa, isto é, a uma cisão entre o significante e o significado, a uma “semântica à dicionário” contígua ao ser do mundo, ainda que contaminada pela “semântica à enciclopédia”, onde as hierarquias parecem determinar menos. Tudo isso é agravado pelo fato de cada um dos incalculáveis verbetes trazerem consigo, sim, uma estrutura fortemente hierarquizada e orientada por uma linha que vai do natural (e o natural é tudo aquilo que é a obra de Deus) ao artificial (tudo aquilo que é a obra da mente humana).<sup>223</sup> Em que pese a boa meditação da pesquisa de Darnton – é ele mesmo quem nos chama a atenção para o fato de a filosofia está tripartida em divina, natural e, só depois, humana na árvore do conhecimento dos enciclopedistas –, tal estrutura remete a algo muito familiar às enciclopédias e aos manuais medievais, altamente genealógicas, mais que isso, cosmológicas, como, por exemplo, o primeiro protótipo enciclopédico, a *Historia naturalis* de Plínio, o velho, obra constituída sobre uma espécie de hierarquia do original ao derivado, do natural ao artificial, uma vez que parte dos céus, já em seguida ocupando-se da geografia, da demografia, e etnografia, depois da antropologia e da fisiologia humanas, da zoologia, da botânica, da agricultura, da jardinagem, da farmacopeia natural, da medicina e magia, só então avançando para a mineralogia, a arquitetura e, finalmente, as artes plásticas.<sup>224</sup>

<sup>223</sup> Cf. anexo ao final da tese – “Pensamento arbóreo e diagramas enciclopédicos”.

<sup>224</sup> Cf. ECO. *A vertigem das listas*, p. 153; Cf. ECO. *Arte y belleza en la estética medieval*, (veja-se a seção 6.5 “*El alegorismo enciclopédico*” do sexto capítulo) pp. 106-108. Fique claro: a aproximação ensaiada acima é sugerida por nós em razão da permanência da estrutura arbórea por trás de um pensamento altamente hierarquizado a orientar classificações e acumulações epistemológicas. As enciclopédias medievais, diferentemente das modernas, amontoaram tanto notícias verificáveis quanto notícias lendárias, e tudo isso sem intento algum de sistematização rigorosa, ou pelo menos não aparecendo lá a noção de

Ao sustentar a hipótese da poda definitiva do ramo teológico na árvore do saber, buscando aí as raízes laicas do pensamento moderno, Darnton deixa de perceber que naquela mesma primavera da jardinagem dos enciclopedistas não outra coisa veio a brotar daquele ramo então cortado senão a folhagem da razão ilustrada, algo talvez tão determinante e doutrinário quanto fora já a Teologia até os modelos prévios de Bacon e Chambres. De sorte que o endosso do “deslocamento do argumento epistemológico para o morfológico” teria de imaginar algo que de fato não ocorre ainda em tal ocasião, isto é, a derrubada da árvore do saber clássico, algo capaz de registrar a verdadeira imagem do tombamento capaz de retirar a árvore por completo da terra, deixando as suas raízes suspensas, à mostra, e, por fim, revelando com esta a suspensão, a estrutura subterrânea do pensamento moderno, ou de um saber não metafísico. Dita queda – no plano das classificações enciclopédicas que minam de vez o dispositivo da dicionarização –, nós só a encontramos ensaiada na *enciclopedística* novaliana, a concluir-se anos mais tarde com a sugestiva composição sintático-semântica do enciclopedismo em Borges.

Isso posto, resta o reconhecimento de que a *Encyclopédie* francesa não ensaia verdadeiramente uma comunhão entre argumento epistemológico e o morfológico, fazendo deste a desestabilização daquele. A sua teoria do conhecimento ainda aparece determinada por um pensamento altamente programático, hierárquico e genealógico, tentativa de ajustar a linguagem à catalogação do mundo, à descrição do real e à regência do saber clássico. É por isso que resulta insuficiente traçar um círculo de influência entre a obra referida e a *enciclopedística* de Novalis, visto que a última implica uma experiência limite com a linguagem e os saberes, buscando uma ruptura tanto em nível sintático quanto semântico, sem deixar de ser uma curvatura epistemológica na ordem dos saberes que passam à modernidade.

A opção novaliana, víamos isso antes do longo parêntese contra-argumentativo, é a via da composição à goetheana, isto é, do contradiscurso, do experimento da linguagem subjetiva, e não a determinação do compêndio, da normatização. Isso explica a recusa de Novalis por uma orientação da linguagem em direção às tarefas científicas da descrição

---

sistematização característica de nossa época. De sorte que há uma diferença entre épocas que não podemos ignorar: de um lado, a noção de acúmulo assistemático é característica de uma época histórica cuja mentalidade não encontrou ainda a imagem definitiva do mundo; de outro, a noção de acúmulo é regida pela necessidade de uma “síntese dos saberes”, algo característico de uma mentalidade que acredita ter formulado a imagem definitiva do universo em que se encontra. Mais tarde resgataremos a temática do enciclopedismo medieval ao cuidarmos de Borges. Então o leitor poderá acompanhar mais detalhes dessa linha de raciocínio que suspendemos momentaneamente aqui.

técnica e instrumental, levando o pensamento do científico ao poético, para convertê-lo, enquanto classificação, em um verdadeiro plano de acontecimento filosófico:

Enciclopedística. (*De la misma forma que la épica, la lírica y el drama, los tres elementos de la poesía – existe también elementos semejantes en el campo de la ciencia*).

(...) *Aspecto romántico-poético de las ciencias.*  
*Toda ciencia se convierte en poesía – después de haberse convertido en filosofía.*<sup>225</sup>

Novalis vive ainda sob as condições da “época das grandes sínteses”, lembrando aqui essa feliz expressão foucaultiana, época que agoniza dos oitocentos em diante, porém sem cessar de normatizar o pensamento moderno na atualidade. Participa, por tudo isso, de uma *episteme* cuja característica não é mais a organicidade dos saberes senão a relação constante com as suas três grandes dimensões (o pensamento científico, o poético – a um só tempo no sentido amplo de acontecimento da linguagem e, no estrito, de linguagem como formalização do pensamento absoluto – e o filosófico).

A Bíblia remete a linguagem à origem, suspende o tempo e repõe aquela longa pausa antes do tempo à época do *Gênesis*, ponto a que buscamos nos religar melancolicamente. Mas não há volta ao passado ou recuo no presente em uma Bíblia que não é senão um método universal de “biblicização” [*Universalmethode des Biblisirens*]. Antes, o que aparece ali é um modo de inserir a historicidade na linguagem, logo, uma maneira variável de enfrentar o acaso do caos em todos os planos. “*Cosmologia. Caos qualitativo – quantitativo – e relativo*” (fr. 1747, p. 431). O texto, devidamente “biblicizado”, é um “texto filosófico para o plano” da *enciclopedística* (fr. 1262, p. 311).

*¿Quién ha declarado cerrada la Biblia? ¿No deberíamos considerar que la Biblia sigue estando en fase de crecimiento? La exposición bíblica es infinitamente variada – historia, poesia, todo revuelto.*<sup>226</sup>

A *enciclopedística* novaliana demanda o absoluto: a ciência deve ser transformada em filosofia, e esta, por sua vez, em poesia. Por isso, não há redução comunicativa. Muito

<sup>225</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 17 (fr. 41). Em alemão: “(Wie Epos, Lyra und Drama die (Elemente) der Poësie – so giebt es auch ähnliche (Elemente) de Scienz, oder Wissenschaft.)”. (...) “Die Wissenschaft fängt nicht mit einem Antinom – Binom – sondern mit Infinitinon an”. In. : \_\_\_\_\_. “Das Allgemeine Brouillon”, pp. 511- 673 (frs. 217- 873). In: \_\_\_\_\_. *Werke*, 2.

<sup>226</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 439 (fr. 1783).

menos a produção de um fenômeno de opinião. Absolutamente o contrário. O postulado ali é, a um só tempo, o de uma ciência capaz de lidar com a intransitividade da linguagem e um pensamento enquanto linguagem capaz de lidar com o princípio científico da *função*. Seu método classificatório, uma sorte de taxinomia da negatividade, vislumbra instaurar, por fim, a incompatibilidade entre a possibilidade de um conhecimento objetivo das formações discursivas e as posições do sujeito transcendental. Tudo isso porque o único caminho que leva os românticos à ciência passa obrigatoriamente pela filosofia e pela arte. É disso que Novalis fala quando propõe o “cálculo enciclopédico”. Não mais se trata de um consenso lógico. Mas da dimensão *absoluta* do pensamento, das ciências, da poesia. Tratar cada uma delas segundo normas próprias, “segundo si mesmo”, porém *ab-soltas*, perfeitamente desatadas até conduzirem o pensamento a algo próprio, ao jogo absoluto da linguagem que pensa o ser igual a si no ser do outro. É o princípio do que Novalis chama de *sinfilosofia*:

*A possibilidade da fil[osofia] repousa sobre a possibilidade de produzir-se pensamentos segundo regras – pensar verdadeiramente em comum./ Arte de sinfilosofar./ Se o pensar em comum é possível, então é possível uma vontade em comum, a realização de grandes, novas ideias.*

*Direitos do diálogo –/ jogo absoluto./ Verdadeira comunicação só ocorre entre seres que estejam em igualdade de convicções de ideias.*<sup>227</sup>

O gesto final da enciclopédica pretendida por Novalis não está naquilo que hoje resta sob o título *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik*. A primeira anotação para o que seria o livro data de 1798 e a última é datada em 1799. Resta, pois, incompleta – não apenas como o inacabamento essencial que orientava o projeto de livro romântico, mas também no sentido verdadeiramente ordinário da palavra. Quanto ao livro da *enciclopédica*, o que temos, agora, é algo apócrifo, resultado de arranjos editoriais distintos.<sup>228</sup> Desse modo, deve calar-se enquanto morfologia (*stricto sensu*) do livro absoluto:

<sup>227</sup> NOVALIS. *Pólen*, p. 154.

<sup>228</sup> Paul Kluckhohn, Leipzig, 1928; Edward Wasmuth, Heidelberg, 1957 – a tradução espanhola consultada e citada por nós acima toma por fonte esta edição, assinada por Fernando Montes; Hans-Joachim Mähl, editor das *Werke* a cargo da publicação pela Carl Hanser Verlag. Theodor Haering, por sua vez, sobreescreve a relevância dos primeiros ensaios filosóficos de Novalis como chave de leitura do projeto de

*El orden de mis papeles depende de mi sistema científico. Designación de todos mis pensamientos y registro de estas designaciones. Revisión de los pensamientos.*<sup>229</sup>

A Novalis não lhe faltou a consciência da dupla impossibilidade da obra *enciclopédica* – uma impossibilidade de ordem ordinária, a outra de ordem absoluta:

*Si solamente terminase un verdadero pedazo [elemento] de mi libro habría franqueado el obstáculo más importante.*<sup>230</sup>

Mas a ausência de “existência física” do livro novaliano não deve conduzir-nos à ausência de uma *poiésis* (uma *logopoiesis*, eis precisamente o caso de Novalis) da *enciclopédica*, bem como de seu método classificatório e de sua composição sintática e semântica dos saberes. Essa ausência, a bem da verdade, é uma deliberação desde as primeiras anotações, sendo regida pela teoria romântica do fragmento, torna-se parte do plano de composição da *enciclopédica* e do livro ausente ao mesmo tempo. Trata-se, sim, de um ideal de unificação poética, da normatização do acaso, mas sempre a partir da desmesura do livro como imagem do pensamento, devir poético da obra que entra na historicidade para combatê-la no interior da temporalização moderna.

A *enciclopédica*, ainda, atenta-se em primeira mão ao arbitrário da classificação que determinaria a transição dos Oitocentos aos Novecentos. Novalis se dá conta de que a Ciência (ou seja, o conjunto operado pelas disciplinas à época) deveria estar *absolutamente* reunida de modo a favorecer a libertação do jogo de submissões e hierarquias entre linguagem e natureza. Isso é bastante significativo por si mesmo. E nos diz ainda mais se tivermos em consideração o contexto histórico e acadêmico do qual vem Novalis. O pensamento alemão daquele período é seminal para a filologia moderna. Os próprios românticos teóricos procedem daí. São, portanto, profundadores da linguística moderna, ou seja, de um campo do saber que determina todo um traquejo crítico referente à análise da linguagem, vislumbrando um conhecimento analogicamente científico, e muitas vezes reduzindo, para isso, a polissemia das línguas a uma melancólica comparação de origem, ou seja, que vai a busca daquilo que nunca existiu. Que a teoria da composição *enciclopédica* novaliana reivindique tal libertação da linguagem, portanto, equivale a algo prometeico – a *poiésis*, nesse caso, em lugar do fogo. A composição da linguagem

---

enciclopédica deste autor, lamentando com isso uma ausência de edição crítica capaz de revelar a obra em questão...

<sup>229</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 9 (fr. 2).

<sup>230</sup> NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 16 (fr. 34).

característica do projeto novaliano rouba dos deuses, pois quer uma síntese entre os céus e a terra. Exige uma fala fragmentária, não para dificultar a comunicação pelo simples gosto pelo obscuro, mas para torná-la *absoluta*. E quer o reencontro com a linguagem paradisíaca capaz de criar através da palavra, convertendo-a em ciência para, enfim, exercer o poder dela através da filosofia e da poesia. Mas esse reencontro não é o retorno do mesmo (o clacíssimo) senão a destruição messiânica (a modernidade).

Se a teoria da linguagem romântica aponta tanto para um saber (o conceito de literatura), quanto para uma práxis poética (ao fim um *contra-saber*), deve irromper com ela um projeto de livro “universal progressivo” igualmente equivalente e através do qual é possível a indecisão infinita sob a forma do *absoluto literário* – isso que nunca acaba, porque está sempre se gestando uma vez mais dentro da própria linguagem, do próprio pensamento refletido e da classificação *enciclopédica*, chama intensa para criar um mundo de possibilidades, isso a que designamos *literatura*.





# O LIVRO EM MALLARMÉ

## capítulo terceiro

(...) *le fantôme blanc comme une page pas encore écrite.*<sup>231</sup>

### 3. Recepção da obra mallarmeana

É vasta a recepção crítica da obra de Stéphane Mallarmé ao longo de quase século e meio. Podemos sintetizá-la entretanto a partir de duas ênfases recorrentes: de um lado, o experimentalismo antecipatório das vanguardas históricas, ora reiterado positivamente, e, de outro, o “esteticismo” do qual se ausenta toda consciência política, ora visto pejorativamente. Trata-se de uma polarização a partir de juízos de paixão e ódio. E não nos parece ter podido ser diferente tal fortuna crítica. A produção mallarmeana redefiniu de maneira muito singular a literatura mediante uma realocação tipográfica da linguagem. Não só o verso foi reconstruído ali senão a própria página, logo a impressão do livro e, em última instância, a textura gráfica do objeto literário. De Mallarmé em diante as concepções de escrita e de leitura passam a ser outras. Noções como a de “desaparição elocutória” do autor, bem como as definições de leitor e público alcançam agora alturas literárias até então não consideradas na modernidade. De modo que seria improvável que a obra mallarmeana tivesse feito o seu percurso literário sem se debater com distintas opiniões e discernimentos críticos.

A primeira recepção de Mallarmé (especialmente a abordagem destinada aos textos tardios) não vacila em adjetivá-lo de “escritor difícil”, “obscuro”, “decadentista”, “torturador da sintaxe”, etc. Existem praticamente apenas duas exceções na França daquela ocasião, Paul Valéry e André Gide. Desde muito cedo, esses escritores perceberam a metamorfose visual a que a literatura era encaminhada, considerando o ganho de uma textualidade de pretensões antes nunca vista no poema.<sup>232</sup> Pode-se então generalizar

<sup>231</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 186. [O fantasma branco como uma página a escrever].

<sup>232</sup> Nesse sentido, cabe mencionar a primeira recepção de Mallarmé na Itália. Em 1898 o crítico Vittorio Pica dedica o segundo capítulo de seu livro *Letteratura d'eccezione* ao poeta francês. Inicia o referido capítulo questionando a denominação vaga e confusa daquilo que se entendia por simbolismo e o equívoco das tentativas de filiação de Mallarmé à referida tendência estética. Pica dedica também uma parte de seu livro à relação entre Mallarmé e a ópera de Wagner, questão que discutiremos mais a frente. Gostaríamos de

assegurando que Mallarmé, antes de qualquer outra coisa, é acossado pela crítica de seu tempo. Isso acontece por ter-lhe ocorrido retirar a escrita de um lugar tradicional. Compromete-se a obra do poeta francês com o abalo de praticamente todos os elementos de que até então a literatura era composta uma vez no limiar da modernidade literária. E se os românticos teóricos definem a linguagem literária da nossa época, como vimos ao longo do capítulo anterior, agora será Mallarmé a criar uma materialidade textual capaz de definir o conceito de literatura em gestação na curva do século XVIII ao séc. XIX.

---

destacar na abordagem do crítico italiano, praticamente esquecido hoje em dia, aquilo que é assimilado da poética mallarmeana a propósito da composição da ideia mediante uma relação entre o visual e o dizível na escrita. Pica publica *Letteratura d'eccezione* apenas um ano após a publicação do poema *Um lance de dados*. E, apesar disso, apreende a característica *suis generis* da poética mallarmeana. Por isso merece ser lembrado aqui. *“Egli dunque prende per punto di partenza un’idea filosofica complessa e complicata, e siccome questa per potersi estrinsecare esteticamente ha bisogno di un’immagine, egli sceglie uno spettacolo od un aspetto della natura che la incarna, ed a cui, quindi, viene attribuito un significato simbolico. In seguito procede da idea ad idea per via di deduzioni e da immagine ad immagine per via di analogia; ma le deduzioni sono quasi sempre ricavate a forza di sottigliezze bizantine, e le analogie sono spesso lontane e sempre eccezionali. Ciò poi che contribuisce anche più ad annebbiare il complesso della poesia è che da una parte egli ha abolito l’enunciazione del paragone, esprimendo invece con una parola sintetica formante immagine l’analogia prescelta, che spetta poi al lettore di scoprire, lacerandone il velo allegorico, e d’altra parte egli, a volte, sopprime, per ismania di concisione o per efficacia suggestiva, alcune idee, alcune analogie intermedie, che il lettore deve rimpiazzare lui per potere ristabilire la catena delle immagini ed insieme dei concetti informativi. Ma, come già sappiamo, la suprema aspirazione del Mallarmé è di creare un linguaggio poetico che esprima la vita totale dell’anima, sicché, oltre le idee, oltre le sensazioni, si richieggono le emozioni; quindi, nelle poesie del Mallarmé, trovansi parole, frasi, versi, che, no avendo una particolare significazione astratta, hanno un’importanza musicale, cioè emozionale. No è poi inutile aggiungere che il procedimento adoperato per passare da Idea ad Idea, viene adottato anche pel passaggio da emozione ad emozione, che i due procedimenti si effettuano parallelamente, e che il Mallarmé giovandosi di tutte le invenzioni fatte dai Parnassiani in quanto a musica di parole, perfezionandole spesso e facendone per conto proprio delle nuove, ha creato una incomparabile strumentazione poetica.”* PICCA. *Letteratura d'eccezione*, pp. 153-154.

Tradução: Ele [Mallarmé] toma como ponto de partida uma ideia filosófica complexa e complicada, e como esta precisa de uma imagem para poder se manifestar esteticamente, ele escolhe um espetáculo ou um aspecto da natureza que a encarna, aos quais é atribuído um significado simbólico. Em seguida, procede de ideia a ideia por via de deduções e de imagem a imagem por via de analogias; mas as deduções são quase sempre obtidas por força de sutilezas bizantinas, e as analogias estão frequentemente distantes e sempre excepcionais. Depois, isso mesmo que contribui para enevoar a sua poesia é que, de um lado, o leva a abolir a enunciação da comparação, usando, ao contrário, uma palavra sintética capaz de formar uma imagem a partir de uma analogia escolhida antecipadamente, cabendo ao leitor descobri-la, para dilacerar seu véu alegórico, e, por outro lado, ele, às vezes, suprime por delírio de concisão ou por eficácia sugestiva algumas ideias e analogias intermediárias, que o leitor precisa substituir para poder restabelecer a cadeia das imagens e, também, dos conceitos informadores. Mas, como já sabemos, a aspiração suprema de Mallarmé é criar uma linguagem poética que manifesta a vida total da alma, para que, além das ideias e das sensações, as emoções também sejam evocadas; assim, nos seus poemas, encontram-se palavras, frases e versos que, mesmo não tendo uma particular significação abstrata, têm uma importância musical, ou seja, emocional. Não é demais acrescentar então que o procedimento utilizado para ir da ideia à ideia, também foi adotado para a passagem da emoção à emoção, que estes dois procedimentos são realizados em paralelo, e que Mallarmé lança mão de todas as invenções feitas pelos parnasianos em termos de música das palavras, muitas vezes as aperfeiçoando e fazendo delas algo novo por si mesmo, cria uma instrumentação poética incomparável.

Muito daquela espécie de patrulha poética explica-se em razão de inexistir em tal contexto os traquejos teóricos capazes de fundar uma crítica literária sistematizada. O giro mallarmeano em torno da linguagem e sua materialidade gráfica abre campo durante uma época determinada pela crítica impressionista – a crítica novecentista de “opinião” e tecedora de juízo de valor –, restando-lhe a adjetivação superficial, visto ser incapaz de lidar com critérios estéticos verdadeiramente elaborados, algo que viria acontecer somente a partir de 1920 com a escola leste-europeia e a posterior recepção francesa do “Formalismo”. Entretanto, não só os críticos literários fizeram pouco do alcance da poesia mallarmeana. Nisso, foram colaboradores escritores tais como Leon Tolstoi, Max Nordau, René Doumic, Adolphe Retté, Marcel Proust, entre outros.

Soma-se, ainda, o fato de a esquerda francesa não ter lido Mallarmé senão pelo viés do poeta isolado do ruído do mundo em sua torre de marfim. Essa prática de leitura permanece até metade do século passado. É modificada apenas a partir de 1966, quando interveio Jean-Paul Sartre vinculando Mallarmé à figura do *écrivain engagé*. A ausência de posicionamento gregário anunciada por Mallarmé enquanto “ação restrita”<sup>233</sup> passa então a ser lida por Sartre como um ato convocatório à “verdadeira existência da literatura”. O filósofo francês entende que Mallarmé teria deixado à geração da Resistência francesa uma lição: perceber que a revolta às vezes é ineficaz, impraticável, mas que a recusa, esta sim, é possível, necessária em determinado bloco histórico.<sup>234</sup> Daí por diante a obra mallarmeana veio a ser recebida mediante critérios que permitiram avaliação estética mais abrangente a despeito da redução à categoria de “escritor difícil” – que de fato o é, porém sem merecer perecer apenas aí.

O marco definitivo para a revisão da obra mallarmeana, contudo, já havia aparecido quase dez anos antes da intervenção sartreana, quando, em 1957, Jacques Scherer publica os manuscritos recebidos das mãos de Henri Mordor em *Le “Livre” de Mallarmé*. Trata-se das anotações para o projeto do “Livro”, ideia à qual o poeta francês havia se dedicado durante toda a sua última fase. Os referidos manuscritos aparecem então pela primeira vez, precedidos por um cuidadoso estudo de Scherer.

<sup>233</sup> A expressão vem do primeiro subtítulo dado por Mallarmé ao texto “Quanto ao livro”, presente em *Divagações*, pp. 160-170. Trata-se de uma resposta do poeta a um suposto “Camarada” que lhe confienciava a necessidade de agir. Mallarmé acaba fazendo uma reflexão sobre o significado da pergunta, decidindo-se eximir de uma ação espontaneísta para dar vazão a uma reflexão sobre a ação e sua meta, a necessidade de entender os motivos de uma ação para que a mesma não se torne evanescente.

<sup>234</sup> Cf. SARTRE. *Mallarmé. La lucidité et as face d’ombre*, pp. 16-17-151-156 passim.

A importância dessa publicação é enorme. Augusto de Campos, nesse sentido, chama a atenção para o fato de que, antes dos manuscritos, a revisão do corpus bibliográfico mallarmeano ocorre praticamente fora do círculo francês, salvaguardando pouquíssimas exceções, a saber, *Traité de poétique supérieure – Un coup de dés* (1956), ao qual o escritor brasileiro agrega também *L’Oeuvre de Mallarmé: Un coup de dés* (1951), de Robert Greer Cohn, *Vers une explication rationnelle du Coup de dés* (1953), de Gardner Davies, *Joyce et Mallarmé* (1956), de David Hayman. Por fim, Augusto acresce a essa bibliografia a *Poesia Concreta* brasileira, a qual, segundo ele, compôs, desde os primeiros momentos, aquele instante inicial da revisão crítica mallarmeana na década de 1950, com o destaque de não tê-lo feito apenas com reflexões críticas, mas, fundamentalmente, com a própria composição poética, cujo exemplo, segundo o crítico paulistano, aparece já em “Orfeu e o Discípulo” (1955), divulgado pela primeira vez na revista *Habitat*.<sup>235</sup>

Posteriormente à primeira revisão, Mallarmé desponta definitivamente como um ícone do estruturalismo francês. Consolida-se ali um horizonte de expectativa menos hostil à recepção do poeta, posto haver prática e teorias analíticas suficientes para discuti-lo a partir das transgressões a que sua obra submeteu a linguagem. Com Scherer veio o material comprobatório do grande tema da obra mallarmeana, o “Livro”. Sartre, por sua vez, traz a reivindicação e o argumento de Mallarmé como escritor engajado e, agora, responsável por salvar a “existência verdadeira” da literatura francesa. A operação empreendida pela *poiésis* mallarmeana passa então a ser assimilada como algo modelar em praticamente todos os textos do grupo em torno da revista *Tel Quel*: Philippe Sollers, Julia Kristeva, Maurice Blanchot, Gérard Genette, Roland Barthes, Michel Foucault e, mais tarde, Jacques Derrida e Deleuze. Mallarmé é convertido, assim, em um ideal de “ação restrita” a partir da reivindicação sartreana e cuja tarefa é preservar a existência autêntica da literatura através da recusa do voluntarismo e do utilitarismo frente o *status quo* ainda predominante às vésperas do maio francês de 1968.

---

<sup>235</sup> CAMPOS. “Mallarmé: o poeta em greve”, p. 24. Gostaríamos de resgatar, nesse sentido, a admirável pesquisa de Júlio G. Castañon no artigo “Presença de Mallarmé no Brasil”, pp. 9-53. Castañon propõe, em amplíssimo recorte, um percurso de leitura e releitura de Mallarmé, bem como de escrita e reescrita do poeta francês em português. O ponto de inflexão será João Cabral de Melo Neto na década de 1940, quando o referido percurso de leitura/releitura/escrita/reescrita de Mallarmé adquire considerável importância para a poesia brasileira. João Cabral insere Mallarmé tanto na produção crítica quanto literária. E abre, segundo Castañon, um horizonte de recepção de Mallarmé para os concretistas. Daí por diante, Mallarmé passa a ser “presença fundamental” na própria criação dos poetas concretos. Logo, passa a ser “presença regular” tanto na crítica (Merquior, Costa Lima, Grünewald, etc.) quanto na produção literária brasileira (Haroldo e Augusto de Campos, Pignatari, José Paulo Paes, etc.).

A revista *Tel Quel* (veículo irradiador da proposta da etnologia estruturalista em âmbito filosófico, literário e político) traz consigo um novo léxico conceitual vislumbrando a substituição do termo *littérature* por *écriture*. Para isso, alinham (e nesse sentido emulam o gesto do romantismo teórico visto a propósito da revista *Athenaeum*) a literatura com a filosofia e com o pensamento político a fim de obter não apenas efeitos de linguagem e ou ruptura de gêneros, e sim a composição de um método crítico abrangente capaz de renovar não só a crítica, mas a própria formalização do pensamento enquanto linguagem.<sup>236</sup> Ao lado de Flaubert, Lautréamont, Artaud, Bataille, Hölderlin e Kafka, Mallarmé aparece na lista dos escritores preferidos pelos *telquelistas* que pretendiam instaurar uma demanda própria da escrita àquela ocasião. Entre todos os nomes reivindicados pela geração do estruturalismo francês é bem provável que seja o de Mallarmé aquele lembrado com maior regularidade quando o objetivo é justificar as demandas da crítica literária e, também, do significado da nova forma de escrita e abordagem textual nas humanidades.<sup>237</sup> Com a revista *Tel Quel*, portanto, vem a legitimação definitiva de Mallarmé no sistema literário francês.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> Tal como explica Danielle Marx-Scouras em seu livro *Cultural politics of Tel Quel*, p. 56. : *The transgeneric and transdisciplinary ambition of Tel Quel was only fitting for a group that had chosen the collective and hybrid review-form as its medium for cultural renewal. Initially the site for recasting of literary forms, by the mid 1960', Tel Quel would also bring together literature, art, philosophy, science, and politics. As a journal, Tel Quel never wanted to emphasize literary genres; instead, it endeavored to locate a site beyond the traditional distinctive of narrative, poetry, and criticism. The new site came to be called écriture and was subsequently integrated with other Tel Quel topologies such as the "text" and "signifying practice". (...) For Tel Quel, écriture always implied a theory and practice of writing – the coexistence of the two in the very same act or experience. In 1970, Sollers stated, "What we call écriture textuelle, is the work site between a scriptural practice and its theory". As a result, a new literary space emerged that defied not only generic division but also those divisions between writing and thought, creation and meditation, theory and practice.*

Tradução: A ambição transgenérica e transdisciplinar de *Tel Quel* era apropriada apenas para um grupo que tivesse escolhido uma crítica coletiva e híbrida como seu *médium* de renovação cultural. Inicialmente lugar de revisão de formas literárias, em meados dos anos de 1960, *Tel Quel* reunia literatura, arte, filosofia, ciência e política. Como publicação, *Tel Quel* nunca quis dar destaque a gêneros literários; ao contrário, empenhava-se em estabelecer um lugar além das tradicionais distinções entre narrativa, poesia e crítica. O novo lugar veio a se chamar *écriture* e seria mais tarde integrado a outras topologias de *Tel Quel*, tais como "texto" e "prática significante". (...) Para *Tel Quel*, *écriture* sempre implicou uma teoria e prática de escrita – a coexistência dos dois em um mesmo ato ou experiência. Em 1970, Sollers afirmou: "O que chamamos de *écriture textuelle* é o lugar de trabalho de uma prática escritural e sua teoria, concomitantemente". Como resultado, um novo espaço literário emergiu, e ele desafiava não apenas a divisão de gêneros, mas também as divisões entre escrita e pensamento, criação e meditação, teoria e prática.

<sup>237</sup> Mais detalhes em ARNAR. *The book as an instrument*, pp. 16-17-18-19.

<sup>238</sup> A síntese da canonização da obra mallarmeana pelo estruturalismo pode ser acompanhada através do texto publicado por Foucault originalmente no número 5 da revista dos *Annales* de 1964. Trata-se de uma espécie de resenha-defesa do livro *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, publicado dois anos antes por Jean-Pierre Richard, livro responsável por gerar àquela ocasião uma série de debates e veementes protestos entre filósofos e críticos literários quanto à inteligibilidade burguesa e sua validade enquanto imperativo

Nos dias mais atuais há uma que outra novidade a respeito da abordagem dos pólos temáticos que têm condicionado a recepção mallarmeana. Com a corroboração estruturalista da faceta do *écrivain engagé* à sartreana, a tendência instaurada foi mantida. Isso se explica muito provavelmente pelo êxito daquela corrente estético-epistemológica durante toda a segunda metade do século passado, o estruturalismo francês.

A exceção mais recente de uma contrapartida pode ser mapeada a partir de Peter Bürger (1994). De certo modo, o crítico alemão retoma algumas linhas de raciocínio já antes aparecidas com os postulados de Adorno, de Arnold Hauser, e, até mesmo, de Sartre, ponderando sempre ante a leitura deste último. Bürger acusa em Mallarmé a “depreciação da vida” como decorrência de uma autonomia artística da ilusão.<sup>239</sup> Do “ato de guerra” antiburguês da poética mallarmeana, diz, resulta uma ocultação cujo sentido empobrece o *uso* do discurso poético e, por fim, condiciona a ação ao paradoxal projeto autoral de “desaparição elocutória”.<sup>240</sup> Mas a leitura recente e mais pertinente da obra mallarmeana veio com Jaques Rancière. *Mallarmé. A política da sereia* (1996) antecipa a última revisão desencadeada à época do centenário de morte do poeta. Sustenta-se a abordagem do livro referido a partir do que víamos a certa altura do capítulo primeiro, quando discutimos a proposta de Rancière a respeito do entendimento da revolução estética moderna sob a figura de um mundo sem hierarquia em que as funções de uma arte autônoma e de uma arte heterônoma passam a deslizar umas sobre as outras sem ser mera captura do artístico pelo político. É nesse sentido que deixa de haver endosso da perspectiva da “ação restrita” reivindicada no livro de Sartre. Nenhum tipo de discurso, afirma Rancière, garante a comunicação. O aniquilamento da poética mallarmeana, para ele, não assegura o testemunho ou o engajamento. Resulta nada produtora, portanto, assimilar o poeta francês nesses termos. A proposição de Rancière, ao contrário, consiste em demonstrar como Mallarmé está menos interessado em separar a linguagem ordinária da linguagem poética do que em definir um modo de leitura através do qual a poesia corresponda ao povo – e que, por fim, haja correspondência entre o povo e a poesia durante as sessões de leituras mallarmeanas. Refuta-se, dessa forma, a negação da realidade em Mallarmé, porém sem condenar conjuntamente com essa negação a obra e sua intervenção *poiética* na realidade.

---

universal. Isso acontece porque Richard é acusado de proceder através de uma abordagem “combinatória e leviana” ao fundir estruturalismo e fenomenologia, assim fazendo, segundo seus detratores, com que a análise literária “retrocedesse em sua idade adulta” à “psicologia”. FOUCAULT. “O Mallarmé de J-P. Richard”. In: \_\_\_\_\_. *Ditos & escritos vol. 3*.

<sup>239</sup> Cf. SISCAR. “O túnel, o poeta e seu palácio de vidro”, pp. 246-248.

<sup>240</sup> BÜRGER. *La prose de la modernité* (en collaboration avec Christa Bürger), *passim*.

É um momento singular na assimilação da obra mallarmeana, assim pelo menos entendo, pois não mais se recorrerá ao binarismo mencionado logo de entrada. Isso acontece porque Mallarmé vislumbra uma correspondência entre a poesia e o povo mediante a qual, diz Rancière, o poeta aspira à instauração de uma “comunidade”<sup>241</sup> a partir da qual o código estético não só passa a ser compartilhado, como também criado em uma zona de partilha. Nesse sentido, Rancière afirma que teria Mallarmé atualizado o sentido da poesia no contexto da III República Francesa.<sup>242</sup>

Pode-se agora encerrar este quadro inicial dedicado à recepção da obra mallarmeana e passar ao ponto seguinte. Antes, cabe dizer que trabalharemos fundamentalmente com o último e o “derradeiro” Mallarmé (conforme expressão usada por A. de Campos), ou seja, o Mallarmé de *Divagações* (1897), do *Um lance de dados* (1897), e dos manuscritos póstumos intitulados *Le “Livre” de Mallarmé* (1957). São estes os textos cruciais para discutir o *tópos* do livro nesta obra, ou melhor, a *passagem* da poesia e da literatura ao *Livro* a partir da “tensão gráfica da letra”. Tais textos, aliás, compõem um mesmo projeto de escrita, seja do ponto de vista temático ou da estrutura textual aparecida ali.

---

<sup>241</sup> Ao longo de nossa pesquisa estivemos de nos convencer de que algo problemático despontaria da referida proposta de “comunidade” em Rancière. Consideramos, nesse sentido, a redução das sessões de leitura das terças-feiras mallarmeanas a algo próximo da noção habermasiana de “ação comunicativa”, quer dizer, a proposição de uma esfera social na qual a razão comunicativa substituiria a orientação individual para uma orientação mútua e direta dos indivíduos. Buscamos, então, não cochilar ante aquela proposição de “comunidade”, pois, acreditava-se, ela conduziria a proposta das leituras à mallarmeana apenas ao que Rancière propõe com seu projeto filosófico de “espectador emancipado”. Isso aconteceu porque a categoria de “comunidade” não é devidamente designada na obra de Mallarmé. O termo comunidade está muito relacionado à comunicação, à preservação do sentido criado em um espaço comum. Por isso, toda nossa desconfiança, verdadeira confusão. Não é isso que Rancière busca significar com o conceito de comunidade. Tomá-la como uma “ação comunicativa”, tal como pensávamos antes de aprofundar na obra mallarmeana, não procede. Como veremos ao longo deste capítulo, as sessões de leitura na casa de Mallarmé implicaram algo de um ritual profano. Fala-se de comunhão, de missa católica, de artes e de igreja ao longo de seus estudos estéticos, de modo que já não mais consideraremos impertinente tomar o regimento estético mallarmeano à maneira de Rancière.

<sup>242</sup> Cf. RANCIÈRE. *Mallarmé. The politics of the siren*, 1996; RANCIÈRE. “*Le rime et le conflit*”. In: *Mallarmé ou l’obscurité lumineuse*, p. 121.

### 3.1 O *tópos* do livro mallarmeano: constelação

Recomeçamos pela modulação tonal desta tese: o *Livro* – com a maiúscula mallarmeana deseja-se, sempre, a hipérbole de todos os livros –, a Bíblia,<sup>243</sup> o mundo, a obra e o artifício, ou melhor, a obra artificial, de *ficção*. Todos aqueles temas – aparecidos desde os românticos teóricos – se reinscrevem em Mallarmé. Ressaltemos, de partida, o seguimento entre Mallarmé e o desvio na mimese operada no *tópos* do livro no mundo por Fr. Schlegel e Novalis. E a partir daí estaremos em condições de abordar o singular da vindicação do livro na obra mallarmeana.

Veja-se a célebre proposição do *Livro* antes de qualquer coisa:

*Une proposition qui émane de moi – si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme – je la revendique avec celles qui se presseront ici – sommaire veut, **que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre.***<sup>244</sup>

Traduz Scheibe: Uma proposição que emana de mim – tão, diversamente, citada em meu elogio ou por censura – reivindico-a com aquelas que se comprimirão aqui – sumária quer, **que tudo, no mundo, existe para culminar num livro.**<sup>245</sup>

E tradução de A. Pinheiro: Uma proposição que emana de mim – se, diversamente, citada em meu elogio ou como censura –, reivindico-a com

<sup>243</sup> Mallarmé [*Divagations*, p. 248. Na tradução de F. Scheibe em *Divagações*, p. 165] retoma o modelo bíblico e logo conclui: “(...) *que, plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées : même il n’em serait qu’un – au monde, sa loi – bible comme la simulent des nations. La différence, d’un ouvrage à l’autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique, entre les ages dits civilisés ou – lettrés.* / (...) que, mais ou menos, todos os livros, contêm a fusão de algumas repetições contadas: mesmo não haveria mais que um no mundo, sua lei – bíblia como a simulação das nações. A diferença, de uma obra a outra, oferecendo tantas lições propostas num imenso concurso para o texto verídico, entre as eras ditas civilizadas ou – letras”. Em outra ocasião, [*Le Livre*, pp. 8 (A)-9 (A)], ele faz alusão aos cabalistas: “*Banalité! et c’est vous la masse et universal la majorité, autrement que de pauvres Kabbalistes ô confrères tantôt bafoués par une anedocode [sic] maligne: et je me félicite du coup de vent si c’est en en [sic] dernier lieu il décharge mon haussement d’épaules.* / Banalidade ! e é vocês, a massa e a maioria, oh confrades, diferentes dos pobres cabalistas outrora subordinados a uma anedota maligna: e agradeço ao vento se é do vosso lado que ele descarrega em último lugar o desdém do meu levantar de ombros.” Fica, porém, na ordem da ironia, isto é, não chega a discutir a questão como algo que lhe resultasse importante para o projeto do *Livro*. Arnar [*The book as instrument*, p. 40] sugere que a influência possível do modelo bíblico em Mallarmé teria vindo de Victor Hugo, dado que este escritor certa vez designou a integralidade de sua obra enquanto um todo indivisível, algo próximo à composição de “uma Bíblia, não uma Bíblia divina mas uma Bíblia humana”. Ou seja, algo secular cuja intenção nada mais vislumbra senão a hipérbole, a unidade da obra literária. Por sua vez, Rancière [*Mallarmé. The Politics of the Siren*, p. 57] comenta que a concepção de leitura mallarmeana recupera algo da missa cristã e da prática das Escrituras Sagradas ao vislumbrar a encarnação da Palavra no corpo coletivo do leitorado presente nas cerimônias de leitura realizadas na casa do poeta, daí o texto poético passar a ser entendido como “texto verídico” naquelas circunstâncias. Detalhes das cerimônias de leitura mallarmeanas no artigo de Pascal DURANTE. “89 rue de Rome. Le rituel des <<Mardis>> mallarméens”, pp. 113-126.

<sup>244</sup> MALLARMÉ. “*Le livre, instrument spirituel*”, p. 273.

<sup>245</sup> MALLARMÉ. *Divagações*, p. 180. Tradução de F. Scheibe.



aquelas que se impresarão aqui – **sumária quer, que tudo, no mundo, exista para terminar num livro.**<sup>246</sup>

O que quer dizer exatamente a formação do sintagma *pour aboutir à* que, além das traduções citadas, pode sugerir *que tudo, no mundo, existe* “para ir dar num”, “para desembocar num”, “para levar a um” ou “conduzir a um”, “para”, inclusive, “supurar um” livro? Esse *Livro*, não qualquer livro, mas *um livro*, é o devir de tudo aquilo que existe no mundo – inclusive do livro ele mesmo. E por isso há de querer-se absoluto. Devir, ao fim e ao cabo, do próprio mundo. Em uma palavra: é a existência do mundo que está em relação de dependência com o *Livro*. Não mais o contrário. Na cosmogonia absoluta do *Livro*, o mundo é que passa a existir para chegar até aquele.

Com esse gesto Mallarmé afilia-se à guinada mimológica do romantismo teórico. Consciente ou não, reitera-se *ipsis litteris* a curvatura no *tópos* da legibilidade do livro do mundo ao falar com marcado ceticismo da “página dos Céus e da qual a História mesma não é mais que a interpretação, vã, vale dizer um Poema, a Ode”.<sup>247</sup> Algo nesse sentido pode ser apreendido também da codificação metafórica com que o poeta designa o ato de escrever mediante a relação entre o preto e o branco, o claro e o escuro:

*Écrire –*

*L’encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit: puis, écarté la lampe.*

*Tu remarques, on n’écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l’alphabet des astres, seul, ainsi s’indique, ébauché ou interrompu; l’homme poursuit noir sur blanc.*

Traduz Scheibe: Escrever –

O tinteiro, **cristal como uma consciência**, com sua gota, no fundo, de **treva relativa a que alguma coisa seja**: depois, afasta a lâmpada.

Você notou, não se escreve, luminosamente, sobre campo obscuro, **o alfabeto dos astros**, só ele, assim se indica, esboçando ou interrompido; **o homem prossegue preto sobre branco.**<sup>248</sup>

Mallarmé – conforme propõe Scherer<sup>249</sup> – só considera a escrita a partir do contraste entre preto e branco. A tinta da qual se serve o poeta é trevas, obscuridade. Logo de encontrar

<sup>246</sup> MALLARMÉ. “O livro, instrumento espiritual”, p. 125. Tradução de A. Pinheiro.

<sup>247</sup> MALLARMÉ. *Divagações*, p. 106.

<sup>248</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 256. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 170.

<sup>249</sup> SCHERER. “*Avant-propos: III – Physique du livre*”, p. 50.

aquela tonalidade de preto, precisa-se da composição de outro contraste, já na clareza de sua consciência. A mania do poeta o faz usar apenas tinta preta sobre papel claro. Para ele somente essa disposição tem um valor simbólico: a escrita é uma criação invertida do alfabeto dos astros. O poeta é inteligível, mas, se ele assim cria, às avessas, alcança-se algo mais que apenas a inteligibilidade: “a dobra de escura renda que retém o infinito”. Ou ainda, como propõe Paul Valéry: trata-se de “um novo sistema estelar no céu”, “constelação que ao fim significara algo” através do “espetáculo ideográfico”.<sup>250</sup>

Derrida (que ignora a emergência da guinada mimológica nos românticos teóricos) atribui a Mallarmé – e somente a ele – uma subversão na tradição da *mimese* platônica na modernidade.<sup>251</sup> O argumento, para isso, vem da justaposição de um excerto do *Filebo* (aquela passagem já aludida em nosso capítulo primeiro quando o Sócrates platônico compara a alma humana a um livro, livro pictórico) sobre um dos curtos textos de Mallarmé presentes em *Divagações* – “Mímica”.<sup>252</sup> A proposta do filósofo franco-argelino consiste em discutir aquilo que acontece ou não “entre” literatura (escrita) e verdade (pensamento). O livro escrito (na acepção platônica) apenas copia, reproduz, imita o discurso vivo, e por isso não tem o mesmo valor que este último. Com o livro pictórico, em contrapartida, a imagem vem a ser formada antes do pensamento, assim não implicando algo da ordem do simulacro. Ou seja: a nomeação escrita excluiu a *mimese* enquanto princípio que determina a codificação e a distribuição das semelhanças de um modelo ou arquétipo com fins definidos, de sorte que a forma da palavra, ao imitar as simples aparências da Ideia platônica, não pode equivaler à forma do pensamento uma vez estando privada do *lógos*.

<sup>250</sup> VALÉRY. “Fragments sur Mallarmé”, p. 270-271.

<sup>251</sup> DERRIDA. *La dissemination*, pp. 275-276-279-282-284 *passim*.

<sup>252</sup> Nas “Notas de leitura” para a tradução de Mallarmé [*Rabiscado no Teatro*, pp. 195-199] Tomaz Tadeu esclarece que a crônica “Mimique” tem por objeto o libreto de pantomima *Pierrot, Assassino de sua Mulher*, de Paul Margueritte, reeditado em 1886. Tadeu também traduz Margueritte e o anexa em “Notas de Leitura”, espécie de diário da referida tradução. Caberia acrescentar, ainda, que também Deleuze e Guatarri [*O que é a filosofia*, pp. 86-88-206] recuperam, mais tarde, o texto “Mimique” de *Divagações*. O Mímico, agora, é aquele que “contra-efetua o acontecimento”; ele “não reproduz o estado de coisas, como também não imita o vivido, não dá uma imagem, mas constrói um conceito”. Para o duo francês, o Mímico, justamente por “contra-efetuar o acontecimento”, torna-se “personagem conceitual”. Na filosofia de Deleuze e Guatarri “personagem conceitual” designa a potência do conceito no “plano de imanência” para o acontecimento filosófico. É uma espécie de heterônimo do filósofo enquanto “imagem do pensamento”. Segundo a divisão que apresentamos na introdução, o “personagem conceitual” está para a filosofia assim como a “figura estética” esta para a arte, sendo, nesse último caso, não mais a potência dos conceitos, mas dos *afectos* e dos *perceptos* que operam o plano de composição das artes. Trata-se, enfim, de dois recortes possíveis com que a arte e a filosofia, mediante as respectivas especificidades dos planos, viriam a enfrentar o acaso e o caos. Sugerimos a leitura de PACHECO. *Personagens conceituais. Filosofia e arte em Deleuze*, 2013, para detalhes sobre o “personagem conceitual” nos autores mencionados.

A abordagem derridiana enfatiza a autorreferencialidade como gesto transgressor de um utilitarismo da linguagem em Mallarmé. Por outras palavras: está ausente do texto de Mallarmé uma unidade temática ou de sentido total, de modo que o texto não mais se dá à expressão ou à representação de alguma verdade que viria a difratar-se ou reunir-se com a literatura. Nada, ali, se destina a uma transmissão gramatical ou histórica da verdade. Para Derrida, qualquer texto de Mallarmé está organizado de modo que seus pontos mais fortes permaneçam *indecidíveis*. O significante, desse modo, não se deixa penetrar, perdura, resiste e se faz notar. Daí que a *disseminação* – espécie de regime de análise com que Derrida pretende escapar à falibilidade hermenêutica e cujo exemplo mais bem acabado ele encontra no jogo sintático mallarmeano – tende a substituir a polissemia.<sup>253</sup>

Mas diremos que tal abordagem cria algo questionável ao propor a subversão da *mimese* platônica em Mallarmé. Isso decorre da pretensão derridiana a respeito do descentramento da “presença do pai”, a razão atribuída ao fonocentrismo na cultura ocidental emergente da antiguidade clássica sob a forma da “palavra originária” que, apenas proferida, tem de se dissipar. Derrida entende que acontece à palavra escrita algo equivalente ao que acontece à palavra oral – tanto uma quanto a outra são incapazes de assegurar a não dissipação da palavra originária, a revelação da verdade. A análise feita do significante *hímen*, disposta segundo as peculiaridades da sintaxe mallarmeana, exemplifica, para Derrida, a impossibilidade de regresso à unidade de sentido na cultura fonográfica ocidental. Por isso, logo de partida a *disseminação* afirma a geração sempre dividida do *lógos* – e por isso a necessidade de abandoná-lo antecipadamente, visto ser irrecuperável o seu sentido original.<sup>254</sup>

Até aqui nada muito grave. Resulta problemático, no entanto, o que vem dito sobre a “subversão mimética” em Mallarmé. A *mimese* platônica condena a escrita em função da *Ideia* – conceito platônico que define a propriedade de uma coisa que não seja outra coisa, isto é, a coisa mesma enquanto estado de pureza. Daí que, para Platão, a *Ideia* não pode ser convertida em escrita, dado que tal transposição declina em simulacro. A escrita, nesse caso, é uma espécie de pretendente indigno da *Ideia*. É por isso que Rancière pondera quanto ao tal desvio mimético, e propõe que o poema, em Mallarmé, já não imita mais um modelo, e sim traços perceptíveis a propósito do movimento da *Ideia*.<sup>255</sup> Tal esclarecimento é

<sup>253</sup> DERRIDA. *La diseminación*, p. 393.

<sup>254</sup> DERRIDA. *La diseminación*, p. 401.

<sup>255</sup> RANCIÈRE. *The politics of the siren*, p. 52.

crucial para nós; ela permite particularizar a relação entre o pensamento e a oralidade, mais importante aqui, entre a imagem e a escrita, e, por fim, entre o dizível e o visível.<sup>256</sup> Isso fica comprometido na abordagem de Derrida, visto que ele ignora o fato de a escrita mallarmiana (pelo menos em *Um lance de dados*) ser capaz de uma expressão da *Ideia* em dimensão também visual, imagética. Acredita-se que agora o nosso leitor entenderá de uma vez por todas a opção por *inflexão mimológica* em lugar de uma modulação mimética conforme vem sobrescrito desde o capítulo primeiro.

Mallarmé de fato opera um desvio na *mimese* platônica ao propor que o Mímico leva a cabo um “*soliloque muet que, tout du long à son àme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite* [solilóquio mudo ao longo de todo o qual mantém sua alma, e pelo rosto e pelos gestos, o fantasma branco como uma página ainda não escrita]”.<sup>257</sup> Ele, porém, não quer desvincular a pensamento da palavra, a exemplo do que décadas depois vislumbraria Artaud mediante gesto neoplatônico ao reivindicar o “pensamento da carne”, quer dizer, prévio à palavra e inseparável daquele que já a perdeu.<sup>258</sup> Mallarmé, trata-se do contrário, identifica no Mímico uma espécie de escrita corporal, uma grafia performativa que já diga o pensamento e a si mesma a partir de um sopro único da *mimese*:

*Voice - “La scène n’illustre que l’idée, pas une action affective, dans un hymen (d’où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l’accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passe, sous une apparence fausse de présent. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glacé : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction.” Moins qu’un millier de lignes, le rôle, qui le lit, tout de suite comprend le règles comme placé devant un tréteau, leur dépositaire humble. Surprise,*

<sup>256</sup> Nossa argumentação aqui toma por base a hipótese apresentada por Rancière em *O destino das imagens*, pp. 22-28. Segundo o autor, um novo regime estético das artes foi constituído no século XIX, fazendo com que a imagem não seja mais a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. A imagem deixa de ser um duplo ou uma tradução e passar a ser a maneira como as próprias coisas falam e se calam. O projeto desse novo regime teria assumido, segundo Rancière, duas grandes formas, algumas vezes misturadas uma à outra: a arte pura, concebida como arte cujas *performances* não fariam mais imagens, mas realizariam diretamente a ideia em uma forma sensível autossuficiente; e a arte que se realiza ao suprimir-se, uma arte que extingue o distanciamento da imagem para identificar seus procedimentos às formas de uma vida inteiramente em ato, e que não separa mais a arte do trabalho ou da política. Daí teria decorrido uma mediação cujo sentido seria a realização imediata de identidade entre ato e forma. Mallarmé, portanto, estaria inclinado por essa primeira forma, conforme podemos ver nas ideias de intransitividade do espetáculo do mímico, na figura da bailarina que, já veremos, não é exatamente uma mulher, e sim apenas o traço e a forma de uma ideia.

<sup>257</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 186. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, (“Mimo”) p. 129. Tomaz Tadeu traduz assim em “Mímica”, p. 57: “solilóquio mudo que, o tempo todo com sua alma sustenta pelo rosto e também pelos gestos o fantasma branco como uma páginas ainda não escrita”.

<sup>258</sup> ARTAUD. *El arte y la muerte/Otros escritos*, pp. 77-78-79.

*accompagnant l'artifice d'une notation de sentiments par phrases point proférées – que, dans le seul cas, peut-être, avec authenticité, entre les feuillets et le regard règne un silence encore, condition et délice de la lectura.*<sup>259</sup>

Traduz Scheibe: Eis aqui – “A cena não ilustra mais que a ideia, não uma ação efetiva, num hímen (de onde procede o Sonho), vicioso mas sagrado, entre o desejo e a realização, a perpetração e sua lembrança: aqui se adiantando, lá rememorando, no futuro, *no passado, sob uma aparência falsa de presente*. Tal opera o Mímico, cujo jogo se limita a uma alusão perpétua sem quebrar o espelho: **ele instala, assim, um meio, puro, de ficção**”. Menos que um milhar de linhas, o papel, quem o lê, logo em seguida compreende as regras como situado diante de um palco, seu depositário humilde. Surpresa, acompanhando o artifício de uma anotação de sentimentos por frases de nenhuma forma proferidas – que, no único caso, talvez, com autenticidade, entre as folhas e o olhar reine um silêncio ainda, condição e delícia da leitura.

E traduz Tomaz Tadeu: Eis aqui – “A cena não ilustra senão a ideia, não uma ação efetiva, num hímen (de onde procede o Sonho), vicioso mas sagrado, entre o desejo e a consumação, a perpetração e a sua lembrança: aqui antecipando, ali rememorando, no futuro, no passado, *sob uma aparência falsa de presente*. Assim opera o Mímico, cuja atuação limita-se a uma alusão perpétua sem quebrar o espelho: **ele instala, assim, um entorno, puro, de ficção**”. Menos de um milhar de linhas, o papel, quem o lê, logo compreende as regras como se colocado à frente de um tablado, seu depositário humilde. Surpresa, acompanhando o artifício de uma notação de sentimentos por frases não proferidas – que, no único caso, talvez, com autenticidade, entre as folhas e o olhar reina um silêncio ainda, condição e delícia da leitura.<sup>260</sup>

Mallarmé atém-se à particularidade performativa do Mímico, algo capaz de levar a cabo “o artifício de uma anotação de sentimentos por frases de nenhuma forma proferidas”. Resumidamente, portanto: o desvio efetivado por Mallarmé na *mimese* platônica passa obrigatoriamente pela guinada romântica no *tópos* do livro do mundo, bem como pela condição de linguagem moderna trazida no “Mónologo” novaliano. Basta levarmos em consideração a noção de poesia-pensamento dos irmãos Schlegel, isto é, a ideia de que a crítica (o pensamento) atua sobre a composição da obra (a poesia). Não é, portanto, uma exclusividade mallarmeana, como subentende Derrida. Aliás, a hipótese derridiana resulta insuficiente ao generalizar a *poiésis* mallarmeana sem levar em consideração a possibilidade de uma escrita visual, talvez o maior logro daquela obra, como já havia percebido Valéry muito antes...

A abordagem da questão do desvio mimológico efetivado na modernidade torna-se mais produtiva para nós quando levamos em consideração o fato de a *mimese* platônica ter sido desencaminhada – de forma inclusive sistematizada a ponto de redefinir a linguagem

<sup>259</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 187. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 130.

<sup>260</sup> MALLARMÉ. *Rabiscado no teatro*, p. 57. Trad. de Tomaz Tadeu.

moderna e, com ela, o conceito de literatura – com os fundadores da revista *Athenaeum*. Por tudo isso, somos mais simpáticos a interpretá-la como algo constituído no contexto dos Novecentos, quando irrompe a “crise de representação” da *episteme* moderna de que se ocupou detidamente Foucault.<sup>261</sup>

Tanto os irmãos Schlegel e Novalis, quanto Mallarmé, o que todos eles fazem com a escrita consiste em uma revolta contra a tendência secular acerca de como tornar a linguagem objeto objetificável, isto é, algo perpassado pelo saber. Separam, assim, as palavras das coisas, mas não exatamente como a “ordem” e o “quadro” dos demais saberes da modernidade. Eles contribuem de maneira decisiva para a emergência de uma espessura da linguagem então contrária a todos os outros discursos vigentes àquele momento (situado na segunda metade do século XVIII e início do séc. XIX) a partir do qual a representação se liberta da relação de comentário e semelhança entre realidade e significante, daí já podendo a linguagem ser pura apresentação e crítica. Contudo, essa outra formação discursiva – que retira a linguagem para fora do campo do saber e do pensamento – não a exime das condições de conhecimentos intransitivos.<sup>262</sup> Para Foucault é precisamente essa inusitada situação que levará a uma “subjetividade escriturante” assumida pela Palavra, a partir daí encontrando-se dissolvido o campo homogêneo das representações ordenáveis, campo este característico da *episteme* clássica. E dessa inusual definição de linguagem emergente naquele momento a literatura surge como um *lógos* que é também *pathos*. É por isso que Foucault a chamara de “linguagem segunda”.<sup>263</sup>

É lamentável, contudo, que Foucault tenha-se ocupado dos românticos teóricos e de Mallarmé com tão notável ligeireza ao discutir a reconstituição da linguagem moderna enquanto literatura. O detalhamento específico dos referidos casos está ausente de sua obra. Mallarmé chega a ser citado reiteradamente quando se fala da literatura enquanto linguagem segunda. Mas permanece apenas como *exemplum*; nunca vem a ser objeto da discussão. Fr. Schlegel aparece apenas como filólogo.<sup>264</sup> E Novalis, esse sim, é completamente ignorado. Mas o problema por eles levantado é tocado em seu ponto crucial pelo filósofo francês: não só desnivelamento entre linguagem e representação, semelhança

<sup>261</sup> Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 283-285-286-287-289 *passim*.

<sup>262</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 335-338- 415-416.

<sup>263</sup> Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 112.

<sup>264</sup> Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 386.

e comentário, mas, também, entre linguagem e apresentação, analogia e crítica. A literatura, sob a condição de “linguagem segunda”, perturba todas essas formas de positividade dos saberes na época moderna. É a partir daí que gostaríamos de assimilar agora a questão posta por Mallarmé no que tange a Palavra em seu exercício do poder impotente e do *Livro*.

### 3.2 Concepções de linguagem e literatura em Mallarmé

Ainda há pouco empregamos certa expressão que não chega a ser formulada por Mallarmé: obra de artifício. Trata-se, claramente, de uma tentativa nossa de aproximá-lo da resolução romântica para a “poesia artificial” e a “poesia natural”.<sup>265</sup> Dadas as consequências da virada mimológica, a composição, a obra de arte, tem de aparecer determinada pela *artificialidade*. Mas isso não quer dizer que a obra de arte, no caso o *Livro*, deixe de assimilar uma borda de partilha (não mais uma oposição) com o mundo. Apesar de nunca lançar mão da noção latente nos românticos, Mallarmé formula algo de sentido aproximado, como aparece em “Mímica”. Um exemplo:

*Rien autrefois sorti, pour le illettrés, de l'artifice humain, seul, résumé en le libre ou qui flotterait imprudemment dehors au risque d'y volatiliser un semblant, aujourd'hui ne veut disparaître, du tout : mais regagnera les feuillets, par excellence suggestifs et dispensateurs du charme.*<sup>266</sup>

Traduz Scheibe: Nada outrora saído, para os iletrados, do **artifício humano**, só, resumido no livro ou que flutuaria imprudentemente fora sob o risco de aí volatizar um semblante, hoje quer desaparecer, de todo: mas ganhará as páginas, por excelência sugestivas e distribuidoras do encanto.

O tópico do artifício humano é bastante ambivalente em Mallarmé. Muito mais do que víamos nos românticos a propósito de a categoria de “poesia artificial” levar ao conceito de

<sup>265</sup> Essa aproximação tem sempre de ser ponderada, pois nunca é plena. Mallarmé (*Divagations*, p. 247) refuta, por exemplo, a “a página romântica” que, segundo ele, busca a unidade literária na ideia de paginação em bloco no livro. Ou ainda, como propõe Blanchot (*O livro por vir*, pp. 240-241), a recusa mallarmeana da tradição romântica e esotérica a propósito da ideia de substância (o livro substancial detentor da verdade eterna e de revelação oculta) como ideia de verdade permanente e real. Tenha-se em conta, portanto, que o que estamos propondo seria uma aproximação que diz respeito à virada mimológica no *tópos* do livro do mundo, característica esta que permite entender o conceito de linguagem tanto nos românticos teóricos e Mallarmé. De todos os modos, o uso pejorativo da palavra romântico é algo que percorre toda a história da literatura moderna. Devemos sempre questioná-la enquanto uso retórico, e não como definição de romantismo propriamente. É o que acontece em Mallarmé. É, também, o que acontece em Borges, como veremos.

<sup>266</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 327. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 210.

linguagem e literatura moderna. Essa ambivalência está presente a todo tempo em Mallarmé, pois, a diferença dos Schlegel e Novalis, o francês não sistematiza a questão no interior de sua obra. A proposição da artificialidade da linguagem mallarmeana cristaliza-se a partir da reivindicação de dois outros termos circuntantes na obra mallarmeana, a saber, *fiction* e *spirituel*.

O texto “Notas sobre a linguagem”<sup>267</sup> remota a ficção à linguagem matemática circunscrita em *Discurso do método*. Descartes teria dito que a “fábula” [*fable*] equivale ao método enquanto etapa provisória a caminho do *cogito*. É algo dessa ordem que Mallarmé vislumbra:

(...) *Aux autres, la grande et longue période de Descartes.*  
 (...) *Enfin du moi – et du langage mathématique.*

*Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration.*  
*Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction: Il suivra la méthode du langage (la déterminer). Le langage se réfléchissant. Enfin la fiction lui semble être procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met un jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté.*  
*Page du Discours sur (sic) la Méthode (en soulignant).*  
*Nous n'avons pas compris Descartes, l'étranger s'est emparé de lui: mais Il a suscité les mathématiciens français.*<sup>268</sup>

[...] Outro, o grande e extenso período de Descartes. (...) De mim finalmente – e linguagem matemática. Todo método é uma ficção, e válido para a demonstração. A linguagem lhe pareceu o instrumento da ficção: ele seguirá o método da linguagem (determiná-lo). A linguagem se refletindo. Enfim, a ficção lhe parece ser o próprio procedimento da mente humana - é ela que põe em jogo todo método e o homem é reduzido à vontade. Página do *Discurso sobre (sic) o método* (grifado)].

Não compreendemos Descartes, o estranho se apoderou dele: mas ele suscitou os matemáticos franceses.

A *ficção* como um meio para alcançar as manifestações verdadeiras mediante as dissimulações do método. Mallarmé entende a categoria de *ficção* recuperando o étimo de *fictio*, do verbo  *fingere*.<sup>269</sup> Mas não é um modo de fabulação ou imaginação simplesmente. Trata-se, antes, da produção, do acontecimento artístico, da “*langage se réfléchissant*” como naquele “entorno, puro, de ficção” instaurado pelo Mímico. A ficção torna-se então elementar para a constituição da linguagem e, em última instância, daquilo que o poeta

<sup>267</sup> “Notes” é um texto datado originalmente em 1869. Mas é só a partir de 1929 que passa a integrar as *Œuvres complètes* na edição Gallimard, Bibliothèque de *La Pléiade*.

<sup>268</sup> MALLARMÉ. “Notes”, p. 851. In: \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*.

<sup>269</sup> Cf. TADEU. “Notas de leitura”, pp. 198-199.



designa reiteradas vezes como *L’Idée* (“a Idéia”, eliminação do acaso), assim aparecendo em diversos momentos das citações comentadas a seguir.

Muitas vezes a definição mallarmeana de ficção iguala-se à poesia:

(...) *Quelque chose de spécial et complexe résulte: aux convergences des autres arts située, issue d’eux et les gouvernant, la Fiction ou Poésie.*

Traduz Scheibe: Alguma coisa de especial e de complexo resulta: nas convergências das outras artes situada, surgida delas, e as governando, a Ficção ou a Poesia.<sup>270</sup>

Traduz T. Tadeu: Algo de especial e de complexo produz-se: nas convergências das outras artes situada, saída delas e governando-as, a Ficção ou a Poesia.<sup>271</sup>

A primeira, a ficção, é uma sorte de plano de ocorrência da segunda, da poesia. E, por fim, tudo devém *Idéia, Livro* – a eliminação completa do acaso literário. Mas antes de estabelecer uma ordem, hierárquica, ambas correspondem ao espírito humano. E o *Livro* é a determinante da *Idéia* nesse caso. É o que permite à linguagem passar pela própria linguagem: “*Le livre, expansion totale de la lettre, doit d’elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction.*” [O livro, expansão total da letra, deve dela tirar, diretamente, uma mobilidade e espaçoso, por correspondências, **instituir um jogo**, não se sabe, **que confirme a ficção**].

<sup>272</sup> Ou como aparece em outra ocasião:

*Nous savons, captifs d’une formule absolue que, certes, n’est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence niant le plaisir que nous voulons prendre: car cet au delà en est l’agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et foundre! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.*

*A quoi sert cela –*

*A un jeu.*<sup>273</sup>

Tradução: Nós sabemos, **cativos de uma forma absoluta** que, certamente, só pode ser o que é. Modéstia seria ignorar, portanto, sob um pretexto, o engodo, o que acusaria nossa inconsequência negando o prazer que almejamos, pois esse além é o agente e o motor – eu diria se não repugnasse

<sup>270</sup> MALLARMÉ. “*Le livre, instrument spirituel*”, pp. 230. E a seguir a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 156.

<sup>271</sup> MALLARMÉ. *Rabiscado no teatro*, p. 111. Trad. de Tomaz Tadeu.

<sup>272</sup> Cf. MALLARMÉ. *Divagations*, p. 276. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 183.

<sup>273</sup> MALLARMÉ. *La musique et les lettres*, pp. 647.

operar em público **o dismantelamento ímpio da ficção e, por conseguinte, do mecanismo literário** - para espalhar a peça principal ou nada. Mas eu venero o modo como, através uma artimanha, se projetam por aí certas elevações proibidas e poderosas! ó consciente falta em nós, o que lá no alto transborda.

A que serve isso –

A um jogo.

Quanto à *spirituel*, trata-se de expressão posta em destaque em *Divagações* a fim de designar o livro mallarmeano. Esse significante recebe a tradução literal nas traduções brasileiras para “*Le livre, instrument spirituel*”. Anna Arnar sugere traduzi-lo como *intellectual*.<sup>274</sup> Não é que inexista a palavra *intellectuel* em francês. Mas esperar o óbvio de um poeta como Mallarmé seria livrar-se rápido demais do risco que compete à literatura. *Spirituel* compõe-se ao longo do século XIX francês mediante camadas semânticas vinculadas ao pensamento, à engenhosidade humana, ao especulativo, etc. Embora a sugestão de traduzi-lo, ao inglês, por *intellectual* seja capaz de repor sobre caminho reto o desvio denotativo da opção literal que, diga-se de passagem, aparece também em português, a opção por *intellectual*, segerida por Arnar, ainda resulta problemática para nós. Isso porque “intelectual” logo ganhará emprego particularíssimo na França daqueles dias em que se daria a defesa de Dreyfus por Zola no artigo *J'accuse*, publicado no jornal *L'Aurore* em janeiro de 1898. É por tudo isso que preferimos o emprego da palavra “mental” em vez de “intelectual” ao nível do que *spirituel* significará na obra mallarmeana. Acredita-se, assim, assimilar à palavra mencionada anteriormente aquilo que é sugerido como as noções de *fiction* e *spirituel* a propósito do *Livre*. Aliás, é o próprio Mallarmé que varia ao chamar o livro de “mental instrumento” em outro trecho de *Divagações*:

*Une oeuvre du genre de celle qu'octroie en pleine sagesse et vigueur notre Théodore de Banville est littéraire dans l'essence, mais ne se replie pas tonte au jeu du **mental instrument** par excellence, le livre!*” [Uma obra, do gênero daquela que outorga, em plena sabedoria e vigor, nosso Théodore de Banville, é literária na essência, mas não se redobra toda ao jogo do mental instrumento por excelência, o livro!].<sup>275</sup>

Assim, temos que o essencial do mecanismo literário de que fala Mallarmé define-se através das noções de *ficção & mental*. A acepção de linguagem e de literatura é dada como convenção, resultado daquilo que foi essencialmente orientado pelo pensamento com a finalidade de não apenas resultar como um acontecimento, uma especulação, mas acontecimento e realização capazes de interferir deliberadamente durante o processo criativo.

<sup>274</sup> ARNAR. *The book as instrument*, pp. 142-143.

<sup>275</sup> MALLARMÉ. “*Le livre, instrument spirituel*”, pp. 230-231. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 156.

Já para finalizar a significação mallarmeana de *ficção & mental*, precisamos, agora, vinculá-los ao uso da metáfora matemática na obra de que cuidamos aqui:

*Banalité! et c'est vous la masse et universel la majorité, autrement que de pauvres Kabbalistes ô confrères tantôt bafoués par anectode [sic] maligne : et je me félicite du coup de vent si c'est de votre côté qu'e en [sic] dernier lieu il décharge mon haussement d'épaules. Non, vous ne vous contentez pas de malentendu comme eux et par inattention d'un Art des opérations qui lui sont intégrale [sic] et fondamentales pour les employer et accomplir, à tort, isolément, et encore une vénération, maladroite. Vous en effacez jusqu'au sens initial sacré. Si! avec ses vingt-quatre signes, cette Littérature exactement dénommée les Lettres, ainsi que par de multiples fusions en la figure de phrases puis le vers, système agencé comme un spirituel zodiaque, implique sa doctrine propre, abstraite, ésotérique, comme quelque théologie: cela du fait uniment, que des notions sont Telles, ou à degré de raréfaction au dela de l'ordinaire atteinte, que de ne s'exprimer sinon avec des moyens, ty piques et suprêmes, dont le nombre n'est pas plus que le leur à elles illimité.*<sup>276</sup>

Tradução: Banalidade! e é vocês, a massa e [universal] a maioria, ó confrades, diferentes dos pobres cabalistas outrora subordinados a uma anedota maligna: e agradeço ao vento se é do vosso lado que ele descarrega em último lugar o desdém do meu levantar de ombros. **Não, vocês não se contentam, como eles por desatenção e desentendimento, de destacar de uma Arte as operações que lhe são integrais e fundamentais para empregá-las e cumpri-las erroneamente, isoladamente, o que é ainda mais uma veneração, desastrada. Vocês acabam por apagar até o sentido inicial sagrado. Sim! Com seus vinte e quatro signos, essa Literatura exatamente denominada «Letras» [...] implica sua doutrina própria, abstrata, esotérica como uma teologia:** e isso, do fato, regular, que as noções são tais, ou a um tal grau de rarefação para além da espera ordinária, que só se pode exprimir através dos meios, típicos e supremos, cujo número não é ainda mais do que a sua própria ausência de limitação.

A partir das vinte e quatro letras do alfabeto francês a composição é pensada como uma *opération*. Daí resulta a literatura e a veracidade que ela pode revelar – esta última uma qualidade, uma espécie de coroação da luta do poeta contra o acaso ao pretender uma “*Art des opérations*” que elimine o significado, o caos, e religue o sagrado, não uma volta à origem, mas o começo da literatura como uma operação teológica, um ritual e um culto das letras.

A metáfora matemática mallarmeana é uma subscrição do que Edgar Allan Poe propõe no ensaio *A Filosofia da composição*. O escritor norte-americano pretende demonstrar que nenhuma parte da composição poética pode ser atribuída ao azar ou à intuição ao analisar seu próprio poema, “O corvo”. Este poema, segundo Poe, teria sido

<sup>276</sup> MALLARMÉ. “*Texte du manuscrit*”, pp. 8(A)-9 (A)-10(A)-11(A). O texto original traz notas complementares ao pé da página. Por isso, nota-se um desencontro entre o original e a tradução, quando optamos pela eliminação dos suplementos da transcrição.

elaborado passo a passo até uma solução final, com “a precisão e a rigorosa lógica de um problema matemático”.<sup>277</sup> Discute-se então a relação entre pensamento e imaginação na poesia, daí apresentando uma autorreflexão que passaria a caracterizar toda a literatura moderna. O poema resulta de um número fixo de linhas, enfim, de um plano preconcebido de composição. Poe então passa a ser visto na França como um modelo de poeta-filósofo cujas ideias implicam uma acepção de literatura não mais como iluminação do gênio, e sim como produto do cálculo e da disciplina artística, tarefas demandantes de rigor metodológico. Charles Baudelaire, por exemplo, traduz esse ensaio para o francês e acresce um prefácio ao comentá-lo. E Mallarmé – que, aliás, tem uma tradução para o poema “O corvo”, publicada em livro ilustrado pelo pintor Édouard Manet – diz em carta a Cazalis, datada em 12 de janeiro de 1854, que quanto mais avança em sua busca, mais fiel se encontra às severas ideias que lhe chegam do grande mestre Poe. Este, por fim, representa para Mallarmé uma exceção, “*le cas littéraire absolu*” [o caso literário absoluto].<sup>278</sup>

Parte substancial da proposição mallarmeana referente à “despersonificação da obra” será, pois, influência do “problema matemático” aludido por Poe. Mallarmé explica sua *poiésis* reivindicando algo da convenção mental, horizonte de trabalho e método literário estabelecidos previamente à inspiração. O “caso literário absoluto” de Poe nada mais seria que a definição de uma veracidade da literatura para o poeta francês. Ou como diz Delfel: “O pensamento de Poe mostra-se, assim, como o primeiro lance de dados arremessado pelo espírito humano no campo da estética, para separá-la do azar”.<sup>279</sup> Mallarmé não ignora tal fato e faz por retomá-lo ao propor a “operação” literária, o plano arquitetônico que tem de determinar o *Livro*. Ele escreve na folha de rosto de *Divagações*: “*Une livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d’architecture*” [Um livro como deles não gosto, aqueles esparsos e privados de arquitetura]. O cálculo arquitetônico (aqui ainda estamos na ordem do matemático) ajuda a propor uma evanescência do autor, da personalidade, aspectos estes ainda não alcançados (seja pela dispersão, seja pelo anedótico) com o livro denegado em *Divagações*.

---

<sup>277</sup> “It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition—that the work proceeded step by step, to its completion, with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.” POE. *The Raven and The Philosophy of Composition*, s/p. [Final do sétimo parágrafo]. Trata-se de uma edição publicada em 1907 por “Paul Elder and Company”, ilustrada e sem paginação conforme o arquivo digital disponível no acervo do site da *Open Library*.

<sup>278</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 124.

<sup>279</sup> DELFEL. *La estética de S. Mallarmé*, p. 25.

Em quê exatamente consiste a negativa da despersonalização da obra em Mallarmé? Scherer oferece caminhos a uma resposta eloquente:

*Refus du personnel? Mallarmé écrit à Cazalis le 14 mai 1867: “Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, - mais une aptitude qu’a l’Univers Spirituel à se voir et à développer, à travers ce qui fut moi.” Refus des objets particuliers? Il affirme à Villiers de l’Isle-Adam le 24 de septembre 1866 qu’il a “compris la corrélation intime de la Poésie avec l’Univers, et, pour qu’elle fût purê, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du hassard et de la justaposer à la conception de l’Univers.” En même temps, par une dialectique qui nous est aujourd’hui familière, cette totalité, objet du Livre, peut aussi bien être conçue coome néant: ne rien vouloir de particulier, c’est vouloir tout, ou bien rien.*<sup>280</sup>

Tradução: Recusa do pessoal? Mallarmé escreve a Cazalis dia 14 de maio de 1867: “**Eu sou agora impessoal e não mais o Stéphane que você conheceu, - uma capacidade que tem o Universo Espiritual para se ver e para se desenvolver através do que foi eu**”. Recusa dos objetos particulares? Ele afirma em Villiers de l’Isle - Adam, no dia 24 de setembro de 1866, que “**compreendeu a correlação íntima da Poesia com o Universo e, para que ela não fosse pura, concebi o intuito de retirá-la do Sonho e do Acaso e de justapô-lo à concepção do Universo**”. Ao mesmo tempo, através de uma dialética que nos é hoje familiar, essa totalidade do Livro, pode tão bem quanto ser concebida como nada: nada querer de particular é querer tudo ou então nada.

Em duas palavras: o apagamento da pessoa, mas também a cosmogonia do *eu*. De forma parecida àquela substituição da *episteme* clássica pela moderna que então separou as palavras das coisas, libertando a representação do domínio da relação determinante, Mallarmé separa o sujeito da obra, isto é, a relação entre aquele e esta: “*L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire deu poète, qui cede l’initiative aux mots*” [A obra pura implica a desaparecimento elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras].<sup>281</sup>

Para Maurice Blanchot a desaparecimento de que fala o poeta define um desaparecimento “vibratório”, relativo à natureza e à realidade, e já outro “elocutório”, relacionados ao poeta e à obra. E diz mais:

O poeta desaparece sob a pressão da obra, pelo mesmo movimento que faz desaparecer a realidade natural. Mais exactamente: não basta dizer que as coisas se dissipam e que o poeta apara, é necessário dizer também que umas e outro, ao mesmo tempo que se submetem à indecisão de uma verdadeira destruição, se afirmam nesse desaparecimento e no devir desse desaparecimento – um vibratório, o outro elocutório. A natureza transpõe-se através da palavra para um movimento rítmico que a faz desaparecer, incessantemente e indefinidamente; e o poeta, pelo fato de falar poeticamente, desaparece nessa palavra e torna-se ele próprio o desaparecimento que se cumpre na palavra, ela só iniciadora e princípio:

<sup>280</sup> SCHERER. *Le “Livre” / “Avant-propos: III– Métaphysique du livre”*, p. 22.

<sup>281</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 246. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 164.

nascente. “*Poesia, sagração*”. A “*omissão de si*”, a “*morte como Fulano*”, que está ligada à sagração poética faz, pois, da poesia um verdadeiro sacrifício, mas não para dar azo a confusas exaltações mágicas – por uma razão quase técnica: é que aquele que fala poeticamente submete-se a essa espécie de morte que opera necessariamente na palavra verdadeira.<sup>282</sup>

Vibratório, pois a *poiésis* mallarmeana já não corresponde ao apelo das coisas; não mais se destina a preservá-las, nomeando-as. Como acontece na música, ela procura derrotar o acaso levando a linguagem até o limite do poder exercido sobre tudo no mundo, não comportando nada de anedótico, de real, ou de fortuito. Então passa a ser um ritmo de puras relações, mobilidade pura:

*Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.*<sup>283</sup>

Trad. de Scheibe: O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como que encantatória, finaliza esse isolamento da fala: negando, de um traço soberano, o acaso permanecido nos termos apesar do artifício de seu retempero alternado no sentido e na sonoridade, e causa em vocês essa surpresa de não ter ouvido jamais tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo em que a reminiscência do objeto nomeado banha-se numa nova atmosfera.

Trad. Ana de Alencar: O verso de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estrangeira à língua e como encantatória, encerra este isoladamente da fala: negando, com um soberano traço, o acaso que resta nos termos, malgrado o artifício de sua têmpera alternada entre o sentido e a sonoridade, causando essa surpresa de nunca ter ouvido tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo que a reminiscência do objeto banha-se em nova atmosfera.<sup>284</sup>

Elocutório, pois nega a presença do *eu*, reservando-o à obra que não aceita assujeitamentos. Mas não é uma negação poética: a impossibilidade de Mallarmé afirmar a obra – enquanto autor – é justamente o que o aproxima dela e possibilita a mesma uma afirmação inessencial, à maneira da “singularidade escriturante” foucaultiana ou da veracidade literária de que nos fala o poeta francês.

A soma das desapareições ajuda aqui a esclarecer agora um ponto cinza a propósito da metáfora matemática. Não é a proposição de uma regra, de uma forma fixa, enfim, de um maneirismo literário inquestionável. Muito pelo contrário. O processo de que Mallarmé

<sup>282</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 240.

<sup>283</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 251. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 167.

<sup>284</sup> MALLARMÉ. “Crise do verso”, p. 160. Tradução de Ana de Alencar.

se ocupa corresponde à composição do “espaço literário” que liberta a obra de todas as regras tradicionais a que se encontrava submetida.

Em “Crise do verso”, por exemplo: “*La littérature ici subit une exquisite crise, fondamentale*” [A literatura aqui sofre uma esquisita crise, fundamental].<sup>285</sup> *Grosso modo*, trata-se de tomar o verso como a essência da literatura. Mas não o verso em sua dimensão métrica (o alexandrino, o hexâmetro, etc.) e redutora da linguagem, e sim a permanência verbal do verso:

*Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale.*

Toda a língua, ajustada à métrica, aí recobrando seus cortes vitais, se evade, segundo uma livre disjunção aos mil elementos simples; e, eu o indicarei, não sem similitude com a multiplicidade dos gritos de uma orquestração, que permanece verbal.<sup>286</sup>

A verbalização do verso é algo imprescindível em Mallarmé, haja vista a *poiésis* equivaler ali à sintaxe. Entretanto, apenas a libertação do verso regulado não será suficiente para vencer o acaso. Tal vitória, em Mallarmé, pede mais. Daí a reivindicação da orquestração do verso e as metáforas musicais a todo tempo presente: “*Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer; et pour cela, sot la flute ou la viole de chacun.*” Toda alma é uma melodia, que se trata de reatar; e para isso, são a flauta ou a viola de cada um].<sup>287</sup>

O verso moderno, portanto, trabalha em favor da arte de finalizar a transposição da voz ao verso, a “sinfonia escrita” como unificação da dispersão humana. E a arte da finalização verbal, outro nome da sintaxe mallarmeana, é justamente o que contribui para a emergência da literatura. Mallarmé reprova, porém, tudo o que seria da ordem de uma modulação individual da voz, a questão da personificação contra a qual combate a todo tempo:

Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d'hier, aura été le *vers libre*, modulation (dis-je, souvent) individuelle, parce que toute âme est un noeud rythmique. (...) que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur;

<sup>285</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 236. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 157. O adjetivo francês *exquis* significa, ao mesmo tempo, delicioso, raro, sutil. Ana de Alencar o traduz por “refinada crise”; e Gilles Jean Abes prefere “requintada crise”. A tradução de Scheibe, como vemos, perde ao literalizá-la.

<sup>286</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 237. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 158.

<sup>287</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 241. E a tradução de F., Scheibe, *Divagações*, p. 161.

scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée.  
288

Tradução: Um feliz achado com o qual parece quase terminada a pesquisa de ontem, foi o do verso livre, modulações (digo eu, muitas vezes) individual, porque toda alma é um laço rítmico. (...) Proponho, aos meus riscos esteticamente, esta conclusão (...): que a Música e as Letras são a face alternativa aqui estendida até o obscuro; cintilante, ali, com a certeza, de um fenômeno, o único, e o chamei a Ideia.

A relação entre a Música e as Letras, portanto, seria a maneira de finalizar a Ideia mediante a modulação sintática. Daí a afirmação de que “a obra pura” implica a “desaparição elocutória” do poeta, que cede a iniciativa às palavras.<sup>289</sup> É o que assegura Valéry ao falar de “coisas visíveis”, de “tormenta mental” e relâpagos realizados na página quando relembra o que lhe chegou logo de ser apresentado à textura sintaxe gráfica de *Un coup de dès*:

Mallarmé, m'ayant lu le plus uniment du monde son *Coup de dés*, comme simple préparation à une plus grande surprise, me fit enfin considérer le dispositif. Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. Je contemplais à mon aise d'inappréciables instants: la fraction d'une seconde, pendant laquelle s'étonne, brille, s'anéantit une idée; l'atome de temps, germe de siècles psychologiques et de conséquences infinies, - paraissaient enfin comme des êtres, tout environnés de leur néant rendu sensible. C'était, murmure, insinuations, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page jusqu'à l'extrême de la pensée, jusqu'à un point d'ineffable rupture: là, le prestige se produisait; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, coexistait la Parole!<sup>290</sup>

Tradução: Mallarmé, após ter lido para mim da maneira mais uniforme do mundo o seu *Lance de dados*, como fosse mera preparação para uma surpresa maior, finalmente me fez examinar o dispositivo. Pareceu-me ver a figura de um pensamento pela primeira vez situada em nosso espaço... Aqui, verdadeiramente, a extensão falava, sonhava, engendrava formas temporais. A espera, a dúvida, a concentração eram *coisas visíveis*. Minha vista enfentrava-se com silêncios que tinham tomado corpo. (...) Murmúrio, insinuações, trovoadas para a vista, era toda uma tormenta mental realizada de página à página até o extremo do pensamento, até um ponto de inefável ruptura: ali, produzia-se o feitiço; ali, no papel mesmo, não sei que resplendor de últimos astros relampejava infinitamente puro no mesmo vazio interconsciente onde, como uma matéria de uma nova espécie, distribuída em cúmulos, em fios, em sistemas, coexistia a Palavra!

<sup>288</sup> MALLARMÉ. “*La musique et les lettres*”, pp. 644-649.

<sup>289</sup> Cf. MALLARMÉ. *Divagations*, p. 246. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 164.

<sup>290</sup> VALÉRY. “*Fragments sur Mallarmé*”, p. 270.



Devém da operação sintático-tipográfica, portanto, a vislumbrada desapareição elocutória, o “ritmo total” da palavra sobre a página capaz de eliminar o autor. O *Livro* não está separado disso. Fulgurância da Ideia. Mas resplendor *poiético* da página. O *Livro* tem de ser ordenado de um modo tal que a língua alcance o seu próprio limite, direcionada à “gagueira” do conceito de Obra em Mallarmé:

*Une ordonnance du livre de vers pond innée ou partout, élimine le hasard; encore la faut-il pour omettre l’auteur: or, un sujet, fatal, implique, parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. Susceptibilité en raison que le cri possède un écho – des motifs de même jeu s’équilibreront, balancés, à distance, ni le sublime incohérent de la mise en page romantique ni cette unité artificielle, jadis, mesurée en bloc au libre. Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif. Instinct, je veux, entrevu à des publications et, si le type supposé, ne reste pas exclusif de complémentaires, la jeunesse, pour cette fois, en poésie où s’impose une foudroyante et harmonieuse plénitude, bégaya le magique concept de l’Oeuvre. Quelque symétrie, parallèlement, qui, de la situation des vers en la pièce se lie à l’authenticité de la pièce dans le volumen, vole, outre le volumen, à plusieurs inscrivant, eux, sur l’espace spirituel, le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d’art.*

**Uma ordenação do livro de versos aponta inata ou por toda parte, elimina o acaso; ainda se precisa dela para omitir o autor:** ora, um tema, fatal, implica entre os pedaços em conjunto, tal acordo quanto ao lugar, no volume, que corresponde. Suscetibilidade em razão de que **o grito possui um eco** – motivos de mesmo jogo se equilibrarão, balanceados a distância, nem o sublime incoerente da colocação em página romântica nem essa unidade artificial, outrora, medida em bloco no livro. **Tudo se torna suspense, disposição fragmentária com alternância e face a face, concorrendo para o ritmo total, o qual seria o poema calado, nos brancos; somente traduzido, de certa maneira, por cada pingente.** Instinto, insisto, entrevisto em publicações e, se o tipo suposto, não permanece exclusivo de complementares, a juventude, dessa vez, em poesia, em que se impõe uma fulminante e harmoniosa plenitude, **gaguejou o mágico conceito de Obra.** Alguma simetria, paralelamente, que, da situação dos versos na peça se liga à autenticidade da peça no volume, rouba/voa, além do volume, a vários inscrevendo, eles, sobre o espaço espiritual, a rubrica amplificada do gênio, **anônimo e perfeito como uma existência de arte.**<sup>291</sup>

E tradução de A. Alencar: Uma ordenação do livro de versos, de modo algum inata ou em tudo, elimina o acaso, é necessária, para omitir o autor: ora, um sujeito, fatal, implica, entre as partes coesas, certo acordo quanto ao lugar que lhe corresponde no volume. Suscetibilidade, pois o grito possui um eco – motivos do mesmo jogo equilibrar-se-ão, balançados, à distância, nem o sublime incoerente da página romântica, nem essa unidade artificial, de outrora, medida em bloco no livro. Tudo se torna suspenso, disposição fragmentária com alternância e contraposição, concorrendo para o ritmo total, o qual seria o poema calado, com brancos; somente traduzido, de alguma maneira, por cada pingente. Instinto, quero eu, entrevisto em publicações e, se o tipo suposto não permanece exclusivo de complementos, a juventude na poesia desta vez, em que se impõe

<sup>291</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 246-247. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 165.

uma fulgurante e harmoniosa plenitude, balcuciu o mágico conceito de Obra. Certa simetria, paralelamente, que, da situação dos versos na peça, ligando-se à autenticidade da peça no volume, voa, para além do volume, inscrevendo em vários deles, sobre o espaço espiritual, o almagre amplificado do gênio, anônimo e perfeito como uma existência de arte.<sup>292</sup>

Mallarmé reivindica um paralelismo entre a composição do verso e a ordenação do livro. Ambos precisam conspirar em favor do *ritmo total* da língua, levando, assim, ao anonimato da linguagem que nasce de uma arte autêntica. Ou ainda: livro e verso são – ou pelo menos devem ser – determinados pelas composições de ordem sintática. No caso específico do *Livro*, este não é entendido apenas como um meio – antes, compõe o limite perigoso a que a linguagem tem de chegar, emitindo um grito mortal cujo eco levará a algo verídico, o rumor próprio à literatura: convulsão locutória não apenas do autor; convulsiona-se também a própria linguagem no grafismo mallarmeano.

É abundante o paralelismo musical, uma sintaxe como o ritmo totalizante do texto. Mallarmé fala de “ritmos literários” capazes de articular a instrumentação da linguagem a ponto de fazer dela “*un art d’achever la transposition, au Livre, de la symphonie*” [uma arte de finalizar a transposição, ao *Livro*, da sinfonia].<sup>293</sup> A transferência que habilita os princípios da música vislumbra, no *Livro*, a partir do convívio deste com aquela, uma superação da *mimese*:

*Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l’ancien théâtre, et c’est comme strictement allégorique, que l’acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin, pour s’ébranler avec vraisemblance, de l’emploi du vivifiant effluve qu’épand la Musique.*

Uma simples adjunção orquestral muda de todo ao todo, anulando seu princípio mesmo, o antigo teatro, e é como estritamente alegórico, que o ato cênico agora, vazio e abstrato em si, impessoal, precisa, para se abalar com verossimilhança, do emprego do vivificante eflúvio que espalha a Música.<sup>294</sup>

É em razão do esvaziamento mimético possível na Música, portanto, que Mallarmé passa a concebê-la como a mais plena das artes entre todas as que irão desembocar no *Livro*. A Música instaura, segundo o poeta, o “reino da impessoalidade da obra” através do “vazio” do “abstrato”, tudo isso em detrimento da alegoria cênica.

O entendimento do paralelismo mallarmeano entre a Música e o *Livro* pede a leitura de “Richard Wagner. Devaneios de um poeta francês.” Além de compor a definição

<sup>292</sup> MALLARMÉ. “Crise do verso”, p. 158. Trad. de Ana de Alencar.

<sup>293</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 248. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 166.

<sup>294</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 144. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 103.

da *mimese* mallarmeana, assim como ocorre em “Mímica”, o texto agora referido contempla simultaneamente duas outras questões fundamentais. Trata-se da participação do público e, ainda, da unificação das artes. Mallarmé emprega uma dicção capciosa ali. De sorte que ora se confundem crítica e homenagem ao designar o “Teatro antes da Música” (isto é, antes de Wagner) como “um conceito autoritário e ingênuo”.<sup>295</sup> Por isso mesmo, não poucas vezes leva a equívocos. O crítico Hasye Cooperman, por exemplo, argumentou em livro publicado em 1932 que a estética de Mallarmé nada mais foi senão uma adaptação da doutrina wagneriana.<sup>296</sup>

É muito provável (pois não existe menção direta) que Mallarmé se ocupe de Richard Wagner em razão do conceito de “Obra de arte integral” [*Gesamtkunstwerk*].<sup>297</sup> Isso acontece porque Mallarmé está em busca de uma “estética total” capaz de unificar, a princípio, a totalidade estética das artes (e não do “mundo” *tout court*, como se costumou dizer invariavelmente) através do *Livro*: “que tudo, no mundo, existe para desembocar em um livro.” Nada mais sugestivo, para tal fim, que o ideal de unidade da *Gesamtkunstwerk*.<sup>298</sup>

Durante a segunda metade do século XIX Wagner publicou uma série de escritos (conhecidos como “escritos estéticos de Zurique”) através dos quais teoriza a respeito de sua obra. São importantes sobretudo três deles: “Ópera e drama” (*Oper und Drama*, 1849); “A Arte e a Revolução” (*Die Kunst und die Revolution*, 1850); “Uma comunicação a meus amigos” (*Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1851). O primeiro dos textos toma como

<sup>295</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 144. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 103.

<sup>296</sup> Cooperman *apud* DELFEL. *La estética de S. Mallarmé*, p. 29.

<sup>297</sup> Tal expressão poderia ser traduzida também como “Obra de arte total” ou, ainda, “Obra de arte absoluta”, como faz Iracema Macedo. Mas optamos aqui por “Obra de arte integral”, preservando a ideia de *absoluto* para o caso específico do romantismo teórico conforme vimos no capítulo segundo, bem como o *total* para o livro mallarmeano.

<sup>298</sup> Segundo a *Meyers Enzyklopädisches Lexicon* (1974, ed., s.v. “*Gesamtkunstwerk*”), o termo não é de cunhagem wagneriana, e sim uma apropriação de algo aparecido já com o romantismo alemão. Porém, fica diretamente associado a Richard Wagner uma vez que este, a partir de 1849, lançou mão do termo *Gesamtkunstwerk* a fim de recuperar uma suposta unidade de composição perdida que, segundo ele, esteve presente na tragédia grega conjugando música, teatro, dança, canto e, também, artes figurativas. O ideal de resgate da unidade de composição grega, por exemplo, aparece de algum modo em Novalis e seu projeto da *enciclodística*, conforme discutimos no capítulo segundo. No caso de Wagner, a “Obra de arte integral” constituiu-se como uma crítica à ópera àquela ocasião que, segundo o mesmo, enfatizava a música em detrimento da qualidade do drama. Quando da construção de seu teatro na cidade bávara de Bayreuth, Wagner aplica aquela expressão na arquitetura do edifício (com projeto do arquiteto Paul Otto Brückwald e inaugurado em 1876). A intenção é criar um ambiente capaz de levar o público a uma imersão absoluta no mundo da ópera através de escurecimentos do cenário, efeitos acústicos e posicionamento estratégico da orquestra, assim como a distribuição dos assentos. A *Gesamtkunstwerk* wagneriana, portanto, seria uma integração plena entre a música e o drama.

partida a relação entre o homem cristão e o helênico, a ópera moderna e a tragédia, a sociedade industrial e a sociedade escravocrata na Antiguidade. A questão colocada consiste em discutir como o *ethos* helênico pode contribuir para uma revolução não apenas da arte, mas do homem moderno: o resgate dos valores do mundo helênico viabilizaria a independência dos homens em relação à indústria e ao cristianismo. Já o segundo texto parte de um paralelo crítico entre a arte helênica e a moderna. A arte pública dos gregos, para Wagner, consistiu na expressão do que havia de mais elevado na consciência popular. Indivíduo e comunidade se integravam na prática artística, integração também efetivada entre os deuses e homens, artistas e público. Para o compositor alemão, a mentalidade helênica concebia o homem completo, cuja beleza e força se manifestavam sem cisão entre interior e exterior. Já o último ensaio faz um balanço das ideias desenvolvidas nos textos anteriores. Agora Wagner busca entender-se a si mesmo enquanto artista e enquanto sujeito, apresentando, desse modo, as possibilidades teóricas e artísticas pretendidas em sua obra. Os escritos estéticos wagnerianos, nesse sentido, tendem a uma sorte de recomeço pós-hegeliano: uma recuperação da arte em sua essencialidade, isto é, antes da degeneração sofrida na época moderna e renascendo tal qual fora antes vivida na Grécia trágica.<sup>299</sup>

Entre Wagner e Mallarmé, contudo, colocam-se nuances latentes. Primeiramente, este desaprova naquele o ideal de um autoritário auditório sinfônico, autoritarismo também predominante no *Salon* francês. O poeta ironiza as “*déploiements de beauté officiels*” [exibições de beleza oficiais], as “*solitaires Fêtes*”, o “*flux de banalité charrié par les arts dans le faux semblant de civilization*” [o fluxo de banalidade acarretado pelas artes no falso semblante de civilização], fazendo pouco de tudo isso que se lhe apresenta como “*presque un Culte!*” [quase um Culto]. Toda a sua crítica é direcionada àquilo composto como um “*malaise que tout soit fait*” [mal-estar de que tudo esteja feito] espécie de edificação sagrada da arte como um “Templo”.<sup>300</sup> De um lado, Mallarmé está menos interessado em definir a arte como templo (tal como compete ao teatro helênico segundo o resgate wagneriano) que em postular uma *poiésis* pautada pelo sacrifício secular e profano da Missa: “(...) *de la mise en commun de l’auditoire.*” [a missa em comunhão do auditório].<sup>301</sup> De outro, Wagner vislumbra um controle do corpo coletivo do auditório, para isso

<sup>299</sup> Cf. MACEDO. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*, pp. 58-59-60-61-62-65-66-72-73-74-75 *passim*.

<sup>300</sup> Cf. MALLARMÉ. *Divagations*, pp. 141-143-150. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, pp. 101-107.

<sup>301</sup> MALLARMÉ. “*Texte du manuscrit*”, p. 131 (A).

desprezando a participação do público, Mallarmé opta por uma poética capaz de operar alterações na percepção do público, transformando os leitores do *Livro* em agentes criativos.<sup>302</sup> O novo regimento mimético da modernidade fez da dessemelhança o imperativo da obra de arte moderna. E Mallarmé presente o perigo que esse imperativo – a lei da intransitividade – oferece para a constituição do público moderno: “*Le Moderne dédaigne d’imaginer; mais expert à se servir des arts, il attend que chaque l’entraîne jusqu’où éclate une puissance spéciale d’illusion, puis consent*”. [O Moderno desdenha imaginar; mas, especialista em se servir das artes, espera que cada arte o arraste até onde explode uma potência especial de ilusão; depois consente].<sup>303</sup>

O modo como é elaborada a crítica a Wagner permite especificar agora alguns pontos a respeito da constituição do público moderno desejada por Mallarmé. Em primeiro lugar, a crítica perpassa tanto a ópera wagneriana como o próprio o teatro helênico. Seu compromisso, nesse sentido, é menos com a religião do “Templo” à wagneriana do que com a reconfiguração dos “mitos” coletivos no “Palácio de cristal”,<sup>304</sup> imagem que o poeta costuma empregar em detrimento do templo sagrado. O “*vis-à-vis de l’absolu*” [o cara a cara com o absoluto]<sup>305</sup> exige um procedimento de fé do público. Trata-se, porém, de uma fé profana, que invade a Igreja com uma estética fáustica. É o que aparece na parte de *Divagações* denominada “*Offices*”, nos respectivos textos “Prazer sagrado”, mas sobretudo em “Catolicismo” e em “Do mesmo modo”:

Culte inscient et le **commum fonctionnement**, quant à des vertus, présenté par une nation: avant tout, que le terre-plain ait lieu, haranguet-on, selon la piété mutuelle – de là, libre à l’âme de s’exiler très haut. Jaillissement le reste, à puiser en l’individu comportant des

<sup>302</sup> De acordo com Rancière (“*The Aesthetic Revolution and its outcomes*”, pp. 135-140.), por exemplo, o ideal estético mallarmeano não consiste apenas em separar da linguagem literária a linguagem ordinária, mas, sim, em definir uma noção de público através do qual é impossível separar a obra de arte do âmbito do mundo da vida, resultando, por fim, num modelo novo de “partilha do sensível”. Já Anna S. Arnar (pp. 10-26-142-143) sugere, a propósito da composição do público em Mallarmé, a conformação de uma “arena pública”, ou seja, um espaço que, através do *Livro*, discutiu com muita propriedade a maneira como foi estabelecida a leitura e os usos da literatura na Terceira República Francesa, assim creditando à leitura mallarmeana uma forma de “autoemancipação” do público. Apesar de Arnar buscar um desvio em relação a Rancière, o que vemos, ao fim e a cabo, é um endosso deste.

<sup>303</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 143. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 103.

<sup>304</sup> Trata-se do *Crystal Palace*, construção terminada em 1851 para a primeira exposição mundial que teve lugar em Londres denominada “A grande exposição dos trabalhos da indústria de todas as nações”. O Palácio de Cristal tem uma forte presença na literatura de Dostoiévski e Lewis Carroll. Mais detalhes em: ÁVILA. “O palácio da fraude: Lewis Carroll vê a Grande Exposição”, pp. 451-458. Mallarmé escreveu dois artigos sobre a Exposição Intenacional de Londres, atualmente nas obras completas. Veja-se MALLARMÉ. “*Trois lettres sur L’Exposition Internationale de Londres*”, pp. 666-679; MALLARMÉ. “*Exposition de Londres*”, p. 680-686.

<sup>305</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 308. E na tradução de F. Scheibe, p. 199.

matériaux subtils pás moins que la fleche, em Pierre, de dentelles. [Culto insciente e **comum funcionamento**, quanto a virtudes, apresentado por uma nação: antes de tudo, que o terraplano tenha lugar, arenga-se, segundo a piedade mútua – de lá, livre a alma para se exiliar muito alto. Jorro o resto, a haurir no indivíduo comportando materiais sutis não menos que a flecha, em pedra, de rendas].

(...) Une prétention, qui se targue de laïcité sans que ce mot invite um seus, liée au refus d'inspirations supérieures, soit, **tirons-les de notre fonds, imite, à présent, dans l'habitude, ce qu'intellectuellement la discipline dela science omettant, au risque de choir ou de les prouver, dogmes et pilosophie**. [(...) Uma pretensão, que se gaba de laicidade sem que essa palavra convide um sentimento, ligada à recusa de inspirações superiores, seja, **tiremo-las de nosso fundo, imita, atualmente, no costume, o que intelectualmente a disciplina da ciência omitia, sob o risco de cair ou de prová-las, dogmas e filosofia**].

(...) A quelque amphithéâtre, comme une aile d'infinité humaine, bifurque la multitude, **effarouchée devant le brusque abîme fait par le dieu, l'homme – ou Type**. [(...) En algum anfiteatro, como uma ala de infinidade humana, bifurca a multidão, **apavorada diante do brusco absimo feito pelo deus, o homem – ou Tipo**].

(...) L'orchestre flotte, remplit et l'action, en cours, ne s'isole étrangère et nous ne demeurons des témoins: mais, de chaque, place, à travers les aflres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros (...). [ (...) A orquestra flutua, preenche e a ação, em curso, não se isola e nós não permanecemos testemunhas: mas, de cada lugar, através dos horrores e do brilho, sucessivamente, somos circularmente o herói (...)].

Notre communion ou part d'un à tous et de tous à un, ainsi, soustraite au mets barbare que désigne le sacrement – em la consécration de l'hostie, néanmoins, s'affirme, **prototype de cérémonials, malgré la différence avec une tradition d'art la Messe**. ..[(...) Nossa comunhão ou parte de um a todos e de todos a um, assim, subtraída à iguaria bárbara que o sacramento designa – na consagração da hóstia, não obstante, se afirma, **protótipo de cerimónias, apesar da diferença com uma tradição de arte, a Missa**].

Néanmoins **pénétrons en l'église, avec l'art** (...). [ (...) Não obstante, **penetremos na igreja, com a arte** (...)].

(...) Toujours que, dans le lieu, se donne un mystère: à quel degré em reste-t-ton spectateur, ou presume-t-on y avoir un rôle? Je néglige tout aplanissement chuchoté para la doctrine et me tiens aux solutions que proclame (...). (...) évoque, à l'âme, l'existence d'une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien que pure. Quelque chose comme le Génie, écho de soi, sans commencement ni chute, simultanée (...). [(...) Sempre que, no lugar, se dá um mistério: a que grau permanece-se espectador, ou presume-se ter nele um papel? Negligencio todo aplainamento sussurrado pela doutrina e me atendo às soluções que o brilho litúrgico proclama (...). (...) evoca, à alma, a existência de uma personalidade múltipla e uma, misteriosa e nada mais que pura. Alguma coisa de Gênio, eco de si, sem começo nem queda, simultâneo (...)].

(...) Dites si artifice, préparé mieux et à beaucoup, égalitaire, que cette communion, d'abord esthétique, em le héros du Drame divin. [

(...) Digam se artifício preparado melhor e para muitos, igualitário, que essa **comunhão, em primeiro lugar estética, no herói do Drama divino**].<sup>306</sup>

A tudo isso corresponde o esforço mallarmeano: livramento da opção wagneriana pela vaporosidade dos mitos helênicos como fonte ou origem da mitologia moderna capaz de voltar a produzir um mero estado sentimental nos espectadores e cristalizar-se atemporal mediante a neutralização do público e sua recepção.<sup>307</sup> Recusa-se, dessa forma, a perpetuação do mito enquanto lenda, assim não correndo o risco de anular o caráter ativo, ficcional, da produção mitológica enquanto zona de partilha.<sup>308</sup> Mallarmé se quer moderno, *histórico*, ao lado de um público igualmente marcado pela singularidade do ganho de consciência temporal e transitória da modernidade em uma espécie de assembleia de composição estética coletiva. Vejamos ainda o que segue:

*Il [le héros] n'agit qu'entouré, à la Greeque, de la stupeur mêlée d'intimité qu'éprouve une assistance devant des mythes qui n'ont presque jamais été, tant leur instinctif passé se fond ! sans cesser cependant d'y bénéficier des familiers dehors de l'individu humain.*

(...) *Voici à la rampe intronisée la Légende.*

*Avec une piété antérieure, un public, pour la seconde fois depuis le temps, hellénique d'abord, maintenant german, considère le secret, représenté, d'origines. Quelque singulier bonheur, neuf et barbare, l'asseoit : devant le voile mouvant la subtilité de l'orchestration, à une magnificence qui décore sa genèse.*

*Tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source.*

*Si l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi: **il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende.** Voyez-le, des jours abolis ne garder aucune anecdote énorme et fruste, comme une prescience de ce qu'elle apporterait d'anachronisme dans une représentation théâtrale, Sacre d'un des actes de la Civilisation. **A moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page de Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode.** Quoi! Le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! Le Théâtre les appelle, non ! pas de fixes, ni de séculaires et de notoires,*

<sup>306</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, pp. 301-302- 303-305-306-308. E na tradução *Divagações* de Fernando Scheibe, pp. 195- 197-198-200-201.

<sup>307</sup> Em *Musica Ficta (figures de Wagner)*, pp.14-28- 78-79-80-81-83-87, Lacoue-Labarthe lembra a crítica de Heidegger à ópera wagneriana ao longo seminário sobre a "Obra de arte total". Despreza-se a ideia de obra de arte como "festa de comunidade popular", religião, dissolução no puro sentimentalismo e impressão produtora de efeitos comoventes, etc. Heidegger, como discute Lacoue-Labarthe, deslegitima a arte que quer produzir efeitos nos espectadores, que leva à dissolução do espectador a mera efervescência e ardor do sentimento entregue a si mesmo, como na ópera de Wagner. Agradeço a Teresa Virgínia a recomendação de tais leituras.

<sup>308</sup> Cf. SISCAR. "O túnel, o poeta e seu palácio de vidro", p. 251.

*mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple : que, de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l'Art, pour le mirer en nous. Type sans dénomination préalable, pout qu'émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu'engouffre l'antique scène avec une prétention vide à la contenir ou à lès peindre.*<sup>309</sup>

Traduz Scheibe: Ele [o herói] não age senão rodeado, à grega, do estupor mesclado de intimidade que experimenta uma assistência diante dos mitos que quase nunca foram, tanto seu instintivo passado se funde!, sem cessar, entretanto, de beneficiar aí dos familiares exteriores do indivíduo humano.

(...) Eis na ribalta entronizada a Lenda.

**Com uma piedade anterior, um público, pela segunda vez desde os tempos, helênico primeiro, agora germânico, considera o segredo, representado, de origens.** Alguma singular felicidade, nova e bárbara, o assenta: diante do véu movendo a sutileza da orquestração, de uma magnificência que decora sua gênese.

Tudo mergulha de novo no regato primitivo: não até a fonte.

Se o espírito francês, estritamente imaginativo e abstrato, logo poético, lançar um brilho, não será assim: **ele repugna, nisso de acordo com a Arte em sua integridade, que é inventora, a Lenda.** Vejam-no, dos dias abolidos não aguardar nenhuma anedota enorme e frusta, como uma presciência do que ela traria de anacronismo numa representação teatral, Sagração de um dos atos de Civilização. **A menos que a Fábula, virgem de tudo, lugar, tempo e pessoa sabidos, se desvele emprestada ao sentido latente no concurso de todos, aquela inscrita sobre a página dos Céus e da qual a História mesma não é mais que a interpretação, vã, vale dizer um Poema, a Ode.** Quê! o século ou nosso país, que o exalta, dissolveram pelo pensamento os Mitos, para refazê-los: que, prestígios correspondendo ao funcionamento nacional, a Arte evoca, para mirá-lo em nós. Tipo sem dominação prévia, para que emane a surpresa: seu gesto resume para si nossos sonhos de lugares ou de paraísos, que a antiga cena engole com uma pretensão vazia de contê-los ou de pintá-los.

Assim, Mallarmé propõe uma atualização da poesia na *república das letras* francesas, ainda que para isso tenha tido de mobilizar temas nebulosos como o mistério, o vazio, e o nada. A única maneira possível de a Poesia reescrever a “página dos Céus” na História (isto é, inserir a historicidade da época moderna no *tópos* do livro do mundo e, logo, habilitar a reciprocidade entre mito e público capaz de abolir a alegoria à wagneriana) seria um esvaziamento do ato cênico, a transposição da Sinfonia ao *Livro*, algo de que fala o poeta quando deseja evocar uma *poiésis* baseada na ressonância da interioridade na exterioridade, então possibilitando “o vazio e o abstrato em si, impessoal”, pretendendo abalar a verossimilhança. Aqui, por exemplo, não seria difícil jogar com o engodo dos precursores para atribuir à Mallarmé algo feito apenas mais tarde, precisamente em 1952, estou pensando no concerto *4':33"* de John Cage, quando aquele diz lá em 1897: “*un auditoire éprouvera cette impression que, si l'orchestre cessait de déverser sou influence, le*

<sup>309</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, pp. 146-147-148. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, pp. 105-106.



*mime resterait, aussitôt, statue.*” [um auditório experimentará essa impressão de que, se a orquestra cessasse de despejar sua influência, o mimo ficaria, imediatamente, estátua].<sup>310</sup> Mas deixemos que cada época responda aos seus próprios problemas...

Recapitularemos, portanto, nos seguintes termos: a relação entre Mallarmé e Wagner é atada pela ideia de um Teatro que não venha antes da Música. No que respeita à terminologia *Gesamtkunstwerk*, algo não dá liga. Mallarmé não quer um resgate inócuo da tradição helênica. Wagner tampouco teve uma visão ingênua sobre a “Obra de arte integral”, como alguns críticos querem. O músico alemão, a bem da verdade, retoma o conceito não sem antes reorientá-lo. Ele é consciente de que a condição de aparecimento de uma obra de arte (não sendo uma abstração) está na própria vida. E esta, no caso dos modernos, não coincide exatamente com a vida dos gregos, sendo verdadeiramente necessário discuti-la e transformá-la a partir daquilo que a arte trágica (aí, sim, já muito distante do poeta francês) poderia intensificar na arte moderna.<sup>311</sup> Há em Mallarmé uma busca pela unificação das artes, a idealização de uma “estética total” que, segundo Delfel, corresponde “a uma visão do mundo estritamente unificado”.<sup>312</sup> O ideal mallarmeano de unificação das artes, não obstante, pouco ou mesmo nada guarda da *poiésis* e da *mimese* helênicas. Antes pelo contrário. A “estética da unidade” mallarmeana vem de uma consciência do poeta frente à infinita diversidade das artes. Mallarmé sabe que caminhar em direção a uma unidade sistemática das artes é retornar ao “Mito” que legitima a Lenda – e assim incorreria em uma circularidade empobrecedora. “Tudo no mundo”, bem como todas as artes serão conduzidas não *ao*, mas pelo *Livro* – e este não mais será entendido como um *télos* senão como *devoir*, isto é, como plano de composição de intensidade constante sobre o qual é conservada a potência da obra de arte perfeita possível nas demais artes cujo modelo final é a Música, ponto imediatamente precedente ao *Livro*, potência de todo o *devoir* artístico. É por isso que, ao veter em português o sintagma mallarmeano *pour aboutir à*, nós preferimos lê-lo como “desembocar num livro” em vez de “*llevar a un*” (Borges), “culminar num” (Scheibe), ou, ainda, “terminar num” (A. Pinheiro), visto que o verbo desembocar irradia a ideia de um fluxo fluvial, e não exatamente a imagem de um fim ou percurso concluído. Eis que também, com Mallarmé, temos de apontar mais uma vez um sutil desvio em relação à tese de Blumenberg:<sup>313</sup> agora o *Livro* já não mais aparece

<sup>310</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, pp. 144. E a tradução de F. Scheibe *Divagações*, pp. 103.

<sup>311</sup> MACEDO. *Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos*, pp. 74-75.

<sup>312</sup> DELFEL. *La estética de Stéphane Mallarmé*, p. 208.

<sup>313</sup> Cf. BLUMENBERG. *La legibilidad del mundo*, p. 20.

como significante de unidade da dispersão do mundo; ele é o devir da dispersão do regime estético das artes antes de qualquer outra coisa. Ora, a inteligibilidade do mundo está para sempre comprometida na modernidade, época da “crise das representações”, porém não a *poiésis*, equivalente do que seria a inteligibilidade das artes apreendida na malha simbólica do *Livro*.

Tudo quanto for dito a propósito das artes dirá respeito, em última instância, à potência delas possível apenas no *Livro*. Assim como acontece com a Música, assim acontece também com o Teatro, que deve ser inserido no plano de composição do livro mallarmeano:

*Nouveaux, concis, lumineux traits, que le Livre dùtil y perdre, enseigne à um théâtre borne.* [Novos, concisos, luminosos traços, que o Livro mesmo se devesse aí perder, ensina a um teatro limitado].

*Autre, l'art de M. Maeterlinck qui, aussi, inséra le théâtre au livre!* [Outra, a arte do Sr. Maeterlinck, que, também, inseriu o teatro no livro!].

*Chaque page de la brochure annonce et jette haut comme des traits d'or vibratoire ces saintes règles du premier et dernier des Arts. Spectacle intellectuel qui me passionne: l'autre, tire de l'affabulation ou le prétexte, lui est comparable.* [Cada página da brochura anuncia e lança alto como traços de ouro vibratório essas santas regras da primeira e última das Artes. Espetáculo intelectual {mental} que me apaixona: o outro, tirado da fabulação ou do pretexto, lhe é comparável].

*Quelle représentation! le monde y tient; un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée Auguste, supplée à tous théâtre, no poar l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire. **Le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers**, artifice par excellence au point de simuler peu à peu et d'incarner les héros (juste dans ce qu'il faut apercevoir **pour n'être pas gêné de leur présence, un trait**); ce spirituellement et magnifiquement illuminé found d'extase, c'est bien le pur de nous-mêmes par nous porté, toujours, prêt à jaillir à l'occasion qui dans l'existence ou hours l'art fait toujours défaut. Musique, certes, que l'instrumentation d'un orchestre tend à reproduire seulement et à feindre. (...) **Le mime absent** et finales ou préludes aussi par les bois cuivres et les corde, cet esprit, placé au delà des circonstances, attend l'accompagnement obligatoire d'arts ou s'en passe. Seul venu à l'heure parce que l'heure est sans cesse aussi bien que jamais, à la façon d'un messenger, du geste Il apporte le livre ou sur ses lèvres, avant que de s'effacer; et celui qui retint l'éblouissement général, **le multiplie chez tous, du fait de la communication.*** [Que representação! o mundo aí está; um livro, em nossa mão, se enuncia alguma ideia augusta, supre todos os teatros, não pelo esquecimento que deles causa mas recordando-os imperiosamente, ao contrário. **O céu metafórico que se propaga ao redor do relâmpago do verso, artifício por excelência** ao ponto de simular pouco a pouco e de encarnar os heróis (apenas no que é preciso perceber **para não ser incomodado por sua presença, um traço**); esse espiritualmente e magnificamente iluminado fundo de êxtase é bem o puro de nós mesmos por nós portado, sempre, pronto a jorrar na ocasião que na existência ou fora da arte faz

sempre falta. Música, certamente, que a instrumentação de uma orquestra tende a reproduzir somente e a fingir. (...) **O mimo ausente** e finais ou prelúdios também pelas madeiras, os cobres e as cordas, esse espírito, situado ao além das circunstâncias, espera o acompanhamento obrigatório de artes ou delas prescindir. Único a chegar na hora porque a hora é sem cessar tanto quanto jamais, à maneira de um mensageiro, com o gesto ele traz o livro ou sobre seus lábios, **o multiplica em todos, pelo fato da comunicação.**<sup>314</sup>

E a trad. de T. Tadeu: Novos, concisos, luminosos traços, que o Livro, ainda que com isso devesse perder, ensina um teatro limitado. (...) Outra, a arte do Sr. Maeterlinck que, também, inseriu o teatro no livro! (...) Cada página da brochura anuncia e lança para o alto como fios de ouro vibratório essas sagradas regras da primeira e última Arte. Espetáculo intelectual que me apaixona: outro, extraído da fabulação ou pretexto, lhe é comparável.

(...) Que representação! o mundo está aí contido; um livro, em nossa mão, se enuncia alguma ideia augusta, supre todos os teatros, não pelo olvido que lhes causa mas relembando-os imperiosamente, pelo contrário. **O céu metafórico que se propaga em torno do raio do verso, artifício por excelência** ao ponto de simular pouco a pouco e de encarnar os heróis (na justa medida do que é preciso perceber **para não ser incomodado com sua presença, um traço**) esse espiritualmente e magnificamente iluminado fundo de êxtase é com certeza o puto de nós mesmos por nós mesmos por nós carregado, sempre pronto a jorrar no momento em que na existência ou fora da arte está entretanto em falta. Música, certamente, que a instrumentação de uma orquestra tende a reproduzir apenas a simular. (...) **O mímico ausente** e finais ou prelúdios também pelas madeiras, pelos metais e pelas cordas, esse espírito, colocado para além das circunstâncias, espera o acompanhamento obrigatório das artes ou se arranja sem ele. Único a chegar na hora porque a hora é incessante tanto quanto nunca, à maneira de um mensageiro, com o gesto traz o livro ou sobre os lábios, antes de se apagar; e aquele que reteve o deslumbramento geral, **multiplica-o em todos, em virtude da comunicação.**<sup>315</sup>

O mesmo com a Dança ou com o Balé: horizonte simbólico para uma “escrita corporal”, a “coreografia da Ideia”.<sup>316</sup> Personagens psicológicos são indesejáveis no *Livro* – este não quer senão o drama próprio da tensão gráfica sob a forma da “escrita de tipos”. A dançarina desaparece; passa a existir apenas sob a intensidade do movimento, da coreografia, a dança pura:

(...) *la Danse seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée* (...). [a Dança só ela capaz, por sua escritura sumária, de traduzir o fugaz e o súbito até a Ideia].<sup>317</sup>

*A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas un femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe.* [A saber

<sup>314</sup> Cf. MALLARMÉ. *Divagations*, pp. 201-219-228-229. E a tradução, *Divagações*, pp. 138-149-154-155.

<sup>315</sup> MALLARMÉ. *Rabiscado no teatro*, pp. 75-97-107. Trad. de Tomaz Tadeu.

<sup>316</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, pp. 179-182-183-184-194-195. *Divagações*, pp. 125-127-128-133-134.

<sup>317</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 142. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 102.

que a dançarina *não é uma mulher que dança*, por esses motivos justapostos que ela *não é uma mulher*, mas uma metáfora resumindo um dos aspectos elementares de nossa forma, (...), sugerindo, pelo prodígio de encurtamentos ou de elãs, **com uma escritura corporal o que se precisaria de parágrafos em prosa dialogada tanto quanto descritiva, para exprimir, na redação: poema liberto de todo aparelho do escriba**.<sup>318</sup>

Trad. de Tomaz Tadeu: A saber, que a dançarina *não é uma mulher que dança*, pelos motivos justapostos de que *ela não é uma mulher* mas uma metáfora que resume um dos aspectos elementares de nossa forma, gládio, taça, flor, etc., e de *que ela não dança*, sugerindo, pelo prodígio de *raccourcis* ou de elas, com uma escrita corporal o que exigiria parágrafos em prosa dialogada bem como descritiva, para exprimir, na redação: poema liberado de todo aparato do escriba.<sup>319</sup>

Não é o que Mallarmé deseja enquanto autor? Libertar o poema da carne do escriba para cinscusncrevê-lo no corpo próprio da letra, dos tipos? Enfim, ser um *mímico* do *Livro*, tal qual a dançaria cujo corpo nu, virginal, a exemplo do rosto pálido daquele, desaparece entre movimentos do tecido, dissolvendo-se na expansão coreográfica. Ao comparar o *design* de Peter Behrens e a “escrita de tipos” de Mallarmé, a “imagem publicitária” e “poema coreográfico”, Rancière recupera uma figura intermediária para uni-los e, dessa maneira, assinalar que os “tipos” são princípios formadores de uma nova vida em comum das formas materiais da modernidade.<sup>320</sup> E essa figura de união ao argumento de Rancière é Loïe Fuller, dançarina e coreógrafa norte-americana que teve forte presença no mundo europeu na viragem dos séculos XIX e XX. Fuller inovou trazendo à cena uma espécie de coreografia estática, movimentando apenas o vestido, desdobrando-o e redobrando-o em torno do corpo oculto que aparece praticamente fixo sob os tecidos, puro ritmo. Chamou-a “Dança serpentina”. Fuller, por tudo isso, esteve à frente das inovações na iluminação teatral; aproveitou as possibilidades surgidas com a técnica de iluminação elétrica ao despejar um espetáculo visual de cores sobre o branco do vestido que usava em suas apresentações. Mallarmé teria anotado em seu caderno a propósito da coreógrafa norte-

<sup>318</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 173. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 121. Itálicos originais; negritos sempre nossos.

<sup>319</sup> MALLARMÉ. *Rabiscado no teatro* [“Balés”], p. 41. Trad.: Tomaz Tadeu. [Itálicos no original].

<sup>320</sup> Tomo a expressão “escrita de tipos” de Rancière. No texto “A superfície do *design*” [In: \_\_\_\_\_. *O destino das imagens*, pp. 101-118] ele sugere uma abordagem da prática e da ideia de *design* (na acepção de desenhista de mercadoria industrial que recobre a irrupção do termo no século XIX) enquanto reconfigurações do lugar e das atividades artísticas na modernidade. Compara-se, nesse sentido, a tipografia mallarmeana com as criações de Peter Behrens, engenheiro e arquiteto alemão, atualmente considerado o primeiro *designer* conforme a designação moderna da palavra.

americana: “*fontaine intarissable d’elle-même* [fonte inesgotável de si mesma]”.<sup>321</sup> É nesse sentido que a Dança torna-se tradução plástica da poesia, do livro mallarmeano. Caberia, além do mais, um pequeno acréscimo de nossa parte: os “plissados” do vestido de Fuller aproximam-se das “dobras” que existem na página prismática, espacialização e expansão da coreografia da escrita no *Livro*. Do francês *pli* chegamos à “dobra” e à “prega” em português, assim a como apartir de “plissado”, “com pregas”, regressamos à “plissê”, galicismo de circulação entre nós desde os modismos coloniais.

Em uma palavra, por fim, o *Livro* é a “primeira e última das Artes”. Ele não é o esquecimento, mas a “recordação imperiosa” de todas as demais. Não se trata exatamente de síntese estética, mas do *vir a ser*, verdadeiro trânsito do regimento das artes na modernidade. Ele faz de cada uma e todas as artes um sistema de escrita apto a *trair* uma zona deslizante da realidade, seja através da escrita sinfônica, gráfica, tipo-corporal, pictórica, publicitária, etc.<sup>322</sup> O *Livro*, nome de todas as coisas, de todas as artes e mercadorias, nada nomeia senão a si mesmo ante o acaso do caos. Ele pulsa nas artérias das páginas. Torna-se vida.

### 3.3 Fidelidade à dissimulação do *Livro*

Aparece na página 35(B) dos manuscritos uma peculiar descrição da *persona* mallarmeana: “*Je suis moi – fidèle au livre.*” *Eu sou eu – fiel ao livro*. A afirmação do eu condicionada pela fidelidade ao livro. Só assim – “fiel ao livro” – ele pode existir. E assim será durante toda uma vida. A partir de 1866, Mallarmé passa a julgar severamente sua obra precedente. Face à decisão angustiante – aceitá-la como alheia, outra e própria a si, e o desejo de retocá-la, retirá-la do passado, da propriedade de si, a partir de critérios do presente – entrevê que a personalidade é um obstáculo no caminho da literatura com que sonha. Aí então começa uma reflexão sobre o *Livro*.<sup>323</sup>

<sup>321</sup> Cf. TADEU. “Notas de leitura”, pp. 181-182-183. Ainda segundo Tadeu, foi Kermode, em 1893, que aproxima pela primeira vez Fuller de Mallarmé. Rancière não dá a fonte em questão no texto já mencionado. Em 1893, o crítico de dança André Levison teria flagrado o poeta francês no *Folies-Bregère* durante uma das apresentações de Fuller.

<sup>322</sup> Cf. DELFEL. *La estética de S. Mallarmé*, p. 141.

<sup>323</sup> Cf. SCHERER. *Le “Livre” / “Avant-propos. I – Métaphysique du Livre”*, pp. 8-9.

De agora em diante Mallarmé não deixa de considerar o *Livro* em sua correspondência pessoal, mencionando-o como um ideal de literatura com que passaria a trabalhar ao longo da obra vindoura. Os manuscritos porém são publicados somente muitos anos após a morte do poeta. Razão pela qual ele será tomado, não por poucos, como um embusteiro. Scherer diz no prefácio dos manuscritos:

*Les critiques n'ont pas cru, en général, à la réalité de cette oeuvre, qu'ils jugent parfois irréalisable et qu'ils appellent volontiers l'oeuvre rêvée. La voici, devant nous. Le manuscrit apporte la preuve que Mallarmé avait longuement élaboré cette oeuvre et qu'il avait commencé à la réaliser. Nous avons ici l'esquisse du Livre.* [Os críticos não acreditaram, em geral, na realidade dessa obra que eles julgavam às vezes irrealizável e que eles chamavam, alegremente, de obra sonhada. Aqui está ela, diante de nós. O manuscrito traz a prova de que Mallarmé tinha longamente elaborado essa obra e que havia começado a realizá-la. Nós temos aqui o esboço do Livro].<sup>324</sup>

Scherer tem em mãos uma documentação preciosa. A empolgação ali é humanamente compreensível. Mas não se trata do *Livro* propriamente dito. Blanchot é quem primeiramente o repreende pela atribuição precipitada. Não são as alusões ao *Livro* que lhe asseguram uma existência. Há apenas um projeto. Quase todos os escritos teóricos de Mallarmé, datados a partir de 1866, aludem ao *Livro*.<sup>325</sup> São menos que o *Livro*. Mas – ao contrário das reservas de Blanchot – são mais que apenas um projeto, uma vez que abre um plano de composição, uma *poiésis*. Os manuscritos não são apenas a morfologia do *Livro*; pormenorizam questões de ordem financeira, relativas à publicação, bem como o caráter das sessões e a configuração do espaço das leituras e as posições dos leitores, enfim, a integralidade do espetáculo literário do *Livro*. Mas nem assim Blanchot anima a tomá-los como algo palpável, dado que, para ele, é da essência do *Livro* tornar irreal o seu próprio reconhecimento. Este mesmo impete, cabe lembrar, foi aquele que levou Lacoue-Labarthe e Nancy à denegação da obra no fragmento romântico, vendo ali apenas o retorno do mesmo, a eliminação da potência, como foi anotado no capítulo anterior.

Quanto à nossa análise, nem o que determina na abordagem de Scherer, nem tampouco na de Blanchot. O equívoco da primeira é insofismável. Aos manuscritos não cabe uma interpretação da materialidade da literatura pretendida por Mallarmé. São esboços teóricos de algo cuja textualidade aparece apenas com *Um lance de dados*. Por sua vez, o que diz Blanchot também não é conveniente aqui. Pode ser produtivo para justificar a proposta blanchotiana de literatura, denegação tanto de um passado quanto de um tempo

<sup>324</sup> SCHERER. *Le "Livre" / "Avant-propos"*, p. 3.

<sup>325</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, pp. 241-242.

presente, assim como de um futuro impossível em favor de excepcionalidade do devir literário enquanto ação histórica. Ou seja, a literatura não como a condição da existência real, mas a ontologia de algo na ordem do impossível.<sup>326</sup> Essa abordagem, aliás, é bastante fidedigna ao que os manuscritos propõem: “*un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant.*” [um livro nem começa nem sequer termina: quando muito ele dissimula].<sup>327</sup> Fidedigna, ainda, à concepção de literatura mallarmeana: “(...) *je réponds par une exagération, certes, et vous en prévenant – Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout.*” [Eu respondo mediante uma exageração, certamente, e estejam prevenidos – Sim, a Literatura existe e, se quiserem, sozinha, à exceção de tudo].<sup>328</sup>

Então por que o desvio em relação aos seguimentos mencionados? Ou a essência dos manuscritos significou a composição de uma teoria ou um projeto livresco – e Blanchot é capaz de repetir aí a voz de todos aqueles descrentes do *Livro* desde sempre, apesar de regressar dessa repetição como o primordial apóstolo do *Livro*, predicando a “nova compreensão do espaço literário” capaz de revelar a tridimensionalidade da escrita e sua solidez tipográfica; ou a essência dos manuscritos significou verdadeiramente uma práxis gráfica do *Livro*, espécie de vingança apócrifa da literatura que Scherer se orgulha de apresentar tardiamente. Mas é com o passo lateral que gostaríamos deslocar os dois ângulos já abertos: pensamento ou prática, os manuscritos participam de uma *poiésis*, embora efetivada em outras páginas, outro momento. Assim como o *Livro* não existe no *Livro*, o “*Lance de dados*” não começa (nem muito menos termina) no “*Lance de dados*”.

⌘

Quando Mallarmé fala do *Livro* sua meta é chegar a um limite da escrita – ordenada pela *ficção*, pela força de uma ação mental deliberada – a partir da qual já nada lhe falhe no intento de vencer o acaso. É por isso que ele tende a negar a obra pregressa. A recusa, por exemplo, dirigida a *Divagações* – livro cuja aparição está “privada de toda arquite[x]tura”, assim carecendo ser desculpado por nós haja vista ter sido escrito com a “virtude comum”

<sup>326</sup> Cf. BLANCHOT. *O livro por vir*, pp. 241.

<sup>327</sup> MALLARMÉ. “*Texte du manuscrit*”, p. 181 (A).

<sup>328</sup> MALLARMÉ. “*La musique et les lettres*”, p. 646.

de “todo esse acaso”.<sup>329</sup> É preciso jogar os dados, apostar no *jogo* para vencer o azar teórico da criação. O poeta se vê desesperado: tudo o que consegue, entre a ficção e o jogo, lhe parece circunstancial. E isso o afasta da obra absoluta. O *Livro* é a única possibilidade de vencer o caos, de chegar à impessoalidade da obra. Para escrever o *Livro* será preciso livrar-se completamente da circunstância. Até *Um lance de dados* será, no entanto, impossível tal livramento.

Mallarmé elabora, nesse sentido, uma oposição entre o livro e o álbum.<sup>330</sup> O juízo desfavorável a respeito deste é rigoroso. Porém, às vezes nem sequer ao álbum pode chegar o poeta: o que há é apenas uma série de cartões de visita, leques escritos para a sua mulher e sogra, enfim, os “mil fragmentos” desprovidos de qualquer valor senão apenas aquele de “entreter a mão” conforme explica em carta enviada a Verlaine em 1885. Mas ao fim esse entretenimento da mão terá algum resultado. A escrita dos leques, por exemplo, levará às dobras da página prismática.

O quê pretende Mallarmé a propósito da hierarquia entre o livro e o álbum então? Trata-se de um princípio indispensável à literatura mallarmiana. As folhas do álbum se deslocam de acordo com o acaso – e Mallarmé usa o título álbum para toda uma série de poemas da sua primeira fase. O livro não, pois ele trata da unidade da literatura, a extinção da circunstancialidade. Eis o que sugere uma das páginas dos manuscritos:

(...) (*à savoir ici 2 séries de feuilles album*) dont il faut 5. pour former ces 6 parts (I). [*Cette Page est entièrement biffée*] (...) = 24 auditeurs d'abord commencer par lancer moitié de l'édition et venir résumer ainsi -\* [*\*les pages laissées telles ouvertes sur la table - les réintégrer en album*]

*en album - cela 1<sup>re</sup> lecture; puis 2<sup>e</sup> lecture, en livre, et 2<sup>e</sup> moitié d'édition*

(...) *C'est le volume et vulgaire*

<sup>329</sup> Cf. Folha de rosto de *Divagações*, sem paginação.

<sup>330</sup> Segundo Arnar (*The book as instrument*, pp.35-36-37-38-39), muito da hierarquia com que Mallarmé relaciona o álbum e o livro vem de Baudelaire. Este fez em seu texto *Salon 1845* uma reflexão a propósito dos termos: álbum, folhetim, almanaque e dicionário. Isso teria ocorrido, segundo a crítica norte-americana, como uma tentativa de relativizar a depreciação feita anos antes pelo influente crítico francês Sainte-Beuve em relação ao romance de folhetim em seu artigo “*De la littérature industrielle*”, publicado em 1839, cuja ideia era demonstrar como a prática da escrita fomentada pela produção industrial levaria a uma degeneração do compromisso artístico com a literatura. Baudelaire não condena a “literatura industrializada”, celebrando, inclusive, as inovações gráficas provenientes daí. Porém, endossa uma hierarquização dos termos. E, quando da publicação de *Le fleurs du mal*, lança mão do termo livro como algo capaz de descrever a dimensão de um caráter artístico bem acabado, de uma deliberação poética em detrimento do álbum, do almanaque, etc.



*ainsi qu'il se présente au public - ou issu du poème de 480 + 480 (1) - - partie de cela, lisible en tant que (2) telle, jusqu'à épuisement des 5 - et se déployant (3) en feuillets d'album.*

*Il y donc 5 lectures en un sens. déploiement du livre vulgaire à l'album - et 5 l'autre manuscrit sens. de l'album ou manuscrit au livre, repliement. soit 10, doubles lectures.*<sup>331</sup>

Tradução: (...) (a saber aqui 2 séries de folhas álbum) assim é necessário 5 para formar essas 6 partes (I). [Esta página está inteiramente anulada] (...) = primeiramente, 24 ouvintes começam por lançar metade da edição e depois de fazer um resumo assim [as páginas deixadas como abertas sobre a mesa - reintegrá-las em álbum]

em álbum : ou seja, primeira leitura, segunda leitura, em livro, e a segunda metade da edição.

(...) É o volume, vulgaridade

assim que ele se apresenta ao público - ou vindo do poema de 480 + 480 --- parte disso, legível em tanto qual (2), até o esgotamento dos 5 - e se estendendo (3) em folhetos de álbum.

E quanto ao *Livro*:

*Livre,*

*Les quatre volumes [volumes en sont un, le même] sont un le même, [même, répété deux fois] présenté deux fois en tant que ses deux moitiés, première de l'un et dernière de l'autre juxtaposées à dernière et première de l'un et de l'autre: et peu à peu l'unité s'en révèle, à l'aide de ce travail de comparaison montrant que cela fait un tout en deux sens différents, en tant qu'une cinquième partie, formée de l'ensemble de ces quatre fragments, apparents ou deux répétés: ceci aura donc lieu 5 fois ou 20 fragments groupés en 2 [2 de] par 10, trouvés identiques (...)*<sup>332</sup>

Tradução: Livro,

Os quatro volumes [os volumes na verdade são um, o mesmo] são um, o mesmo [mesmo, repetido duas vezes] apresentados duas vezes como sendo duas metades, a primeira de um e a última do outro, justapostas à última e a primeira de um e de outro; e pouco a pouco a unidade se revela, com a ajuda deste trabalho de comparação mostrando que isso faz um todo em dois sentidos diferentes, dando origem a uma quinta parte, formada do conjunto desses quatro fragmentos, aparentes ou dois repetidos: isso dará lugar assim a 5 vezes ou 20 fragmentos, agrupados em 2 [2 de] por 10, achados idênticos.

<sup>331</sup> MALLARMÉ. "Texte du manuscrit", pp. 152 (A), 153 (A), 154(A), 155(A). Tenha o leitor em conta que a diagramação aplicada à tradução tipográfica dos manuscritos é algo muito particular, de modo que nos resulta impossível mantê-la durante as citações senão apenas como aproximação do que nos apresenta o original.

<sup>332</sup> MALLARMÉ. "Texte du manuscrit", p. 173 (A).

A relação entre o “livro” e o “álbum” faz com que o primeiro, em detrimento do segundo, alcance uma estrutura não casual, permitindo, ainda, a cooptação do público durante a leitura pública. São complementares, ainda que eficazmente distintos. O álbum é pessoal no que diz respeito à veracidade da literatura; o livro é objetivo, total, à medida que realiza publicamente a literatura. Daí ser o livro ser uma espécie de *medium* e, também ele mesmo, o devir da obra absoluta, a impessoalidade. O álbum supostamente *vs.* o livro: o primeiro implica o mundo como algo inessencial – talvez mais surpreendentemente que o segundo, dado não hierarquizar, e assim sendo simpático a um universo não-uno, disperso, e puro tecido de contingências; já o segundo corteja a literatura como uma fantasia de Civilização das letras, dado que a leitura do livro, como dirá Barthes, guarda algo do “mito coletivo” – origem, guia ou reflexo (sentido) desejante de um universo uniforme.<sup>333</sup>

De que maneira, enfim, alcançar o *Livro*? Através de uma “nova compreensão do espaço literário”. Mas não estritamente à maneira blanchotiana. Quer dizer, de uma revolução tipográfica capaz de negar a forma tradicional do livro, reformulando tudo o que o compõe, reformulação inclusive daquilo que possa transformar a leitura em espetáculo e publicidade. Mallarmé, durante toda sua vida tendo escrito álbuns, a exemplo de *Divagações*, se aproxima do *Livro* apenas no final de seus dias, mais precisamente em 1897, quando, pela primeira vez, *Um lance de dados* é publicado na revista *Cosmopolis*.

Nos manuscritos há dois temas predominantes conforme a documentação apresentada por Scherer: por um lado, os detalhes da estrutura do volume e a configuração e a profundidade da página, e, por outro, as condições sociais (mercadológicas, seria mais conveniente hoje em dia) a serem cumpridas pelo *Livro* a fim de existir. Esse último ponto ganha ênfase ao longo da segunda metade dos manuscritos, dedicada à disposição do público durante a leitura [p.141(A)], o valor financeiro (calculado em razão dos lugares oferecidos) a ser cobrado durante as sessões [p.139(B)]; [p.140 (A)], cifras de tiragem [p.132(A); p.133(A)] etc. Não procede que, naquela ocasião, Mallarmé estivesse somente dedicado, quanto ao *Livro*, a objetivos “metafísicos”. Tudo ali o distancia da criação de um bibelô de papel. São aspectos tangíveis relacionados ao fazer literário moderno o que encontramos naquelas páginas anotadas. É refletida a prática literária que abarca a extensão do mercado editorial à época – para o qual o poeta costumava reservar a expressão “*haut commerce de Lettres*” [alto comércio das Letras] em que vemos circular a

---

<sup>333</sup> Cf. BARTHES. *A preparação do romance*, vol. 2. / “Uma tipologia do livro”, pp. 115-125.

“*mentale denrée*” [mercadoria mental], o livro e as ideias.<sup>334</sup> Daí que questões em torno da profissionalização do escritor na modernidade são devidamente abordadas nos manuscritos. Mallarmé problematiza o *sistema literário* daquele período em sua integridade, relacionando o *Livro* a toda uma rede entrecruzada de escritores, editores, leitores, modos e práticas de leituras, publicidade e consumo do objeto literário, a crítica de então.

Há um ponto curioso relacionado à leitura e ao público. O leitor (às vezes a reiteração da personificação desprezada por Mallarmé) chega a ser concebido como dispensável para o *Livro* em algumas situações:

[*Le Livre*] *Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul: fait, étante. Le sens enseveli se meut et dispose, en choeur, des feuillets.*” [O Livro (...). Despersonificado, o volume, tanto quanto a gente se separa dele como autor, não reclama a aproximação do leitor. Tal saiba, entre os acessórios humanos, ele tem um lugar totalmente só: feito, sendo. O sentido sepultado se move e dispõe, em coro, das folhas].<sup>335</sup>

Dispensável o leitor, porém nunca a leitura, que despersonifica ambos, autor e leitor. Isso acontece em razão de Mallarmé pensar a construção do *Livro* a partir do reconhecimento da potência criativa do público.<sup>336</sup> Vem justamente daí a sua crítica à noção de auditório na composição da ópera wagneriana. No lugar do templo, a missa “*en commum de l'auditoire*”, a comunhão através do livro, da leitura – sendo talvez esta última ainda mais demandante da eucaristia livresca, dado que alguns “*contemporains ne savent pas lire*” [contemporâneos não sabem ler].<sup>337</sup> As leituras características dos encontros de terça-feira na casa de Mallarmé foram um verdadeiro ritual no centro da modernidade literária.<sup>338</sup>

Anna Arnar propõe que Mallarmé está muito menos preocupado com a forma do livro que com a leitura pública, haja vista escassear nos manuscritos detalhes sobre o que o

<sup>334</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, pp. 263-264. E a tradução, *Divagações*, pp. 174-175.

<sup>335</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 261. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 173.

<sup>336</sup> Cf. MALLARMÉ. “*Texte du manuscrit*”, pp. 64(A)-65(A)-110(A)-111(A)-112(A)-113(A)-119(A).

<sup>337</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 290.

<sup>338</sup> Há pouco mais de uma década Pascal Durand publicou artigo com dados de uma admirável pesquisa sobre os encontros na casa de Mallarmé. Há uma boa compilação de depoimentos das pessoas envolvidas à época, de modo que podemos recuperar dali algo característico do hábito mental dos leitores recebidos por Mallarmé. Para mais, o crítico em questão avalia o contexto e a significação das leituras mallarmeanas durante os encontros, bem como as disposições espaciais e outros detalhes do “ritual” em questão. Veja-se DURAND. “89 rue de Roma. Le rituel des <<Mardis>> mallarméens”, pp. 113-126. Também. POLIERI. “*Le livre de Mallarmé. A Mise em Scène*”, pp. 179- 182.

*Livro* tem de dizer. Segundo ela, a nova experiência de leitura então proposta pelo poeta leva a uma transformação da esfera pública, ou seja, a cooptação do público a fim de efetivar, durante a comunhão do *Livro*, uma poética capaz de alterar o cotidiano do leitor apesar de sua caracterização idealista. Ou seja:

*The book is thus just a standard for the quality of the writer or a disciplined structure; it becomes an important tool – and instrument – for the potential to transform the public sphere.*

*(...) The audience is therefore envisioned as integral to establishing meaning in the work, and thus its members abandon their role as passive recipients of spectacle or drama.*<sup>339</sup>

[O livro é, então, apenas um modelo para a qualidade de um escritor ou um tipo de estrutura disciplinada; ele se torna uma importante ferramenta - e instrumento - com potencial de transformar a esfera pública. (...) O espectador-leitor é assim, de maneira integral, designado como responsável pelo significado da obra, e dessa forma abandona seu papel de recipiente passivo do espetáculo ou do drama.]

Conclui-se da argumentação de Arnar que Mallarmé teria tido um papel de relevância crucial na teoria hermenêutica do modernismo ao propor a leitura como uma forma de autoemancipação do público na modernidade. As sessões de leitura mallarmeana são pensadas como um ritual, mas, ao mesmo tempo, como “espetáculo mental”.<sup>340</sup> Tal ideia vem a ser arremata pelo poeta francês na parte inferior do folio 148 (A) dos manuscritos: “*Toute la modernité est fournie par lecteur*” [Toda a modernidade é fornecida pelo leitor]. Assim, abole-se o “mal-estar de que tudo esteja feito” oriundo do desdém moderno de imaginar, característica que faz com que o público consinta a tudo.

Mallarmé investiga a técnica específica da Imprensa e do jornal à época do projeto livresco para logo redefinir a leitura na modernidade. O conhecimento daquela técnica torna-se imprescindível à proposição da escrita como “espetáculo tipográfico”. É nesse sentido que se escreve a parte final do texto “Quanto ao livro”. Primeiramente, discorre-se sobre a ideia de “ação restrita”, tudo aquilo já visto sobre a modalidade literária da ação limitada pela representação e assim incapaz de transgredi-la em direção a uma efetivação vicária da ação escriturante. Avança, porém, sobre a questão da circulação da “mercadoria intelectual” na modernidade. E então finaliza com uma reflexão cujo foco consiste em

<sup>339</sup> ARNAR. *The book as instrument*, pp. 45-244.

<sup>340</sup> Cf. Mallarmé. *Divagations*, p. 228.

atacar frontalmente a determinação da Imprensa pela publicidade e pelo comércio. O último ponto é visto como algo que conspira para a omissão de uma arte: a tipografia.

A reprovação de Mallarmé se direciona menos à especificidade do jornal, da Imprensa que à sorte turva de cooptação meramente mercantil daqueles meios. Ao falar do jornal, o poeta o refere com a seguinte expressão: “*développé parmi le massif, je le laisserai, aussi les paroles fleurs à leur mutisme et, techniquement, propose, de noter comment ce lambeau diffère du livre, lui suprême.*” [desdobrado em meio ao maciço, o deixarei, também as palavras flores em seu mutismo, e, tecnicamente, propondo, notar como esse farrapo difere do livro, ele supremo].<sup>341</sup> Isso, porém, não se cristaliza como uma contradição. É, ao revés, a coerência da pesquisa mallarmeana – tal como propõe Scherer na parte de seu prefácio destinada à “Fenomenologia do jornal”:

*Il est vrai que le journal est pour lui le parent pauvre du livre. Mais dans parente pauvre, s'il y a pauvre, il y a aussi parent. Mallarmé, qui n'y était nullement obligé, parle souvent du journal: c'est peut-être qu'il trouvait, à réfléchir sur les conditions matérielles du journalisme et sur l'aspect du journal, des enseignements sur le livre même.*

*Il reproche au journal de ne voir que l'instantané (...)*

*(...) le journal s'oppose au livre par son manque d'organisation.*<sup>342</sup>

É verdade que o jornal é para ele o parente pobre do livro. Mas no parente pobre, se há pobre, há também parente. Mallarmé, que não era de modo algum obrigado, fala frequentemente do jornal; talvez porque ele encontrava, para refletir sobre as condições materiais do jornalismo e sobre o aspecto do jornal, ensinamentos sobre o próprio livro. Ele reprova no jornal não ver senão o instante (...). (...) o jornal se opõe ao livro por sua falta de organização.

Nem tudo é visto negativamente no jornal. Embora menos refinado que o livro, o jornal é, para ele, literatura em estado bruto: “*Un journal reste le point de départ; la littérature s'y décharge à soubaint.*” [Um jornal permanece o ponto de partida; a literatura aí se descarrega a desejo].<sup>343</sup> Portanto, a questão incômoda para Mallarmé é outra: a determinação da diagramação pela lógica do capital, a servidão ao anúncio e à hierárquica de reserva publicitária das páginas do jornal, algo que faz deste uma sequência incoerente

<sup>341</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 274. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, pp. 180-181.

<sup>342</sup> SCHERER. *Le “Livre” / “Avanto-propos. III – Physique du Livre”*, pp. 46-47.

<sup>343</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 274. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 181.

de “*cris inarticulés*” [gritos inarticulados].<sup>344</sup> E aqui outro trecho em que se formula a mesma ideia:

*Journal, la feuille étalée, pleine, emprunte à l'impression un résultat indu, de simple maculature : nul doute que l'éclatant et vulgaire avantage soit, au vu de tous, la multiplication de l'exemplaire et, gise dans le tirage. Un miracle prime ce bienfait, au sens haut ou les mots, originellement, se réduisent à l'emploi, doué d'infinité jusqu'à **sacrer une langue**, des quelque vingt lettres – leur devenir, tout y rentre pour tantôt sourdre, principe – **approchant d'un rite la composition typographique.***

Traduz Scheibe: Jornal, a folha exposta, plena, empresta à impressão um resultado indevido, de simples maculatura: nenhuma dúvida que a ululante e vulgar vantagem seja, à vista de todos, a multiplicação do exemplar e, jaza na tiragem. Um milagre premia esse benefício, no sentido algo ou as palavras, originalmente, se reduzem ao emprego, dotado de afinidade a ponto de **sagrar uma língua**, das vinte e poucas letras – seu devir, tudo aí entra logo para surgir, princípio – **aproximando de um rito a composição tipográfica.**<sup>345</sup>

E a trad. de A. Pinheiro: Jornal, a folha desdobrada, cheia, empresta à impressão um resultado indevido, de simples maculatura: nenhuma dúvida de que manifesta e vulgar vantagem seja, à vista de todos, a multiplicação do exmplar e gris na tiragem. Um milagre domina essa benfeitoria, em sentido alto ou as palavras, originalmente, se reduzem ao emprego, dotado de infinidade ao ponto de **sagrar uma língua**, de quaisquer vinte letras – seu devir, tudo aí retorna para logo surdir, princípio – **aproximado de um rito a composição tipográfica.**<sup>346</sup>

Terminantemente, busca-se uma virtude moral: o triunfo do editorial sobre a publicidade, a composição sobre o comércio. Mallarmé não nega a técnica da impressão, mas o seu uso. Trata-la literariamente, sem isolá-la dos dispositivos comerciais. Assim, o jornal é capaz de emprestar corretamente à impressão do *Livro*. Daí por diante, a composição tipográfica pode ser transformada em um rito e sagrar a linguagem reivindicada pelo poeta. A escrita de tipos passa a ser potencialmente significativa, de sorte que o apelo pela materialidade visual e sonora do poema muitas vezes vai além da semântica – como acontecerá com *Um lance de dados*. Assim emprestando à impressão, o jornal finalmente pode transcender ao livro mallarmeano:

*Spectacle, certainement, moral – que manqué-t-il, avec l'exploit, au journal, pour effacer le livre: quoique, visiblement encore, d'en bas ou, plutôt, à la base, l'y rattache une pagination, par le feuilleton, commandant la généralité des colonnes : rien, ou presque – si le livre tarde tel qu'il est, um déversoir, indifférente, ou vide l'autre...*

<sup>344</sup> Cf. MALLARMÉ. *Divagations*, p. 275. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 181.

<sup>345</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 276. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 182.

<sup>346</sup> MALLARMÉ. “O livro, instrumento espiritual”, pp. 126-127. Na tradução de Amálio Pinheiro.

(...) Rien de fortuit, là ou semble un hasard capter l'idée, l'appareil est l'égal: ne juger, en conséquence, ces propos – industriels ou ayant trait à une matérialité: la fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence, dès une phrase. Immémorialement le poète sut la place de ce vers, dans le sonnet qui s'inscrit pour l'esprit ou sur espace pur. **A mon tour, je méconnais le volume et une merveille qu'intime sa structure, si je ne puis, sciemment, imaginer tel motif en vue d'un endroit spécial, page et la hauteur, à l'orientation de jour la sienne ou quant à l'oeuvre.**<sup>347</sup>

Traduz Scheibe: Espetáculo, certamente, moral – o que falta, com a façanha, ao jornal, para apagar o livro: mesmo que, visivelmente ainda, de baixo ou, antes, na base, o reate àquele uma paginação, pelo folhetim, exigindo a generalidade das colunas: nada, ou quase – se o livro tarda tal como é, um escoadouro, indiferente, onde se esvazia o outro...

(...) Nada de fortuito, aí, onde parece acaso captar a ideia, o aparelho é o mesmo: não julgar, em consequência, esses propósitos – industriais ou tento a ver com uma materialidade: a fabricação do livro, no conjunto que desabrochará, começa, desde uma frase. Imemorialmente o poeta soube o lugar desse verso, no soneto que se inscreve para o espírito ou sobre espaço puro. **Por minha vez, conheço mal o volume e uma maravilha que intima sua estrutura, se não posso, cientemente, imaginar, tal motivo em vista de um lugar especial, página e a altura, à orientação de luz a sua ou quanto à obra.**

Traduz A. Pinheiro: Espetáculo, certamente moral – o que falta, com proeza, ao jornal, para eclipsar o livro: conquanto, visivelmente ainda, debaixo, ou antes, na base, se lhe incorpore uma paginação, via folhetim, comandando a generalidade das colunas: nada ou quase – se o livro atrasa-se qual é, um escoadouro, indiferente, onde desemboca o outro...

(...) Nada de fortuito, lá, onde parece um acaso captar à ideia, a aparelhagem é a mesma: não julgar, em consequência, esses propósitos – industriais ou tento que ver com alguma materialidade: a fabricação do livro, no conjunto que desbrochará, começa, a partir de uma frase. Imemorialmente o poeta dentro desse verso, no soneto que se inscreve para o espírito ou sobre espaço puro. **Da minha parte, desconheço o volume e uma maravilha que intima sua estrutura, se não posso, ciosamente, imaginas tal motivo em vista de um lugar especial, página e a altura, à orientação do dia, a sua, ou quanto à obra.**<sup>348</sup>

Isso ocorre porque a literatura é a imposição de uma organicidade para Mallarmé. Tanto assim que às vezes ela será mais visual que escritural – ou melhor, só alcançará ser uma coisa na medida em que possibilita a outra. Eis exatamente aí razão da página do *Livro* – a exemplo do que se alcançará com o poema *Um lance de dados* – ser pensada como unidade visual e literária:

*Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours,*

<sup>347</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, pp. 275-276-277. E a seguir a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, pp. 181-182.

<sup>348</sup> MALLARMÉ. "O livro, instrumento espiritual", pp. 126-127. Na tradução de Amálio Pinheiro.

*dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement separe des groupes de mots ou les mot entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une **vision simultanée de la Page**: celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite.*

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de **subdivisões prismáticas da Ideia**, o instante de aparecerem e que dura o seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto. A vantagem, se me é lícito dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, afigura-se o acelerar por vezes e o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma **visão simultânea da Página**: esta agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita.<sup>349</sup>

A disposição tipográfica passa a ser então o essencial da tentativa mallarmeana: a composição de um sistema verbal (semântico-sintático) e visual (imagético) capaz de combinar o sucessivo da fala com o simultâneo da visão, abrindo, dessa maneira, um horizonte de visualização paratática vivamente flexível. Mallarmé evoca agora o verso como o “*maître du livre*” [mestre do livro], dado ser ele “*dispensateur, ordonnateur du jeu de pages*” [o distribuidor, ordenador do jogo das páginas].<sup>350</sup> Entretanto, não é mais o verso tradicional como elemento da Poesia, senão o Verso como o absoluto da criação, elemento primordial de uma poética da qual a linguagem é apenas a expressão sensível.<sup>351</sup> Assim o faz, pois sua pretensão é retirar do processo criativo todo o acaso.

O poeta entende que a literatura moderna emerge de uma época já determinada pela reprodutibilidade técnica.<sup>352</sup> No caso da escrita, a impressão a partir dos tipos móveis

<sup>349</sup> MALLARMÉ. “*Preface: Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard*”, pp. 455. E a tradução de Haroldo de CAMPOS em *Mallarmé*, p. 151.

<sup>350</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p.p. 266-267. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 176.

<sup>351</sup> Cf. DELFEL. *La estética de S. Mallarmé*, p. 146.

<sup>352</sup> Gostaria de lembrar que a “reprodutibilidade técnica” é vista por Benjamin como uma libertação do público na modernidade, uma vez que revela todo o processo de produção da obra arte e, desse modo, inviabiliza o regime ritualístico das artes, o fetiche emergente do culto. Pouco mais tarde, também Martin Heidegger (“A questão da técnica”, pp. 17-18-20-24 passim) chega à conclusão equivalente, distinguindo-se de Benjamin, porém, ao entender que as artes (tal como Adorno já avisara a Benjamin) não provinham do artístico, i.e., as artes não provocavam prazer estético no começo do destino ocidental na Grécia. Heidegger estabelece que a técnica moderna, assim como já acontecia na antiguidade, não é um simples meio; ela é também uma forma de desencobrimento (αλήθεια), a *alétheia*, o *acontecimento da verdade*. Contudo, ele entende que o desencobrimento da técnica moderna não se desenvolve com o mesmo sentido de produção e produzir (ποίησις) outrora característico do mundo grego. Já característico do desencobrimento da



trazidos pela invenção de Gutenberg. A técnica moderna, paradoxalmente, ameaça tornar a escrita cada vez mais alheia ao corpo humano, visto deixar de ser a extensão deste. Walter Benjamin formula precisamente isso em *Rua de mão única*:

Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, encaminha-se para o seu fim. Como se vislumbrando, no âmago da cristalina construção de sua escritura certamente tradicional, a vera imagem do vindouro, Mallarmé no COUP DE DÉS reelaborou pela primeira vez as tensões gráficas do reclame na figuração da escrita (*Schriftbild*). (...) Fica, assim, patente a atualidade da descoberta, daquilo que Mallarmé, monadicamente, no mais íntimo recesso de seu estúdio, porém em preestabelecida harmonia com todos os eventos decisivos do seu tempo na economia e na técnica, deu à publicidade. A escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carregara o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico. Eis o árduo currículo escolar de sua nova forma. Se ao longo de séculos, pouco a pouco, ela se foi deixando deitar no chão, da ereta inscrição ao oblíquo manuscrito jazendo na escrivania, até finalmente acamar-se no livro impresso, ei-la agora que se reergue lentamente do solo. O jornal quase necessariamente é lido na vertical – em posição de sentido – e não na horizontal; filme e anúncio impõem à escrita a plena ditadura da verticalidade. (...) Nuvens de letras-gafanhotos, que já hoje obscurecem o sol do suposto espírito aos habitantes das metrópoles, tornar-se-ão cada vez mais espessas, com a sucessão dos anos. Outras demandas do mundo dos negócios assumem o comando. A cartoteca trouxe a conquista da escrita tridimensional, contraponto surpreendente à tridimensionalidade da escrita em suas origens, como a runa ou a grafia nodular. (...) chega o

---

técnica moderna, segundo Heidegger, seria “explorar” - o verbo “pôr”, o *stellen* inscrito no termo *Gestell*, composição, armação. Do verbo *stellen* também podem declinar extrair, transformar, estocar, distribuir, reprocessar. Todos, portanto, modos de desencobrimento orientados pelo seguinte princípio: “a obtenção de um máximo rendimento possível com um mínimo de gasto”. Exatamente aí é que a definição da técnica moderna heideggeriana, a um só tempo, se aproxima e se afasta da noção de “reprodutibilidade técnica” benjaminiana. O desencobrimento moderno não se dá simplesmente e tampouco se perde indeterminado, segundo Heidegger. É próprio do descobrimento da técnica moderna assegurar o controle. A natureza, nesse sentido, é encarada como um sistema operativo e calculável de forças. Portanto, isso distingue a técnica moderna da *tékhne*: esta se mantinha obediente às sugestões da natureza, operando uma produção sem explorá-la e permitindo as coisas serem de acordo com as suas possibilidades. De modo que a essência da técnica moderna se mostra, para Heidegger, com a com-posição (*Ge-stell*), isto é, “o apelo de exploração que reúne o homem a dis-por [*sic*] do que se des-encobre [*sic*] como dis-ponibilidade [*sic*].” Não obstante, a composição (*Gestell*) nada tem de técnico ou de maquinal. Ela não se dá fora da ação humana. E, justamente por isso, “põe o homem a caminho do desencobrimento que sempre conduz o real, de maneira mais ou menos perceptível, à dispo-nibilidade.” Da composição, portanto, resulta o destino de um desencobrimento, da revelação da verdade. Em suma: a técnica na modernidade, para Heidegger, seria ainda uma possibilidade de *poiésis*, do fazer. O acontecer da técnica moderna como *poiésis*, no entanto, está condicionado ao entendimento da sua essência como uma experiência de com-posição, como destino de um desencobrimento, de uma libertação que deixa “o real emergir para aparecer em seu ser”. Enfim, a técnica não é a mesma coisa que a sua essência, sendo esta, segundo Heidegger, definitivamente não técnica. Mas voltando a Benjamin, cuidemos de lembrar, a técnica não é a dominação da natureza pela humanidade (isso que muitas vezes pretende diferenciar a técnica moderna da *tékhne* em Heidegger); a técnica, na modernidade, segundo trecho citado de Benjamin ao final do primeiro capítulo, é a “dominação da relação entre a natureza e a humanidade”. Portanto, um *medium* capaz de relacionar, revolucionariamente, artificialidade e natureza fora da lógida do utilitarismo.

momento em que a quantidade se transforma em qualidade, e a escrita, avançando cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade, conquista de súbito os seus adequados valores objetais (*Sachgehalte*). Nesta escrita icônica (*Bilderschrift*), os poetas que, como nos primórdios, antes de mais nada e sobretudo, serão expertos da grafia (*Schriftkundige*), somente poderão colaborar se explorarem os domínios onde (sem muita celeuma) se perfaz sua construção: os do diagrama estatístico e técnico.

(...) A máquina de escrever afastará da caneta a mão dos literatos, quando a exatidão das formas tipográficas introduzir-se imediatamente na concepção de seus livros. Previsivelmente far-se-ão necessários então novos sistemas, com formas de escritura mais variáveis. Eles colocarão a nervura dos dedos que comandam no lugar da mão cursiva da escrita habitual.<sup>353</sup>

Mallarmé antevê a “imagem do vindouro” de que acaba de falar Benjamim pala seguinte razão: à época em que a escrita é determinada pela tipografia, pelas técnicas publicitárias, ele entende que o devir da página será a impressão e a publicação. E faz disso um jogo, o desmantelamento do mecanismo da ficção literária como anunciava em *La musique et les lettres*. Assim, lança por terra o sentido inicial e sacro da escrita, ironizando a redução da literatura moderna à apresentação secular dos vinte e poucos caracteres do alfabeto, conforme o fólio 9 (A) dos manuscritos. O *Livro*, então irrecuperavelmente tipográfico, surge com características próprias que, ao mesmo tempo, reforçam a autonomia da apresentação. Ele assegura apagamento do manuscrito com uma eficácia que o próprio manuscrito não permitiria. E emerge como reinvenção do livro, reeditando-o dentro de sua própria reedição na era da Imprensa.

Na admirável discussão do livro *Autobibliografias*, Abel Barros Batista pensa o estatuto do romance moderno inseparavelmente da emergência do livro tipográfico, o livro na era da imprensa. Sobrescrevemos Baptista, inclusive com os itálicos:

A escrita romanesca herda o livro, confronta-se com o livro, mas, no limite, não se destina ao livro: paradoxalmente, a experiência romanesca, porque faz do romance um livro que é *mais livro* que outro livro, na medida em que reivindica a singularidade, vai além do livro e anuncia o fim do livro. O romance é o primeiro gênero literário que mantém com o livro uma relação necessária, e por isso mesmo aquele que abre à

<sup>353</sup> Pela razão de uma economia bibliográfica, preferimos usar aqui a tradução de Haroldo de Campos e Flávio Kothe que aparece no livro *Mallarmé* (pp. 193-194). Os dois fragmentos, originalmente em *Rua de mão única*, pp. 24-26-27, aparecem, respectivamente, com os seguintes títulos: “Revisor tipográfico ajuramentado” e “Material didático” na tradução de João Barrento.

literatura o caminho que a faz sair do livro: em direção a uma *legibilidade sem livro*.<sup>354</sup>

Em outros termos, o romance mantém com o livro uma relação necessária ao se definir como um tipo de discurso cuja institucionalização resiste ao ideal de uma recepção sem livro, sendo assim inexoravelmente afetado por este, uma vez que a impressão representa, segundo o crítico português, um *suplemento* aperfeiçoador da escrita. Temos, assim, que o romance assinala o primeiro ganho de consciência do livro como consciência de si próprio. Isso influencia vastamente na escrita do livro, visto que o romance (consideremos o que acontece em e desde *Dom Quixote*) muitas vezes se valeu da estrutura livresca como matéria discursiva e composição, como ocorrera ao romance de folhetim de modo geral ou, mais especificamente, eis o caso estudado pelo crítico português, à estrutura do livro *Dom Casmurro* de Machado de Assis. A tese da tipografia como “*suplemento aperfeiçoador da comunicação e do diálogo*”, conforme os termos do autor em questão, nos leva a uma ponderação. Não estamos suficientemente convencidos de que ela se estenderia, com eficácia, além do paradigma realista do “Romance de Formação” novecentista, para o qual ainda é determinante a tradição representativa e o imperativo da semelhança. A revolução estética da modernidade implica uma linha de passagem que abole a hierarquia no paralelismo da semelhança (identidade e diferença) em sua extensão entre o mundo social e o mundo artístico, conforme argumentado em outro momento. De sorte que teríamos de revisar a tese da tipografia como “*suplemento aperfeiçoador da comunicação e do diálogo*” para a definição de linguagem proveniente dos românticos teóricos e, especialmente, a linguagem gráfica de Mallarmé. Especificamente nesse último caso, torna-se verdadeiramente inviável falar do uso da técnica tipográfica como algo orientado no sentido de alcançar seja legibilidade ou inteligibilidade comunicativa em poesia. *Um lance de dados*, bem como aqueles fragmentos dos românticos teóricos, tudo isso mostra absolutamente o contrário: uma implosão da legibilidade e da inteligibilidade capaz de fixar o sentido único, abrindo o texto para uma infinitude de releituras e reformulação do código no tempo. Talvez a tese de Baptista, que, ao que tudo indica, parece corroborar tanto o primeiro Derrida de *Gramatologia*, quanto o Derrida tardio que ressurgirá nos artigos recompilados em *Papel-máquina*, esteja restritamente limitada ao romance, ao

---

<sup>354</sup> BATISTA. *Autobiografias. Solicitação do livro em Machado de Assis*. pp. 27-50-59.

conceito de Romance de formação [*Bildungsroman*].<sup>355</sup> Tudo isso faz com que vejamos aí uma ruptura essencial nisso a que vai o livro tipográfico da literatura mallarmeana: é inegável que o *Livro* recorre à tipografia, esta se torna o seu devir na modernidade, falamos há pouco, mas é sem nada pedir de inteligibilidade comunicativa.

A técnica da imprensa moderna justifica a poética mallarmeana somente na medida em que a suposta alienação tipográfica pode calar o corpo que escreve, bem como sua intencionalidade comunicativa previamente assegurada, para então fazer falar a própria letra, revelando nada mais que o corpo escrito da literatura. Finalmente, Mallarmé percebe que assim – e apenas assim – caminha ao encontro da despersonalização da obra. Sua poesia já poderá vencer a luta contra o circunstancial. Mas, para isso, ela tem de transformar a tipografia em expressividade máxima da escrita, tomando à página as possibilidades poéticas de uma unidade literária. Não é por outro motivo que Benjamin evoca *Um lance de dados* como espécie de profecia para os demais escritores da modernidade. Mallarmé não recua ante a reprodutibilidade da literatura na era da imprensa de tipos móveis. Antes pelo contrário, reivindica-se essa condição inexorável da literatura na modernidade como um componente da poética senão uma poética ela mesma em Mallarmé. Utiliza-a em favor da força da palavra e da sintaxe. E daí retira o que há de eterno, de absoluto na transitoriedade efêmera de sua determinação. De sorte que *Livro* não será apenas a reflexão a partir de uma literatura reivindicante de uma “nova compreensão do espaço literário”, mas, também, ele mesmo uma nova compreensão da técnica literária na época moderna: a tipografia e sua reprodutibilidade, esta no sentido lato de mercado e técnica. E com isso expõe sua poética ao público, fazendo da leitura uma veracidade no sentido da produção da *alétheia*, da revelação libertadora e acontecimento da Ideia. Mallarmé sabe que a revolução técnica vem após a revolução estética, a virada mimológica que inscreve a dessemelhança lá onde antes determinava a semelhança. É por isso que a técnica tipográfica pode ser qualificada como pertencendo à arte – já é um programa literário antes de ser apenas um modo de fazer técnico.<sup>356</sup>

---

<sup>355</sup> Sobre o conceito do *Bildungsroman*, veja-se o texto de QUINTALE NETO. “Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*”, pp.185-205. A proposta do autor consiste em discutir o “Romance de Formação” a partir da obra modelo desse gênero narrativo, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. E o romance *Henrique de Ofterdingen*, de Novalis, irrompe na referida pesquisa como antimodelo do conceito de “romance de formação”.

<sup>356</sup> Cf. RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, pp. 47-48.

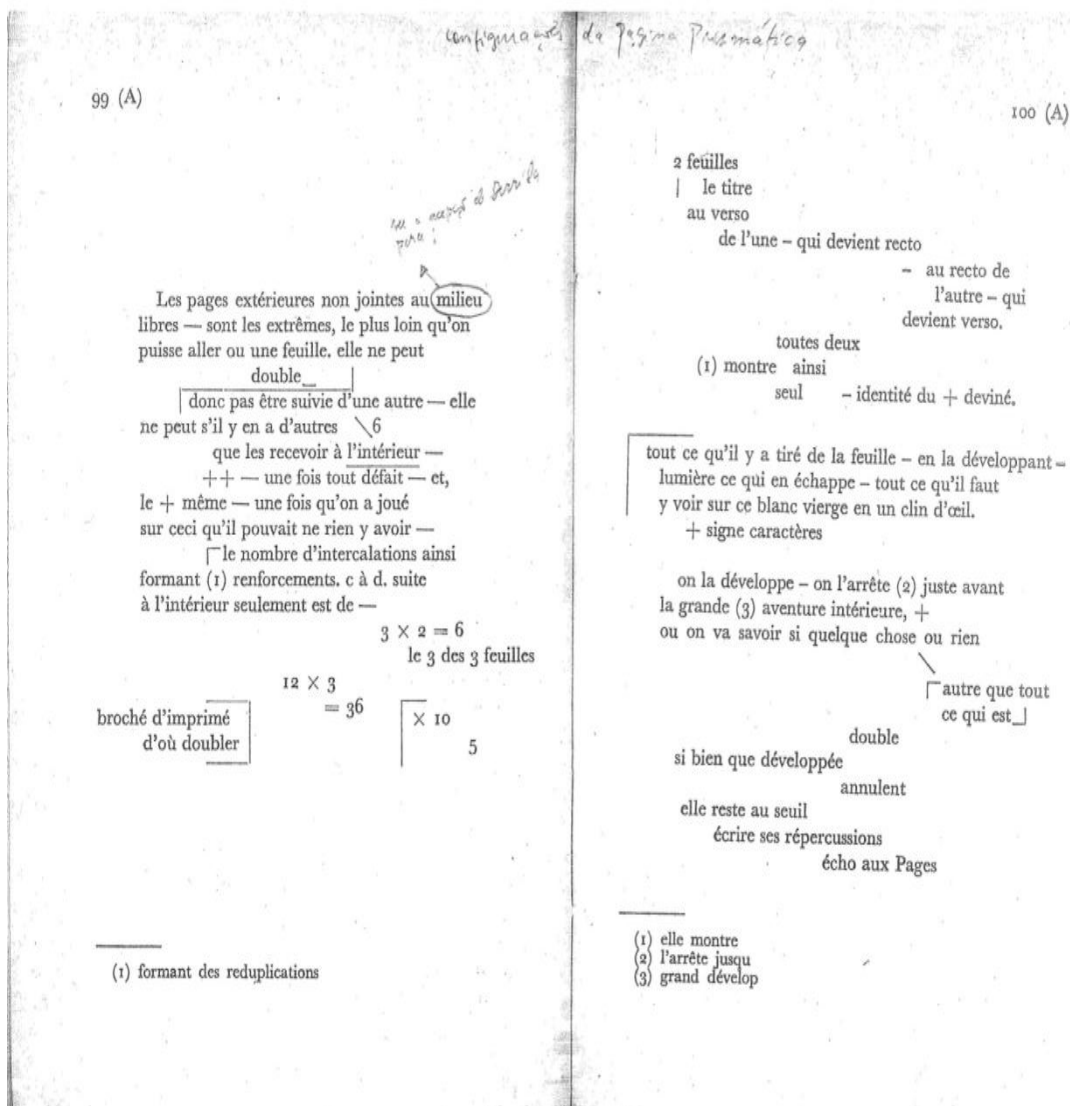
O poeta é consciente de um fato: toda a modernidade – já citamos anteriormente – vem do leitor. Trata-se de não aceitar a leitura corrente àquela época, bradando contra ela com “*un couteau, comme le cuisinier égorgé de volailles*” [uma faca, como o cozinheiro degolador de aves].<sup>357</sup> Uma nova compreensão do espaço literário implica não apenas uma nova maneira de ler, mas, também, a produção do código em outros níveis além do autor e de sua intenção. O “espetáculo tipográfico”, assim, permite uma sorte de modulações sintáticas e semânticas, a abertura paratática de “ritmo total”, sem temer o cimento gráfico na arquitetura do texto impresso. Ao invés de ser meramente condenada, solução enganosamente cômoda que apareceu a Sainte-Beuve, a reprodutibilidade dos tipos passa a ser co-fundida à poética de *Um lance de dados*. Eis a resolução capaz de assegurar a integridade da criação, porém sem falsear a determinação tipográfica, o edifício da letra, do sentido fixo, sem historicidade.

É nesses termos que o *Livro* passa a imprescindir da página prismática, espécie de “expansão total da letra”, devendo daí retirar “uma mobilidade” e um espaçamento próprio à linguagem. É o que nos apresentam os seguintes fólhos:<sup>358</sup>

---

<sup>357</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 278. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, p. 183.

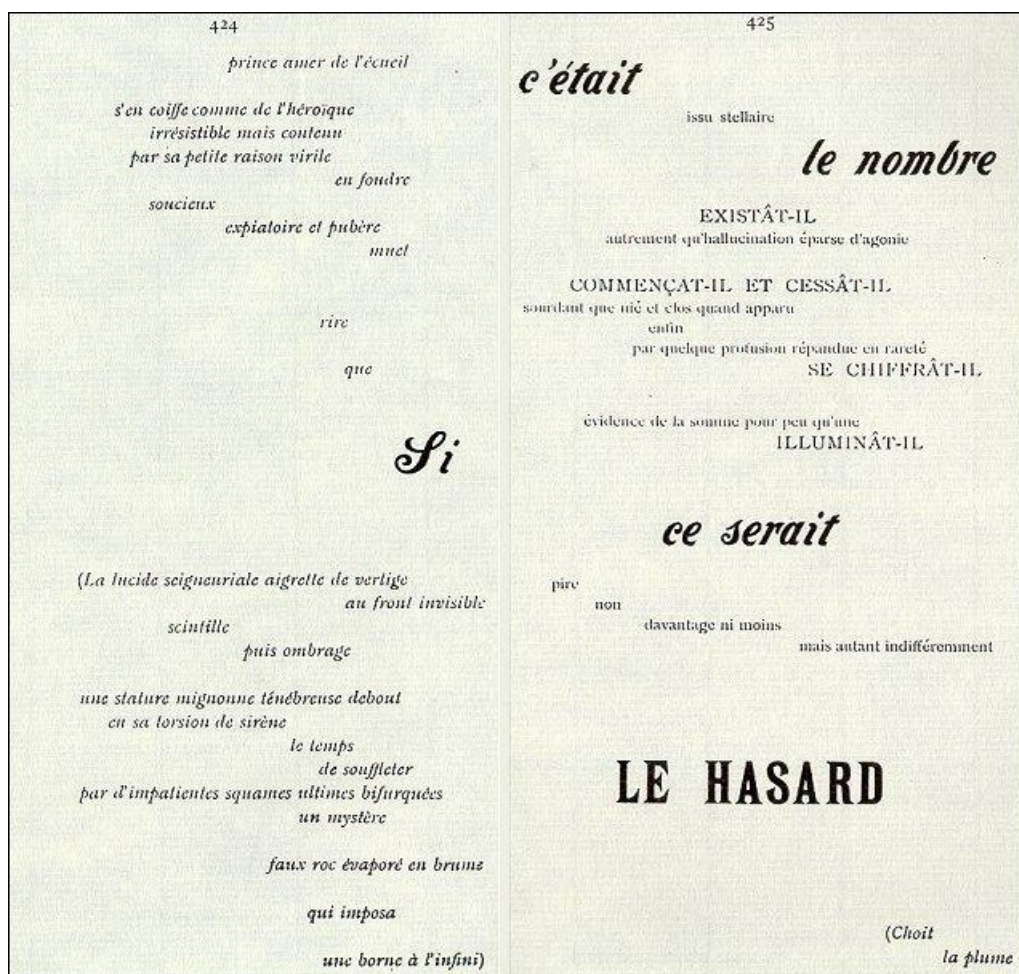
<sup>358</sup> A visualização dos fólhos deixará, por fim, que o leitor tenha conhecimento das complicações de citar os manuscritos mantendo a diagramação original. Seria muito cômodo fazer isso em todas as outras citações e, também, quando citamos o poema *Um lance de dados*. Não o fazemos por questões de direitos editoriais. Apenas as anotações em cursiva e o círculo sobre a palavra *milieu* são resultados de nossa pesquisa. As demais marcações aparecem no original.



**Fólio 99 (A).** as páginas exteriores não anexadas ao entorno/ livres - são os extremos, o mais longe onde/ podemos ir ou uma folha, ela não pode/ dupla/ não pode assim ser seguida de uma outra — ela/ não pode se outras houber/ senão recebê-las no interior/ ++ mesmo - uma vez que jogamos/ sobre isso que não podia nada haver -/ o número de intercalações assim/ formando [ ] re-duplicações] (I) reforçamentos [sic] seguido/ no interior somente é de - /  $3 \times 2 = 6$ / as 3 das 3 folhas/ impresso em brochura / de onde duplicar/. **Fólio 100 (A).** 2 folhas/ o título/no verso/ de uma — que devém rosto/ - no rosto da/outra — que/ devém verso./ todas as duas/mostra assim/só/ - identidade do + decifrado./ tudo que existe a ser recolhido da folha/-ao desdobrá-la -/ luz que dela escapa/ - tudo que dispendiosamente observar-se nesse branco virgem num piscar./ + signo caracteres/ desdobram-na — suspendem-na exatamente antes/ da grande aventura interior, +/ ou vem a ser sabido se alguma coisa ou nada/além de tudo/ eis que é/duplo/ainda que desdobrada/ anulam/ ela fica no limiar/escrever suas repercussões/ **eco às Páginas.**

A página é então qualificada com a palavra *milieu*. Este significante se traduz ordinariamente como “meio” ou “limiar”. Porém, informar melhor aquilo que se passa entre duas coisas ou entre uma série de elementos dispersos, lugar de indecidibilidade espacial e temporal, que, por ser *a – tópico*, não é nem uma coisa nem a outra, mas o arrançamento de coisas descontínuas. É, antes, um efeito: o resultado da soma de ambas as coisas e já não podendo voltar a ser o que era antes de tal operação. O *milieu*, assim, não é exatamente um espaço determinado na página, mas a constituição de uma espacialidade e de uma temporalidade a partir do conjunto heterogêneo de eventualidades sintáticas e semânticas. Trata-se, por tudo isso, de uma escrita de *répercussions* cujos ecos nos sugerem a mobilização – antes bem demarcadas e, agora, começando a se fundir – do exterior e do interior (e vice-versa) das páginas.

Tal pensamento – cifrado em forma de equação nos manuscritos – parece ser finalmente resolvido com *Um lance de dados*, o “*compte totale*” do problema literário mallarmeano.



O complicado de exemplificar com o poema é que ele não se dá a fragmentações. Sobre isso já alertavam os irmãos Campos ao falarem de uma ORGANOFORMA.<sup>359</sup> Aqui é impossível lê-lo e visualizá-lo em sua extensão. A conferir em nossa bibliografia o endereço do projeto *Gallica* da BNF que oferece o facsimilar do núm. 17, tomo VI, da revista *Cosmopolis* em que o poema é publicado pela primeira vez em maio de 1897. Deixemos ser traçada, apesar disso, uma breve panorâmica da referida composição. A apresentação proveniente do prefácio e o que ocorre ao longo do poema permite esquematizá-lo como segue: a) o emprego de tipos diversos – a entonação, o timbre sugeridos a partir do uso do romântico e do itálico de modo a sinalizar as diferenças de intensidade na emissão das palavras, algo que se traduz mediante diferentes corpos tipográficos; b) a posição das linhas tipográficas na página; c) a proliferação dos “brancos”, como parte propulsora da sintaxe – indicação de silêncios; d) o uso especial da página – a vontade de correspondência entre a parte alta e os agudos, entre a parte baixa e os graves, como uma pauta musical conformando um contraponto da prosódia. Nada cria de exatamente novo senão a “utilização funcional” do arranjo tradicional, impotente, daí expressando uma nova organização do poema. Tudo isso é determinante para alcançar uma “visão simultânea da Página” em cuja composição o papel intervém de maneira a chegar a “subdivisões prismáticas da Ideia”.<sup>360</sup>

A página mallarmeana ganha, assim, em propriedades prismáticas. Ou seja, questiona um elemento fundamental no livro ocidental que ascende do códice: a estrutura em díptico – isso que faz com que vejamos sempre duas páginas ao mesmo tempo, uma em face da outra. O espaço literário já a partir de *Um lance de dados* não se limita a essa ordenação primária.<sup>361</sup> A página prismática propõe superposições de vários outros trajetos. Isso não se reduz, porém, ao corpo da página. Precisamente o contrário. Tais superposições

---

<sup>359</sup> Cf. CAMPOS (Agusto de). “Mallarmé: o poeta em greve”, p. 23 Também Haroldo de Campos (“Lance de olhos obre ‘Um lance de dados’”, p. 187) sugere que o poema de Mallarmé não se presta a fragmentações, aludindo assim ao conceito de “organoforma” de Augusto de Campos (“Poema, Ideograma”, p. 186) e segundo o qual: “a verdade é que as ‘subdivisões prismáticas da Ideia’ de Mallarmé, o método ideográfico de Pound, a simultaneidade joyciana e a mímica verbal de cummings convergem para um novo conceito de composição – uma ciência de arquétipos e estruturas; para um novo conceito de forma – uma ORGANOFORMA – onde noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideográfica de ESTRUTURA”. Quentin MEILLASOUNX também oferece uma pertinente abordagem do poema mallarmeano em *Le nombre et la sirene. Un déchiffrement du Coup de dès de Mallarmé*, 2011.

<sup>360</sup> Cf. CAMPOS. “Lance de olhos sobre Um lance de dados”, pp. 187-192.

<sup>361</sup> Cf. BUTOR. “O livro como objeto”, pp. 213-230.



são pensadas com fins de estenderem-se ao corpo do próprio *Livro*, de sorte que encontraremos ao nível do volume (ainda que seu aspecto exterior permaneça intacto) o que se processa ao nível da página e da mobilidade do verso mallarmeano.

As dobraduras (o termo “dobra”, *pli* e toda a série proveniente daí: *pliage*, *ploiement*, *repli*, *reploiement*) tornam-se, assim, fundamentais – levam ao *Livro* a mobilidade alcançada nas páginas. Mallarmé toma outra vez mais o jornal como ponto de partida para pensar o termo dobradura e a impressão da palavra:

*Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme.*

*(...) Le repliement vierge du livre, encoré, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes; l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession. Combien personnelle plus avant, la conscience, sans ce simulacre barbare: quand elle se fera participaton, au livre pris d'ici, de là, varié en airs, deviné comme une énigme – presque refait par soi. Les plis perpétueront une marque, intacte, conyant à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître. Si aveugle et un procédé, l'attental qui se consomme, dans la destruction d'une frêle inviolabilité. La sympathie irait au journal placé à l'abri de ce traitement: son influence, néanmoins, est fâcheuse, imposant à l'organisme, complexe, requis par la littérature, au divin bouquin, une monotonie – toujours l'insupportable colonne qu'on s'y contente de distribuir, en dimensions de page, cent et cent fois.<sup>362</sup>*

Traduz Scheibe: A dobradura é, em face da folha impressa grande, um índice, quase religioso; que não impressiona tanto quanto seu empilhamento, em espessura, oferecendo o minúsculo túmulo, certamente da alma. (...) O redobramento virgem do livro, ainda, presta a um sacrifício pelo qual sangrou o corte vermelho dos antigos tomos; a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse. Quão pessoal mais adiante, a consciência, sem esse simulacro bárbaro: quando ela se fará participação, no livro tomado daqui, de lá, variado em árias, adivinhado como um enigma – quase refeito por si. As dobras perpetuarão uma marca, interna, intacta, convidando a abrir, fechar a folha, segundo o mestre. Tão cego e pouco um procedimento, o atentado que se consoma, na destruição de uma frágil inviolabilidade. A simpatia iria ao jornal colocado ao abrigo desse tratamento: sua influência, não obstante, é inoportuna, impondo ao organismo, complexo, requerido pela literatura, ao divino alfarrábio, uma monotonia – sempre a insuportável coluna que as pessoas se contentam em distribuir, em dimensões de páginas, cem e cem vezes.

E a tradução de Pinheiro: A dobradura é, diante da folha, impressa grande, um índice, quase religioso: que não impressiona tanto como sua compactação, em espessura, oferecendo o minúsculo túmulo, é certo, da alma. (...) O dobramento virgem do livro, também, presta-se a um sacrifício do qual sagrou o corte rubro dos antigos tomos: a introdução de uma arma, ou corta-papel, para estabelecer a tomada de posse. Quão pessoal mais fundo, a consciência, sem esse simulacro bárbaro: quando se fizer partifipação, no livro tomado daqui, dali, variado em árias, adivinhando como um enigma – quase refeito por si. As dobras perturbarão uma marca, intacta, convidando a abrir,

<sup>362</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, pp. 274-278. E a tradução de F. Scheibe, *Divagações*, pp. 181-183.

fechar a folha, segundo o mestre. Cego e parco um procedimento, o atentado que esse consuma, na destruição de uma frágil inviolabilidade. A simpatia iria para o jornal situando ao abrigo desse tratamento: sua influência, todavia, é enfadonha, impondo ao organismo, complexo, requerido pela literatura, ao alfarrábio divino, uma monotonia – sempre a insuportável coluna que se contentam de distribuir aí, em dimensões de página, centena de vezes.<sup>363</sup>

Deixemos de lado a crítica ao jornal, agora que já sabemos a que ela vem. Cuidemos no tanto do que diz a palavra dobradura, tomando em consideração suas implicações no *Livro*. Este deve ser construído como um monumento, sem o que seria apenas um álbum. Ele não deve possuir, contudo, a imobilidade de um monumento. A dobradura vem a resolver justamente essa demanda aparentemente contraditória.<sup>364</sup> Ela mobiliza o verso, os brancos, as páginas, as letras, etc. E dela depende a veracidade literária do *Livro*: a passagem do quadro gramatical, da normatização da língua, ao plano da composição sinfônica da sintaxe e da dispersão rítmica do significado. Assim aparece nos manuscritos:

*on ne retrouve/ jamais un pli dans le sens/ contraire – il y a une autre pour répondre à la possibilité de cet autre sens. le pli qui d'un côté seul – arrête le regard – et masque. série de plis dorure – un carton dans (comme jadis à la reliure)*<sup>365</sup>

Tradução: *não se encontra / nunca uma dobra no sentido / contrário - há uma outra para responder à possibilidade desse outro sentido. a dobra que de um só lado - para e observa - e mascara. série de dobras dourada - em papel espesso no (como outrora na encadernação)*

As folhas têm de ser móveis por sua vez, e despossuídas da necessidade de páginas que seguem em uma ordem fixa, indicada pela numeração. Essas mesmas folhas podem, ainda, ser trocadas de lugar, posto que a leitura é pensada como *milieu*, sendo assim determinadas exclusivamente pela permutação: “*le volume, malgré l'impression fixe, devient par ce jeu, mobile – de mort il devient vie.*”<sup>366</sup>

É de se concluir que a página não é apenas o cenário para o “espetáculo tipográfico”. A dobradura faz com que a página *atue* no livro mallarmeano. As páginas são a mortalha plisada do poeta cujo desejo profundo é desaparecer entre o tecido dobrado e desdobrado sobre as revoluções da letra, assim como o vestido e os movimentos de Loïe Fuller em sua coreografia parecem ser “*le fantôme blanc comme une page pás encore écrite*” [o fantasma branco como uma página ainda não escrita].<sup>367</sup> O livro perde a sua

<sup>363</sup> MALLARMÉ. “O livro, instrumento espiritual”, pp. 126-127-128. Trad. de Amálio Pinheiro.

<sup>364</sup> Cf. SCHERER. *Le “Livre” / “Avante-propos. III - Physique du Livre”*, pp. 58-59.

<sup>365</sup> MALLARMÉ. “*Texte du manuscrit*”, p. 44 (A). Cf. também os fólhos 77 (B) e 79 (B).

<sup>366</sup> MALLARMÉ. “*Texte du manuscrit*”, p. 191 (A).

<sup>367</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 186.

condição de “túmulo”, de “caixinha” ou “bloco”,<sup>368</sup> imagens de uma aridez geométrica retangular ou paralelepípedica cuja regra de imobilidade não corresponde à grandeza exigente do *Livro*. No balé da proposição mallarmeana a escrita tipográfica dança sobre a cenografia da folha à maneira do cisne negro: retirando da morte uma nova vida.<sup>369</sup> É a esse balé moderno que Mallarmé submete a escrita corporal do *Livro*. O *Livro* como um túmulo, porém um túmulo aonde o poeta vai à noite de sua morte, como o cisne entediado, como signo envelhecido. E a obra, adormecida naquela noite fatal, desperta com a próxima manhã em sua vida própria. O cenário é assim descortinado para mostrar “*rien ou presque un art*” [nada ou quase uma arte].<sup>370</sup> Abandona-se a impaciência personificada nas plumas rumo à Ideia em corpo tipográfico. E a Arte/o *Livro* se constitui assim como um disparo contra a morte: uma permanente ressurreição, uma vida póstuma, enfim, *de mort il devient vie*.

Indiscutivelmente, o livro é, agora, consciência de si próprio: “*le livre supprime le temps cendres.*” [o livro deixa o tempo recoberto de cinzas].<sup>371</sup> O *Livro* tende a retirar o livro da zona turva em que vivia antes de retirá-lo daí a espessura moderna da linguagem hoje entendida através do conceito de literatura: “*un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant.*”<sup>372</sup> Ele já é o parente mais familiar ao conceito de literatura emergente da linhagem intransitiva na modernidade. O *Livro* – para arrematar a sentença mallarmeana com uma imaginária tradução do Pessoa de “Autopsicografia” – é um “fingidor”. Quando muito, ele dissimula.

<sup>368</sup> MALLARMÉ. “*Texte du manuscrit*”, p. 40 (A).

<sup>369</sup> Note-se a homofonia Cygne/Signe [Cisne/Signo] com que Mallarmé nomeará a “*blanche agonie*” que vem a “*Ce lac dur oublié que hante sous le givre*” no poema *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ...*: “*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui/Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre/Ce lac dur oublié que hante sous le givre/Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !/ Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui .../Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui/Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre/Ce lac dur oublié que hante sous le givre/Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !/Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui/Magnifique mais qui sans espoir se délivre/ Pour n'avoir pas chanté la région où vivre/ Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui./Tout son col secouera cette blanche agonie/ Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,/ Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris./ Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,/ Il s'immobilise au songe froid de mépris/ Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne*”.

<sup>370</sup> MALLARMÉ. “*Préface au poème Un coup de dès jamais n'abolira le Hasard*”, p. 546.

<sup>371</sup> MALLARMÉ. “*Texte du manuscrit*”, p. 55 (B).

<sup>372</sup> MALLARMÉ. “*Texte du manuscrit*”, p. 181 (A).

XXXXX

# DOS LIVROS: À VOLTA DO ENCICLOPEDIISMO BORGEANO

## Capítulo quarto

### 4. Uma introdução<sup>373</sup>

*Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me enorgullecen las que he leído.*<sup>374</sup>

*No sé si soy un buen escritor; creo ser un excelente lector o, en todo caso, un sensible y agradecido lector.*<sup>375</sup>

*Yo he tratado más de releer que de leer, creo que releer es más importante que leer, salvo que para releer se necesita haber leído.*<sup>376</sup>

Com a transformação de Jorge Luis Borges em adjetivo conceitual deu-se uma das ações qualificativas mais ricas na literatura originária do século XX. A causa é algo óbvia: o *borgeano*, um significante de amplitude assombrosa. Beatriz Sarlo não deixa de lembrar que designamos sob esse epíteto “uma invenção literária” maior que a própria obra do

---

<sup>1</sup> Ao fim do capítulo aparece um excurso chamado *Glosa pós-escrita*. Sua primeira parte é denominada “Enciclopedismo e tipologias do livro borgeano”. Trata-se de uma inflação argumentativa do presente capítulo. O leitor será remetido a essa parte algumas vezes, pois, lá, a hipótese a ser subscrita ao longo deste capítulo ganha exemplificação. A segunda parte foi denominada “Borges no sistema literário argentino”. É uma revisão bibliográfica. Talvez interesse apenas aos pesquisadores da obra borgeana. Apesar disso, foi esta parte, que agora damos por prescindível, o que inicialmente sustentou a argumentação do presente capítulo. Exatamente por isso decidimos mantê-la ao fim. Faremos as remissões, quando necessárias, às evidências bibliográficas. Esteja o leitor à vontade para ignorá-la, pois foi pensando na legibilidade do capítulo que optamos por tal divisão. É um preciosismo do qual não soubemos desvencilhar a pesquisa. Enfim, considere-se o capítulo necessário; a primeira parte do excurso uma relevância argumentativa; já a segunda e final uma *afetação* bibliográfica destinada a curiosos da obra borgeana e atualização de sua fortuna crítica.

<sup>374</sup> BORGES. “*Un lector*”, p. 450. In: \_\_\_\_\_. *Elogio de la sombra*. O. C. Vol. II. Trad. C. Nejar e A. Jacques: “Que otros se jactem das páginas que escreveram; a mim me orgulham as que li”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 418.

<sup>375</sup> BORGES. “Maurice Maeterlinck: *La inteligencia de la flores*”, p. 549. In: \_\_\_\_\_. *Biblioteca personal. Prólogos*. O. C. Vol. IV. Trad. S. Molina: “Não sei se sou um bom escritor; creio ser um excelente leitor ou, em todo caso, um sensível e grato leitor”. BORGES. O. C. Vol. IV, p. 519.

<sup>376</sup> BORGES. “*El libro*”, p. 204. In: \_\_\_\_\_. *Borges, oral*. O. C. Vol. IV. Trad. Maria. R. R. da Silva: “Procurei mais reler do que ler. Creio que reler é mais importante que ler, embora para reler seja preciso haver lido”. BORGES. O. C. Vol. IV, p. 195.

escritor argentino.<sup>377</sup> Diante disso, a ponderação é necessária. Se a leitura da obra borgeana se faz destituída de tática – uma tática que é a um só tempo a da perda e a do reencontro –, apenas alimentaríamos descabidamente o *monstrorum artifex* no centro do labirinto textual.

Exemplo de leitura produtiva do termo “borgeano” aparece em texto publicado por Carlos Gamerro no livro-catálogo das *Jornadas Internacionales: Borges Lector*, evento promovido pela Biblioteca Nacional da Argentina em agosto de 2011:

*Sería temerario afirmar que Jorge Luis Borges fue el escritor más importante o influyente del siglo XX, tendría que vérselas, para empezar, con la secularísima trinidad de Kafka, Joyce y Proust; en todo caso puede decirse, sin temor a exagerar, que fue el más activo e influyente de sus lectores. Borges tenía y tiene la rara capacidad de contagiarnos sus lecturas: su biblioteca personal, convertida en Biblioteca personal, se ha vuelto la de todos, ¿y de cuántos autores puede decirse lo mismo?*<sup>378</sup>

Estamos diante de uma concepção narrativa que não implica uma teoria da escrita originária de um grau zero. A escrita borgeana só pode surgir do ato de leitura. Trata-se, nesse sentido, de uma teoria da escrita que começa a partir de qualquer outra parte menos da escrita em si. *De cualquier otra parte*: pois não exatamente dos livros, e sim da leitura dos livros. Por trás da cena da escrita, está sempre o leitor, que reescreve para ser lido e reescrito nos textos de que parte.

O livro em Borges nunca vem a ser uma essência, uma identidade, o fim elevado a que algo deve chegar ou o ponto imprescindível a que tudo deve retornar após o movimento dialético. Daí que a conceitualidade do livro difere, nesse caso, daquilo a que fomos acostumados na modernidade – o que não quer dizer que ela esteja além do alcance da época. A leitura aparece como o artifício elementar para deslocar o livro do lugar onde fundamentamos o mesmo na cultura ocidental: a noção de uma unidade e fim da dispersão intelectual. Trazer consigo tudo isso é imprescindível àquele que lê em Borges o princípio do que é borgeano: menos um registro de escrita e mais – *muito mais* – o registro dos usos

<sup>377</sup> Cf. SARLO. “*La escritura del dios*”, p. 206.

<sup>378</sup> GAMERRO. “*Borges lector*”, p. 12. [Itálicos originais]. “Seria temerário afirmar que Borges foi o escritor mais importante ou influente do séc. XX, deveríamos acertar contas, para começar, com a secularíssima trindade de Kafka, Joyce e Proust; em todo caso podemos dizer, sem medo de exagerar, que foi o mais ativo e influente de seus leitores. Borges tinha e tem uma singular capacidade de *contagiar* com suas leituras: sua biblioteca pessoal, convertida em *Biblioteca pessoal*, agora é de todos – de quantos autores pode ser dito o mesmo?”.

(deliberados e voluntariosos) estabelecidos por trás da leitura e das releituras que operam as obras e a literatura ao longo do tempo.

#### 4.1. Borges, *hacedor da terceira teleologia livresca*

(...) Ora, sabeis discernir o aspecto dos céus, e não podeis discernir os sinais dos tempos? (*Mateus, 16: 3*).

Pode haver algo evidente nos céus cuja legibilidade impõe-se, entretanto, com uma lentidão própria do giro cósmico até que, por fim, os sinais dos tempos estejam completamente abertos à perscrutação dos viventes. Então a luz inclinada de certos crepúsculos derramados sobre a terra produz mais sombras que claridades. Ofusca-nos os olhos destinados à “*iminência de uma revelação*”, que nunca termina de se produzir. Hora de reconciliar então com os leitores modernos que possivelmente retornam a estas páginas após a pausa entre o café e o cigarro, talvez o pequeno quadrado de chocolate. E assim investir, todos juntos, contra o “claro enigma” dos tempos a que acabamos de chegar trazendo conosco uma herança pesada e ancestral que toma corpo na expressão eclesial: *nihil novi sub sole?*

Desde o primeiro de todos os começos deixamos o nosso percurso textual ser guiado por aquele trecho escolhido em “*Del culto de los libros*”, ensaio do qual transcrevamos logo de entrar na escrita:

*En el octavo libro de la Odisea se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar; la declaración de Mallarmé: El mundo existe para llegar a un libro, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males. Las dos teleologías, sin embargo, no coinciden integralmente; la del griego corresponde a la época de la palabra oral, y la del francés, a una época de la palabra escrita. En una se habla de cantar y en otra de libros. Un libro, cualquier libro, es para nosotros un objeto sagrado (...).*<sup>379</sup>

Por que razão Mallarmé figura aí como uma citação construtiva? Há em Borges – talvez de maneira muito mais polar do que em qualquer outro escritor – um duplo uso dos textos.

<sup>379</sup> BORGES. “*Del culto de los libros*”, p. 110. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. [itálicos originais; negritos nossos]. A tradução de Sérgio Molina: “No oitavo libro da *Odiseia* lê-se que os deuses tecem infortúnios para que às futuras gerações não falte o que cantar; a declaração de Mallarmé: ‘*O mundo existe para chegar a um livro*’ parece repetir, uns trinta séculos mais tarde, o mesmo conceito de uma justificativa estética para os males. As duas teleologias, contudo, não são inteiramente coincidentes; a do grego corresponde à época da palavra oral, e a do francês, a uma época da palavra escrita. Uma fala em cantar, a outra em livros. Um livro, qualquer livro, é para nós um objeto sagrado (...)”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 99.

Por um lado, uma série de autores (frequentemente ingleses ou norte-americanos) é sempre citada com vistas a compor positivamente o texto, seja como intertextualidade, influência ou, ainda, argumento. Por outro, a série de autores (geralmente os franceses, excetuando a tríade Louis-Auguste Blanqui, Gustave Flaubert e Paul Valéry) é citada como palavra contrária, como exemplo do que não deve jamais ser repetido. Mallarmé está claramente alinhado no segundo filão. A citação em questão é provavelmente a única exceção feita ao poeta francês, a quem Borges nunca termina de qualificar negativamente sempre reiterando aquele lugar-comum da crítica mallarmeana conforme nos demonstrou o capítulo anterior.<sup>380</sup> O que então faz de Mallarmé um argumento de validação em “*Del culto de los libros*” se via de regra o poeta francês constitui uma negação crítica nos textos de Borges?

Mallarmé é o ponto final na profanação da conceitualidade do livro em literatura: de sagrado a livro total, isto é, à conversão ao “livro clássico”, incapaz de unificar a dispersão do mundo através da linguagem. Isso é exclusivo do poeta francês. A série borgeana (há em Borges o hábito incorrigível de montar séries literárias) é capaz de percebê-lo parcialmente ao remontar a outros escritores que antes já haviam feito algo parecido: Thomas Browne, Francis Bacon, Flaubert, Léon Bloy, Joyce e Henry James. Borges avizinha Mallarmé de todos aqueles, talvez porque operam a mesma teleologia livresca. Mas é Mallarmé que perturba todo o conjunto. Este a fecha ao insistir sobre a despersonalização do livro absoluto, praticando a impessoalidade literária como capacidade de decifração e, ato seguido, ocultação do mundo através da escrita na modernidade. Tudo o que vem depois do fechamento mallarmeano ressoa infundado, sem poder achar lugar no coro da época. Borges subescreve essa inflexão, mas, ao que parece, termina por neutralizá-la quando insiste no pensamento da série que pulveriza o livro mallarmeano nas adjacências do tópos do livro moderno. É preciso demarcar as singularidades de Novalis,

---

<sup>380</sup> Em “*Sobre Oscar Wilde*” (p. 84. *Discusión*. O. C. Vol. II) o nome de Mallarmé vem ao texto borgeano para servir de contraponto à adjetivação de “simbolista” recorrentemente conferida ao escritor inglês, dado que, segundo o escritor argentino, “*en verso o en prosa, la sintaxis de Wilde es siempre simplísima*”. Em “*Sobre el Vathek de William Beckford*” (p. 131. *Discusión*. O. C. Vol. II), Borges identifica com precisão cirúrgica a anomalia imposta pela carne da sintaxe mallarméana sem porém ser capaz de evitar a gratuita condena do poeta francês: “*He confrontado varias crítica de Vathek. El prólogo que Mallarmé redactó para su reimpresión de 1876 abunda en observaciones felices (ejemplo: hace notar que la novela principia en la azotea de una torre desde la que se lee el firmamento, para concluir en un subterráneo encantado), pero está escrito en un dialecto etimológico del francés, de ingrata o imposible lectura*”. Repete-se ainda no prólogo a *El informe de Brodie* (p. 458. O. C. Vol. II): “*Cada lenguaje es una tradición, cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un inovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce*”.



Mallarmé, logo a de Borges. Sem isso não podemos assimilar o *devoir* da conceitualidade de livro em literatura.

Entre Mallarmé e Borges instaura-se uma distinção crucial. O primeiro argumenta que “o mundo existe para [*aboutir*] desembocar no livro”. O segundo entende que o mundo existe para desembocar não mais no livro, mas na leitura do livro, ou melhor, na legibilidade das leituras, a releitura, enfim, nos leitores e nas leitoras do livro no tempo. Eis uma primeira distinção: o francês pensa o livro no caminho às leituras; o argentino pensa não mais o livro em primeira instância, mas a leitura, como ponto de criação de leituras a caminho do acontecimento estético. Borges – já veremos e isso é uma obviedade – denega a linguagem como representação do mundo. Mas ele não para aí. Denega duplamente: a linguagem como representação do mundo e, ainda, o livro como representação da linguagem. Ele não constrói uma teleologia livresca baseada na finalização da criação literária, no absoluto e na permanência incontestável do gesto criador último, seja o livro ou o mundo ou, ainda, a linguagem. Mallarmé tampouco é redutor. Vimos bem isso no capítulo passado. Mas ainda aparece com o poeta francês um momento final. Apesar de aquela obra nos impor a variabilidade das leituras, a despersonalização do ato literário, algo, nela, aparece como pretensão de permanência, de obra e de imutabilidade do fato estético, o livro é sempre imprescindível para Mallarmé como um fim, como um *monumento-documento* da emergência literária em oposição ao *desde sempre* do mundo. Mallarmé profana a obra, logo o *Livro*. Conquanto, ressurgir daí um projeto de nova sacralização de ambos – e isso compromete a profanação do culto moderno à literatura. Entenda-se que o projeto mallarmeano de sacralização aparece apenas como categorias teóricas, *obra* e *livro*, tudo isso que nele surge como a “Ideia”, e não exatamente como a composição que resulta, por exemplo, de *Um lance de dados...*

Nada disso está em Borges. Há uma suspensão, e por completo. A obra é vista, obviamente, em seu estágio final, como um término, mas não como duração. É por isso que só será o termo de algo capaz de levar à abertura: a imagem do paradoxal rio de Heráclito em cujas águas a única permanência é o processo de mutabilidade tantas vezes evocado nas páginas borgeanas. É nesse sentido que já a partir do escritor argentino podemos falar de uma *terceira* “teleologia do livro” na cultura ocidental, a exemplo da expressão que ele mesmo cunha, portanto, para designar a formação de uma segunda *te(le)ologia* livresca dentro da própria modernidade.

É particular de Borges – isso é o que deve aparecer para nossos leitores ao fim deste capítulo – uma interrupção na secularização da conceitualidade do livro na modernidade. Talvez haja ainda um *télos*, mas este é desviado do livro para a leitura, a bem da verdade as releituras borgeanas. O escritor argentino entende a literatura sob uma particular expressão, *hecho estético*, a ser situada em breve. E a partir daí veremos que o “absoluto literário” já não está na escrita (a linguagem romântica e o fragmento novalianos) ou mesmo no livro (a tipografia ou a página prismática mallarmeana). Na obra borgeana não há garantias nem sequer de *unidade poética*, codinome do absoluto literário, nem na escrita, nem tampouco no livro. Exatamente o contrário. Só a releitura leva à possibilidade de “acontecimento estético”, espécie de lampejo que faz da unidade criativa algo provisoriamente luminoso. Se há algo sagrado na obra borgeana, trata-se apenas da releitura e do que ela pode gerar no tempo. E nisso não há mais secularização, pois a profanação de todo o conceito de livro e obra caíram. Só restará a releitura, espécie de além do livro e da obra, infinitamente distante do autor.

A concluir de tudo isso que a Borges (e não antes dele) são revelados, amplamente, os sinais dos tempos na série de célebres leitores modernos (Novalis e Mallarmé) que procuraram discernir os aspectos dos céus através da literatura. Unir-lhes pelas pequenas distinções, nesse sentido, é um ganho produtivo na conceitualidade do livro em nossa era literária. Suspeita-se que o leitor tome essa perspectiva argumentativa por assertivo demais. E assim é. Mas proximamente, “*mon semblable, mon frère!*”,<sup>381</sup> aparecem todos cuidados argumentativos desta pesquisa. A eles, portanto.

### **Linguagem, idioma e literatura**

Escritor eminentemente moderno, Borges define os conceitos de linguagem e literatura com os quais designa um projeto literário tanto em nível teórico quanto ficcional. É preciso entender logo de entrada a relação entre linguagem e literatura na obra borgeana para depois seguir com a reunião de textos que permitem a cartografia do referido tópico. Primeiramente, as palavras, a linguagem, elas não podem transcrever a realidade, “*porque*

---

<sup>381</sup> “meu igual, meu irmão!”. BAUDELAIRE. “*Au lecteur*”, p. 100.

*la realidad no es verbal*".<sup>382</sup> Quando muito, apenas evocam o significante. Daí a equação sutilmente proferida pelo escritor argentino: *literatura = falsedad*.<sup>383</sup>

Há uma evolução manifesta nas definições de linguagem, idioma e literatura em Borges. Gostaríamos de colocá-la em evidência de uma vez por todas. Em um primeiro momento Borges entende linguagem e idioma como tábula rasa a despeito do mau agouro do “tudo já está pensado”. Mais tarde, quando ele se torna o escritor que hoje bem conhecemos, não vê mais na linguagem ou no idioma essa possibilidade do infinito criativo, e sim – ainda que jamais venha a manifestar qualquer sorte de abatimento em razão de um fascismo da língua – o destino de uma memória ancestral.

O primeiro dos referidos momentos está em “*El idioma infinito*”, ensaio de 1925 publicado apenas no núm. 12 da primeira revista *Proa*. O motivo principal do texto iniciático pode ser resumido pela seguinte oração: “*Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma*”.<sup>384</sup> A ideia define-se através de quatro operações, das quais apenas uma será mantida na fase de maturidade: **a)** *a derivação de adjetivos, verbos e advérbios* (escuro, escurecido, escurecedor, etc.) – não como um privilégio de classe gramatical, e sim como uma extensão a qualquer voz; **b)** *a separação das chamadas preposições inseparáveis* (exemplo: *humano/inhumano*) – isto é, a licença (pouco frequente em espanhol) de acrescentar prefixos a qualquer nome substantivo, como ocorre abundantemente em alemão, idioma em que se registram casos em que tanto o adjetivo quanto o substantivo coexistem como preposições inseparáveis (*unmenschlich/inhumano* e *Unmensch/ “desombre”, “inhombre”*); **c)** *a translação de verbos neutros em transitivos e o contrário* (Borges cita Góngora: “*Plumas vestido, ya las selvas mora*”); e, por fim, **d)** *o emprego das palavras em seu rigor etimológico* – única entre as características a ser mantida posteriormente, dado que, para ele, ao étimo corresponde um modelo de organização das palavras e, logo, de reorientação cosmológica.<sup>385</sup>

As características mencionadas perduram na fase em que o poeta sobrepõe-se ao prosador, ao ensaísta, embora durante a década de 1920 ambas as ocupações sejam equivalentes e só diferenciadas na hierarquia editorial: o poeta para os livros; o prosador e ensaísta para as revistas e suplementos literários. Porém, Borges começa a escrever cada

<sup>382</sup> BORGES. “Quevedo”, p. 50. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>383</sup> Cf. BORGES. “*El aleph*”, p. 753. In.: \_\_\_\_\_. *El aleph*. O. C. Vol. I.

<sup>384</sup> BORGES. “*El idioma infinito*”, p. 47. In: Revista *Proa*, núm. 12.

<sup>385</sup> Cf. BORGES. “*El idioma infinito*”, pp. 48-49. In: Revista *Proa*, núm. 12.

vez mais movido pela ideia de eliminar os barroquismos de sua prosa na virada dos anos 1920 para 1930.<sup>386</sup>

Muitíssimo mais tarde, quando Borges retoma a escrita de versos – ou o ditado de versos, levando em consideração a cegueira avançada – com o livro *El oro de los tigres* (1972), leremos: “*Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos*”.<sup>387</sup> Tal concepção aparece em formulação ao longo da produção iniciada nos anos 1920 e segue adiante. Mas é só na década de 1970 que vamos vê-la definida com a síntese que lhe caracteriza. É como aparece no relato “*El congreso*”: “*Las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida*”.<sup>388</sup> Do mesmo livro de 1975 é o conto “*Utopía de un hombre que está cansado*”, de cujas páginas transcrevemos: “*La lengua es un sistema de citas*”.<sup>389</sup> Por fim, o último livro publicado em vida, *La memoria de Shakespeare* (1983) traz com o conto homônimo a depuração ficcional daquela prática: o narrador Hermann Soergel recebe de Daniel Thorpe a memória do escritor inglês a partir de um encontro entre ambos (em lugar e data não revelados) durante um congresso shakespeariano. Ali são polidos alguns tópicos a propósito da noção de linguagem e idioma em Borges: a ideia da memória como palimpsesto (termo tomado por Borges a Thomas De Quincey e que, desde Menard, tanto fez pela teoria da narratologia francesa), postulando que “*Cada nueva escritura cubre la escritura anterior y es cubierta por la que sigue*”;<sup>390</sup> também a concepção de que a primeira leitura já é uma releitura; enfim, que a memória não é uma suma de saberes, e sim uma desordem de possibilidades indefinidas.

---

<sup>386</sup> Às vezes Borges atribui a Paul Groussac (escritor francês erradicado em Buenos Aires e a quem o argentino sucede mais tarde no cargo de diretor da Biblioteca Nacional então localizada na rua México) a inspiração para “simplificar” o idioma sem reduzi-lo ao convencional, ao utilitário. Ver “*Paul Groussac*”. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I. Outras vezes, Borges atribui a Bioy Casares o caminho literário além dos barroquismos da década de 1920, rumo ao estilo límpido de um classicismo que vem à tona após *Historia universal de la infâmia* (1935): “Opondo-se a meu gosto pelo patético, pelo sentencioso e pelo barroco, Bioy fez-me sentir que a serenidade e o comedimento são mais desejáveis. Se me permitirem uma afirmação generalizada, Bioy levou-me gradualmente ao classicismo”. Borges *apud* MONEGAL, Emir Rodriguez. *Una Biografía literaria*. Daí por diante vemos o movimento em direção a uma escrita limpa, clássica, capaz de resistir com mais força às intempéries sofridas pela ruína linguística. E aí aparece determinada a versão final do conceito de linguagem, idioma, e de literatura para nosso escritor.

<sup>387</sup> BORGES. “Prólogo”, p. 528. In: \_\_\_\_\_. *El oro de los tigres*. O. C. Vol. II.

<sup>388</sup> BORGES. “*El congreso*”, p. 50. In: \_\_\_\_\_. *El libro de arena*. O. C. Vol. III.

<sup>389</sup> BORGES. “*Utopía de un hombre que está cansado*”, p. 50. In: O. C. Vol. III.

<sup>390</sup> BORGES. “*La memoria de Shakespeare*”, p. 477. In: \_\_\_\_\_. *La memoria de Shakespeare*. O. C. Vol. III.

Tudo isso, portanto, designa que linguagem, idioma e literatura (inclusive o conceito de “idioma nacional” e “literatura nacional”)<sup>391</sup> sejam, para Borges, nada mais que um *modo de usar* tanto a tradição ocidental quanto a tradição oriental – muitas vezes as desviando, deve ser dito com precisa redundância. Nem o mármore irredutível cristalizado no pensamento do “tudo já está feito”, nem tampouco a plástica argila linguística, a fluidez ingênua do “idioma ao infinito” evocado nos primeiros dias do poeta. Isso está diretamente vinculado à virada no projeto literário borgeano, isto é, àquele momento em que a busca pela oralidade – a constituição de uma “música verbal” *criolla* – é suplantada pela proposta de uma nova textualidade clássica na década de 1930.<sup>392</sup>

A partir daí irrompe o “círculo da reescrita”: todo relato borgeano surge a partir de outro texto, existente ou não, há sempre um texto anterior que motiva a escrita, a reescrita, isso que é, na verdade, uma forma de escrever com a leitura em nosso escritor. Ler *de uma maneira determinada* passa a ser, para Borges, um modo de produzir literatura e operar a tradição. Os casos exemplares são “*Pierre Menard, autor del Quijote*” e, ainda, “*El examen de la obra de Hebert Quain*”. É de costume falar daquele primeiro relato como uma tentativa de retirar a originalidade do primeiro autor para então atribuí-la àquele que, secundariamente, reescreve com vistas a revelar um texto no tempo. Mas isso – como já alertou Juan José Saer em artigo de 1990 – põe a perder a dimensão satírica do relato, cuidando, unicamente, de uma “metafísica da identidade” e, por fim, revelando o sintoma de uma teoria literária equívoca ao exaltar a “*crítica francesa en nombre de ciertos valores literarios a los que Borges se opuso durante toda su vida*”.<sup>393</sup> Uma coisa é a valorização da figura do leitor, sujeito textual das releituras que dinamizam o campo literário – e isso é inegável na série de contos da reescrita borgeana. Outra bem distinta seria reduzir a ironia oriunda do dispositivo borgeano das releituras a uma busca ontológica entre o próprio e o alheio. A obra borgeana não admite essa hierarquização prévia.<sup>394</sup>

Assim reunidas, as características supracitadas cimentam a construção literária em Borges. Recordemos: *Ficciones*, *Artifícios*. São esses os dois nomes eleitos – título e subtítulo – para sacramentar a fase de maturidade do escritor. Blanchot não deixa de

<sup>391</sup> Detalhes na parte final da *Glosa pós-escrita*: “Borges no sistema literário argentino”.

<sup>392</sup> Idem.

<sup>393</sup> Cf. SAER. “*Borges francófono*”, pp. 34-35-37.

<sup>394</sup> Detalhes na segunda parte da *Glosa pós-escrita*, especialmente no tópico “Borges no sistema literário argentino” – subseção: “Breve, mas duradoura interrupção na recepção argentina – a recepção francesa”.

avisar: “*correm o risco de ser os nomes mais honestos que a literatura pode receber*”.<sup>395</sup> Até ai, na argumenta de Blanchot, tudo procede perfeitamente não fossem as deliberações que surgem posteriormente no ensaio do escritor francês. É embaraçosa a completa avaliação do borgeano à luz do ideal de impessoalidade literária à mallarmeana. Borges e Mallarmé são alinhados ao projeto de literatura moderna capaz de justificar o projeto de escrita blanchotiana. Mas a verdade é que Borges vai a Valéry, e não a Mallarmé, quando pretende privar o literário do sujeito histórico.<sup>396</sup> (Voltaremos a isso). Daí o equívoco desastroso da abordagem Blanchot: reduzir o simbolismo do livro borgeano ao mesmíssimo *tópos* do *Livro* em Mallarmé. O leitor de “*O infinito literário: o Aleph*” encontra-se com a seguinte sentença: “O livro, em princípio, é o mundo para ele, [para Borges] e o mundo é um livro. (...). Mas se o mundo é um livro, todo o livro é o mundo e desta inocente tautologia resultam consequências temíveis”.<sup>397</sup> Há ainda outros problemas com a “vulgata francesa” blanchotiana, da qual já se ocupou oportunamente Daniel Attala e que não repetiremos agora.<sup>398</sup> A verdade é que Blanchot identifica com precisão a ideia de literatura em Borges ao tomá-la como um “jogo de erros” em que “há falsificação universal”. Mas vacila – e isso tem de ser dito apesar da beleza e da sagacidade características do ensaio em questão – ao tentar revelar os motivos daquela literatura falsária e deliberadamente errática. Blanchot diz em outro ponto do texto que transcrevemos:

Numa tradução, temos a mesma obra numa dupla linguagem; na ficção de Borges, temos duas obras **na identidade da mesma linguagem e, nesta identidade que o não é**, a fascinante miragem da duplicidade dos possíveis. **Ora, onde há duplo perfeito, o original apaga-se, e até a origem.**<sup>399</sup>

Ocorre que Borges não usa a cópia para minar o original em busca de uma linguagem prévia, idealizada fora da temporalidade; ele não usa a diferença para minar a identidade. São categorias destituídas logo de partida; não são levadas ao monumento da obra do escritor argentino; elas significam um modo especioso de afirmar, precedentemente, a identidade no interior do jogo da diferença. Isso acontece porque a ideia borgeana de

<sup>395</sup> BLANCHOT. “O infinito literário: o Aleph”, p. 104.

<sup>396</sup> Veja-se, nesse sentido: SAER. “*Borges francófono*”, pp. 33-34. Neste mesmo artigo, é preciso dizer, Saer designa a preferência borgeana por Valéry quando o assunto é o sistema literário francês.

<sup>397</sup> BLANCHOT. “O infinito literário: o Aleph”, p. 104.

<sup>398</sup> Ver: ATTALA. “*Magias parciais de Macedonio o del Borges de Blanchot al Borges de Genette*”, pp. 121-126. Detalhes na subseção da segunda parte de *Glosa pós-escrita*, tópico “Breve, mas duradoura interrupção na recepção argentina – a recepção francesa”.

<sup>399</sup> BLANCHOT. “O infinito literário: o Aleph”, p. 105.

literatura não concebe uma origem ou um centro, nem sequer para ser, no primeiro caso, apagada, expandido ou deslocado no segundo. Então, não há lugar para o suplemento – este só pode existir, como diferença, ao presumir um ponto originário de identidade. E a literatura borgeana é completamente cega nesse ponto específico.

A leitura que Blanchot faz da obra borgeana tem uma data histórica muito específica. Anuncia-se, com ela, a vindoura “filosofia da diferença” francesa dos anos 1960. Mais tarde Foucault cuida de reescrever o que começou a ser dito por Blanchot no final dos anos 1950. Quando nos situamos no âmbito da crítica latino-americana, isto é, de uma crítica cuja imagem do pensamento não é captada (pelo menos não completamente) pela retina etnocêntrica dos olhos franceses, cabe reconhecer em Silviano Santiago a percepção do que acontecia àquela época. O escritor brasileiro identifica o momento do “riso europeu e estruturalista” como algo característico da desordem ideológica da França às vésperas do emblemático espírito do Maio de 1968. “O Mesmo”, diz Santiago, “deixa de ser duplamente lugar-comum e, por isso, tudo passa a ser simultaneamente familiar na orgia dos descentramentos”.<sup>400</sup> Do lugar heteróclito de uma prática escrita não exatamente “lateral”, como é dito por Silviano Santiago, mas, como prefiro designá-la, uma *escrita desmesurada*, como parece ser a de Borges, capaz de integrar “*num solo único*” o “Mesmo” (a lógica das similitudes em cadeia) e o “Outro” (as analogias dispersas e sua posterior assinalação discursiva), revela-se para Foucault a possibilidade de perceber que, agora, tudo é familiar, que o *fora* está tão entranhado como o *dentro*.<sup>401</sup> É nesses termos que o ensaísta brasileiro convida a ponderar. Santiago sugere que a América Latina, desde o processo de ocidentalização, tem sido o “*Outro-do-Occidente-dentro-do-Occidente*”. Por outras palavras: as “extraordinárias classificações” de Borges dão a justaposição de nossa multiplicidade. Daí que, entre nós, tais classificações – e não se trata de reconhecer firma à empresa de nosso *ethos* exótico de ressurreição sessentista senão, desta vez, arrancá-lo da tautologia que o cimentou diversas vezes – aparecem já como manifestações culturais cotidianas, não como o sintoma de um esgotamento da identidade metropolitana, como o desejo de passar a pensar o impensado como princípio de toda reflexão, tentativa de tornar amistosa “os dois ferozes inimigos inventados pelo etnocentrismo, o Mesmo e o Outro”.<sup>402</sup>

---

<sup>400</sup> SANTIAGO. “A ameaça do lobisomem”, p. 35.

<sup>401</sup> SANTIAGO. “A ameaça do lobisomem”, p. 35.

<sup>402</sup> SANTIAGO. “A ameaça do lobisomem”, p. 35.

Lá, a implosão das classificações e da taxinomia à borgeana serve para colocar em xeque as estruturas filosóficas da identidade consistente por intermédio da valorização da diferença. Conquanto, o que aparece com o escritor argentino é algo consubstancialmente variado, algo que gostaríamos de chamar, doravante, de *indiferença do artifício ficcional* a despeito da “diferença filosófica” francesa que também se manifestaria na narratologia de Genette. Borges já não está mais movido pelo pensamento (que os franceses costumam articular de Nietzsche por diante) de que a *diferença* precede a *identidade* e que esta, ainda, ressurgue constantemente arruinada por aquela, pela diferença. Nas sedimentações dos seguimentos discursivos, isso é ainda altamente pré-identitário, também etnocêntrico, dado que (à revelia do princípio de imanência reconstituído pela heterogênea “filosofia da diferença” francesa) para haver corrosão, ruína, o original, a identidade, o Mesmo sempre aparece como algo fundacional da diferença, do Outro, ainda que à revelia.<sup>403</sup>

---

<sup>403</sup> Assim aparece a incipiente proposta de Blanchot; assim aparecem as leituras “heterotópicas” de Foucault inspiradas por Borges; assim também – apesar de nada nos falar sobre Borges, ou pelo menos de nada nos falar até onde podemos ler – o “pensamento da diferença” em Derrida. A exceção, nós não a deixaríamos de notar, aparece muito provavelmente em Deleuze (este sim, falando-nos sobre Borges no livro *Lógica do sentido* – o conto “*La loteria em Babilonia*” exemplifica a décima parte “Do jogo ideal”, pp. 63-64, momento em que é mencionado um tipo de jogo oposto ao tradicional, ou seja, um jogo não articulado por regras internas, capaz então de confirmar e ramificar o azar) -, cuja obra filosófica sugere uma possível superação do dualismo entre sujeito e objeto na tradição ocidental, entre o Eu e o Outro, enfim, entre a *identidade* e a *diferença*, mediante uma particular noção de *Outrem*: “(...) outrem não é nem um objeto no campo de minha percepção, nem um sujeito que me percebe: é, em primeiro lugar, uma estrutura do campo perceptivo, sem a qual este campo no seu conjunto não funcionaria como faz. (...) ele é a estrutura que condiciona o conjunto do campo e o funcionamento deste conjunto, tornando possível a constituição e a aplicação das categorias precedentes. Não é o eu, é outrem como estrutura que torna a percepção possível”. Daí, portanto, a perspectiva de uma espécie de “presença-ausente” para nós, de identidade finalmente não-identitária. Com o conceito do *outrem* à deleuziana, ou seja, *como estrutura e conjunto de campo perceptivo*, não objetificando o Outro pela precedência do Mesmo, o que está em aberto é, verdadeiramente, a expressão de um mundo possível, de um conjunto de bolhas que contêm mundos possíveis à maneira das mônadas de Leibniz, de algo “não existindo ainda fora do que o exprime”. Assim, tanto a identidade quanto a diferença entram em ressonância, logo desmoronando o monumento do pensamento transcendental, e restando, ao fim, as ruínas de algo que não pode ser transformado em objeto, apenas fragilmente pensado como uma introdução do signo do não percebido, que “relativiza o não-sabido, o não-percebido”. Cf. DELEUZE. “Michel Tournier e o mundo sem *Outrem*”, pp. 314-315-318-327-329; DELEUZE; GUATARRI. *O que é filosofia?*, pp. 28-29-30-31. Daí por diante Deleuze e Guatarri estão no limiar da proposta do estruturalismo.

Discutir as noções de pré-identidade em todas as nuances de orientações do estruturalismo filosófico francês é tarefa da qual não nos ocuparemos. Tudo isso renderia bem mais que um capítulo, uma tese. De todo modo, gostaríamos de mencionar as leituras usadas aqui para uma crítica negativa das práticas pré-identitárias originárias do “pensamento da diferença” e das multiplicidades. Trata-se do tópico em torno do conceito de *Indifference* na obra do filósofo inglês William Watkin mediante o qual ele propõe, voltando da obra de Agamben e, às vezes, da obra de Deleuze, o abandono da “diferença” (do Outro em relação ao descenso do Mesmo) como categoria fundacional e, por isso, tão implicada no sistema metafísico quando a identidade (o Mesmo em detrimento do ascenso do Outro). A *Indiferença*, conforme sugere Watkin, é o que permite operar no raio em que a identidade e a diferença, ambas, são apreendidas como contingências históricas, suspendendo, dessa maneira, a “história de oposição” do pensamento ocidental.



Para Borges não há um texto  $A \neq$  de um texto  $B$ , pois está notação, com emergência na dialética hegeliana, funda-se no pressuposto da identidade que dita  $A = A$  porque  $A \neq B$ . Isso só faz com que todas as qualidades, tanto de  $A$  quanto de  $B$ , sejam ignoradas. A identidade que resulta daí é traiçoeira: ela separa quando, na verdade, deveria inter-relacionar para existir com ambas as qualidades. Em vez de erodir a identidade com a diferença, Borges revela-nos que identidade e diferença, ambas, não são necessárias, e sim contingências históricas, legitimação dos saberes que se rasuram no tempo. Então é sobrescrito um domínio no qual  $AB$  pertence tanto a  $A$  quanto a  $B$ , no qual  $A$  e  $B$  se criam a partir da descontinuidade, das dispersões sem precedências. Considere-se, nesse sentido, a estrutura antigenealógica de “*Kafka y sus precursores*”.<sup>404</sup> Não mais se postula uma sorte de identidade em que “o não é”, como anota Blanchot no trecho acima destacado. Essa antítese não só é perigosa por afirmar apenas que *o sim é*, mas por ela assumir, com maior gravidade, que *o sim é porque sempre foi* desde uma origem então legitimada com vistas a que *o não, finalmente, possa ser*. É aí que entra a *indiferença do artifício ficcional* borgeano: deixa-se de proceder como uma estrutura de diferenciação em direção à emergência; não mais se reconhece o que é da ordem do suplementário, a ausência necessária desde a origem, desde a identidade; trata-se da suspensão de todas essas idas e vindas; é um giro sobre o próprio eixo, vazio, ou melhor, despojado de qualquer maquinaria metafísica.

Conclusivamente, então, podemos dizer que o princípio da *indiferença* no artifício da ficção borgeana, que destoa do pensamento hegeliano, pré-ontológico, mas também da cadeia do estruturalismo francês sessentista, aparece cristalizado na feliz expressão-título do poema “*Argumentum ornithologicum*” presente no livro *El hacedor* (1960). Trata-se de uma notação retórica através da qual Borges põem em prática uma censura feita a Hegel

---

Enfim, a *Indifference* é o que permite a vinda de uma *epistemologia não ontológica*. É retornando da obra de Watkin, portanto, que sobrescrevemos a expressão *indiferença do artifício ficcional* em Borges. Apesar de o filósofo italiano não considerar a obra de Borges em seus livros recentes, acreditamos, conforme visto acima, ser possível levar o conceito de *Indifference* ao encontro do que o escritor argentino propõe com a suspensão da metafísica (da metafísica sobretudo hegeliana) através do *argumentum ornithologicum*. Nesses termos, então, explicamos a irrupção da expressão cunhada para lermos a obra borgeana aquém dos princípios do pensamento (heterogêneo) da “filosofia da diferença” francesa. Veja-se: a) WATKIN. *Agamben and indifference: a critical overview*, 2013; bem como o livro anterior b) WATKIN. *The literary Agamben. Adventures in logopoiesis*, 2013, especialmente os três capítulos iniciais da primeira parte denominada “*First episode: on the way to logopoiesis*”, pp. 41-115.

<sup>404</sup> Segundo o referido ensaio borgeano, a voz e os hábitos literários do texto kafkiano aparecem em diversas literaturas e épocas, de distintas tradições, revelando-as no presente, tais como: a) paradoxo do movimento de Zenão; b) as classificações inusitadas de Han Yun, prosista chinês do século IX; c) Kierkegaard e as parábolas religiosas de tema contemporâneo e burguês. BORGES. “*Kafka y sus precursores*”, pp-107-108. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. I.

anos antes, em 1952, durante uma passagem do texto “*El primero Wells*”. Não me lembro de ter visto em outro lugar a sobreposição desses dois momentos ímpar na obra borgeana. É impossível assegurá-lo, visto o abismo da fortuna crítica com que lidamos. Seja como for, constituem uma eloquência quando cotejados. Veja-se:

**A:** “(...) *Mientras un autor se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvíos de una conciencia, podemos suponerlo omnisciente, podemos confundirlo con el universo o con Dios; en cuanto se rebaja a razonar, lo sabemos falible. La realidad procede por hechos, no por razonamientos; a Dios le toleramos que afirme ‘Soy El Que Soy’ (Éxodo, 3, 14), no que declare y analice, como Hegel o Anselmo, el argumentum ontologicum. Dios no debe teologizar; el escritor no debe invalidar con razones humanas la momentánea fe que exige de nosotros el arte*”.<sup>405</sup>

**B:** *Argumentum ornithologicum*

*Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entenro es inconcebible; ergo, Dios existe.*<sup>406</sup>

Hegel, para Borges, busca aniquilar o princípio da contradição para salvar a contradição como estatuto dialético da identidade, a síntese que estabelece a realidade do “real”. Borges, por sua vez, aniquila o princípio da contradição dialética para suspender a identidade, a síntese que volta a aniquilar a indiferenciabilidade, a *ficção* que suspende a um só tempo a realidade do “real” e o próprio artifício do ficcional. Indispensável,

<sup>405</sup> BORGES. “*El primero Wells*”, p. 93. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. E a trad. de S. Molina: “Enquanto um autor se limita a narrar acontecimentos ou a traçar os tênues desvios de uma consciência, podemos considerá-lo onisciente, podemos confundi-lo com o universo ou com Deus; assim que ele se rebaixa a arrazoar, sabemos que é falível. A realidade atua por meio de fatos, não de arrazoados; toleramos que Deus afirme (Éxodo 3, 14) “Eu Sou Aquele que Sou”, mas não que declare e analise, como Hegel ou Anselmo, o *argumentum ontologicum*. Deus não deve teologizar; o escritor não deve invalidar com razões humanas a momentânea fé que a arte exige de nós”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 84. Note-se, aqui, que “*hecho*” aparece vertido ao português como “fato”. À frente, sugerimos uma tradução específica para esta palavra na obra borgeana.

<sup>406</sup> BORGES. “*Argumentum ornithologicum*”, p. 198. In: \_\_\_\_\_. *El hacedor*. O. C. Vol. II. E a tradução de J. Viana Baptista: “Fecho os olhos e vejo um bando de pássaros. A visão dura um segundo, talvez menos; não sei quantos pássaros vi. Era definido ou indefinido seu número? O problema envolve o da existência de Deus. Se Deus existe, o número é definido, porque Deus sabe quantos pássaros vi. Se Deus não existe, o número é indefinido, porque ninguém conseguiu fazer a conta. Neste caso, vi menos de dez pássaros (digamos) e mais de um, mas não vi nove, oito, sete, seis, cinco, quatro, três ou dois pássaros. Vi um número entre dez e um, que não é nove, oito, sete, seis, cinco, etcetera. Esse número inteiro é inconcebível; ergo, Deus existe”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 184.

portanto, a antilógica do “*argumentum ornithologicum*” para entendermos o princípio do que há pouco propusemos sob o nome de *indiferença no artifício da ficção* borgeana.

Igualmente indispensável na contralógica, na anti-ontologia no princípio da *indiferença* borgeana, é a noção de “autor onisciente”, símile de Deus e do universo. Há que ser recuperada essa tópica na obra borgeana. Veremos que não se trata de um simples eufemismo para o rigor literário do autor na modernidade. Absolutamente o contrário. Ao conceber o autor da época moderna sob o signo da Divindade, Borges não propõe senão a despersonificação, sorte de *religere* anacrônico capaz de desbaratar o paradoxismo do conceito de literatura na modernidade: a legitimação univitelina da figura do autor (essa extrema personificação do sujeito da escrita) e da linguagem intransitiva (ponto limite do sujeito da escrita em direção à despersonificação da mesma). Negrite-se então na memória de nossos leitores a contralógica, o anti-hegelianismo do *argumentum ornithologicum* borgeano, pois vamos suspendê-la momentaneamente. Tudo isso é altamente imprescindível para lermos o que vai posto e ressurgindo no texto daqui por diante.

### **Metáfora, alegoria e simbolismo**

Para Borges a metáfora é a figura de linguagem específica do Paraíso. Ela paralisa a passagem do tempo ao atar duas imagens distintas. E daí que ela situa o pensamento em um ponto a partir do qual dois objetos verbais anulam-se mutuamente com vista a dar visibilidade a uma terceira imagem cuja percepção já nada diz do que fora antes. A metáfora é, nesse sentido, a única possibilidade de diminuir a falibilidade com que falamos sobre a Eternidade. Dado que a linguagem é obrigatoriamente sintaxe, isto é, a sucessão temporal das palavras no tempo, resta-nos, segundo Borges, apenas a metáfora para falar dos céus, lugar de onde toda temporalidade é expulsa.

A ideia em questão está formulada no último parágrafo de “*Los teólogos*”, relato de *El Aleph*.<sup>407</sup> Mas ela aparece antes. E também é repostada em outras ocasiões. No número 5 da primeira revista *Proa* (dez-1924) aparecem as duas páginas do ensaio “*Después de la imágenes*”. No texto referido, Borges comenta o primeiro momento em que sua “sonora garganta” deu-se com a metáfora ante o “*incorregible cielo del arte*”. A dicção denuncia as

---

<sup>407</sup> Cf. BORGES. “*Los teólogos*”, p. 660. In: \_\_\_\_\_. *El aleph*. O. C. Vol. I.

pretensões do jovem poeta: o texto mencionado tem a exigência sideral de ser uma constelação de assimilação auditiva. E canta-nos da seguinte forma:

*Dimos con la metáfora, esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio, no sé si comparable al signo rojo que declaró los elegidos del Ángel o a la señal celeste que era promesa de perdición en las casas, que condenaba la Mazorca. Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido. Para el creyente, las cosas son realización del verbo de Dios – primero fue nombrada la luz y luego resplandeció sobre el mundo –; para el positivista, son fatalidades de un engranaje. La metáfora, vinculando cosas lejanas, quiebra esa doble rigidez.*<sup>408</sup>

Tem-se que a metáfora é a possibilidade de perturbar o código divino, de romper a rigidez cósmica. Em novembro de 1921 – quando Borges ainda se encontra em Espanha – aparece a primeira versão do ensaio “*La metáfora*” no número 35 da revista *Cosmópolis*.<sup>409</sup> E desde a época da publicação madrilense muito é revelando:

*No existe una esencial semejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas.*

*(...) Ahora bien; ninguno de estos mitos, ni el mito geométrico que identifica la luna con un sólido, ni el mito físico que identifica este sólido con un acervo de átomos fragmentables a su vez en electricidad, ni el mito lírico, se presentan como simples reemplazos del trozo de realidad que demudan.*<sup>410</sup>

A metáfora como uma unidade de identificação voluntária entre dois ou mais categorias ou funções distintas: “*En álgebra, el signo más y el signo menos se excluyen; en literatura, los contrarios se hermanan e imponen la conciencia de una sensación mixta; pero no*

<sup>408</sup> BORGES. “*Después de la imágenes*”, pp. 26-27. In.: Revista *Proa*, num. 5 (dez), 1924. [Demos com a metáfora, essa acéquia sonora que nossos caminhos não esquecerão e cujas águas deixaram em nossa escrita seu indício, não sei se comparável ao sinal vermelho que revelou os eleitos do Anjo ou ao sinal celeste que era promessa de perdição nas casas, que condenava a Palhoça. Deos com ela e foi o conjuro mediante o qual desordenamos o universo rígido. Para o crédulo, as coisas são realização do verbo de Deus – primeiro foi nomeada a luz e logo resplandeceu o mundo -; para o positivista, são fatalidades de uma engrenagem. A metáfora, vinculando coisas desconexas, quebra essa dupla rigidez].

<sup>409</sup> Outro artigo sobre a metáfora é escrito por Borges sob o título de “*Examen de metáforas*”, publicado em 1924 nos números 40 e 41 na revista *Alfar*, editada na cidade de La Coruña. Este mesmo texto, sem retoques, é inserido com o mesmo título no primeiro livro de ensaios (posteriormente renegado) que aparece em 1925, *Inquisiciones*.

<sup>410</sup> BORGES. “*La metáfora*”, pp. 140-141. In:\_\_\_\_. *Textos recobrados (1919-1929)*. [Não existe uma dessemelhança essencial entre a metáfora e o que os profissionais da ciência nomeiam a explicação de um fenômeno. Ambas são um vínculo tecido entre duas coisas distintas, em uma das quais a outra se despeja. Ambas são equivalentemente verdadeiras ou falsas. (...) Pois bem: nem o mito geométrico que identifica a lua com o sólido, nem o mito físico que por sua vez identifica este sólido com um acervo de átomos fragmentáveis em eletricidade, nem o mito lírico, nenhum desses mitos apresentam-se como simples substituições do quinhão de realidade que alteram].

*menos verdadera que las demás*”. Segundo Borges, não existe uma distinção essencial entre a metáfora e o que ele chama de conceito – aquela equivale ao que significam as funções nas ciências lógicas ou o conceito em filosofia.

O ensaio da metaforologia borgeana é continuamente reescrito até, por fim, chegar a versão final, publicada com o mesmo título de 1924 entre os ensaios de *Historia de la Eternidad* (1936).<sup>411</sup> A partir daí, aclara-se o desvio que Borges pretende operar na metaforologia ocidental. Segundo ele, Aristóteles observa no terceiro livro da *Retórica* que toda metáfora surge da intuição de uma analogia entre coisas dissímiles. E então refuta a fundamentação da metáfora na antiguidade clássica, visto darmos com ela, nesse caso, sobre as coisas e os objetos, sobre a exterioridade dos significantes, e não exatamente no interior da linguagem, na imaginação. Para Borges, a metáfora resulta de uma afinidade muito íntima entre tropos linguísticos: ela apenas insinua as “*secretas simpatías de los conceptos*”.<sup>412</sup> De maneira que ela nada pode totalizar daquilo que é nomeável na experiência humana, daí nada encarnando senão apenas “objetos verbais”.<sup>413</sup> Da metaforologia borgeana resulta então não apenas uma antinomia do objeto da representação, mas do próprio conceito – desestabilizando ambos a um só tempo. Mais tarde, quando Borges dita seminários nas *Norton Lectures* de Havard, em 1967, ele dirá que a metáfora, apesar da soma das combinações ser finita, “atordo a imaginação”.

Na retórica clássica, a técnica da metáfora (após o levante do Sócrates platônico contra a sua liberação sofística) foi trabalhada com vistas a eliminar todas as formações discursivas que permaneçam aquém das evidências possíveis no plano dos arquétipos. Chega-nos daí a seguinte conclusão: a metáfora clássica é ainda a afirmação de identidades e similitudes; a metáfora moderna, à borgeana, é apenas a afirmação de “simpatias conceituais”, isto é, analogias no corpo da linguagem. Mais tarde a metáfora também volta a ser aludida no ensaio “*La esfera de Pascal*” – “*Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas*” –<sup>414</sup>, eis a conclusão sobrescrita pelo

<sup>411</sup> BORGES. “*La metáfora*”, pp. 141- 145. In: \_\_\_\_\_. *Textos recobrados (1919-1929)*. O. C. Vol. III.

<sup>412</sup> Cf. BORGES. “*La metáfora*”, pp. 455-458. In: \_\_\_\_\_. *Historia de la Eternidad*. O. C. vol. I.

<sup>413</sup> É praticamente o mesmo que postula com a tese de Blumenberg defendida no livro *Teoria da não conceitualidade* (1979) [pp. 66-108-1133-114 *passim*] a propósito da “metáfora absoluta”, isto é, esse ponto na curvatura discursiva capaz de assinalar que o conceito não cobre a totalidade da experiência humana mesmo o mais afastado das nossas formas de intuição.

<sup>414</sup> BORGES. “*La esfera de Pascal*”, p. 19. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. vol. II. O conceito de “*historia universal*” em Borges deve ser entendido sempre como um conceito retórico para criar séries literárias. Aparece frequentemente quando ele está prestes a montar um conjunto de expressões, metáforas,

escritor argentino. Mas agora Borges já não está mais discutindo a metaforologia, o seu processo de formação linguística, e sim a recepção de algumas metáforas ao longo da história literária e variabilidade dos sentidos, enfim, do fluxo de legibilidade das metáforas caídas no tempo.

As definições de alegoria (uma negatividade ficcional) e simbolismo (uma positividade) são igualmente importantes para entendermos a literatura de Borges. Ele chega a tais definições sugerindo um diálogo imaginário entre Chesterton e Benedetto Croce – “*¡Tan incomunicada!*”, diz, “*y tan vasta es la literatura!*”.<sup>415</sup> Sumariamente, o escritor inglês, segundo o teatro argumentativo do argentino, infere haver na alegoria a possibilidade de diversas linguagens (que não esgotam o “real”) e que algumas delas, de certo modo, corresponderiam à realidade do mundo. Já o filósofo italiano toma o alegorismo como um fatigante pleonasma, um jogo de vãs repetições e uma distração estética.

Borges – descrente da “*transcripción de la realidad, porque la realidad no es verbal*”<sup>416</sup> – primeiramente relativiza: “*No sé si es válida la tesis de Chesterton; sé que una alegoría es tanto mejor cuanto sea menos reductible a un esquema, a un frío juego de abstracciones*”.<sup>417</sup> Mas a decisão é logo arremata em outro texto: “*la alegoría es un error estético*”.<sup>418</sup> Endossa-se a perspectiva do italiano no ensaio “*De las alegorías a las novelas*”, escrevendo Borges contra Chesterton de maneira que jamais voltaria a fazer: “*Croce niega el arte alegórico, Chesterton lo vindica; opino que la razón está con aquél, pero me gustaría saber cómo pudo gozar de tanto favor una forma que nos parece injustificable*”.<sup>419</sup> Borges sabe que a estética croceana implica uma superação altamente ingênua a propósito do dualismo forma vs. conteúdo.<sup>420</sup> Mas insiste nela, fazendo as alterações quando necessárias.<sup>421</sup> O texto do italiano é resumido ali como segue. Em

---

conceitos, escritores, etc. E não quer dizer muito mais que isso: a possibilidade de contar a história da humanidade através da literatura.

<sup>415</sup> BORGES. “Nathaniel Hawthorne”, p. 61. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>416</sup> BORGES. “Quevedo”, p. 50. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. vol. II.

<sup>417</sup> BORGES. “Nathaniel Hawthorne”, p. 61. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>418</sup> BORGES. “*De las alegorías a las novelas*”, p. 147. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>419</sup> BORGES. “*De las alegorías a las novelas*”, p. 147. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>420</sup> BORGES. “O enigma da poesia”, p. 11. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. “(...) li com grande respeito o livro sobre estética de Benedetto Croce, em que aprendi que poesia e linguagem são uma 'expressão'. Ora, se pensamos na expressão de algo, tornamos a cair no velho problema de forma e conteúdo; e se pensamos sobre a expressão de nada em particular, isso de fato não nos rende nada. Assim, respeitosamente recebemos essa definição e passamos adiante”.

<sup>421</sup> Ver BORGES: “Croce”, pp. 274-275. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos (1986)*. O. C. Vol. IV.

primeiro lugar, se o símbolo é concebido como inseparável da afecção artística, ou sinônimo ele mesmo da afecção, sempre tem um caráter positivo, intransitivo. Em segundo lugar, se, do contrário, o símbolo é concebido como separável, e se, por um lado, pode expressar o símbolo, e, por outro, a coisa simbolizada, caímos no erro idealista; o suposto símbolo é a exposição de um conceito abstrato, é uma alegoria, “ciência”, ou apenas uma arte que arremeda a ciência.<sup>422</sup> Quer dizer, uma proposição, uma função, e não uma metáfora, uma composição. Contrariamente ao que Borges chama de conceito, à “ciência”, a toda pretensão de totalização do pensamento e sua respectiva comunicação, a arte, a literatura, é, maximamente, a encarnação apenas da totalidade do próprio símbolo, de uma conceitualidade da própria linguagem, e nunca daquilo que está ausente neles. A alegoria, nesse sentido, não pode ser um modo de manifestação estética direta segundo a leitura que Borges faz de Croce. Logo, para o argentino a arte alegórica é aquilo que impede que a literatura seja o que veio a ser na modernidade: uma linguagem intransitiva. Já o simbolismo, todo o contrário: é aquilo que faz com que a linguagem inócua, uma linguagem de iluminação senão da própria linguagem, seja um dos acertos estéticos da nossa época literária.

A referida cisão é algo eminentemente moderno. Ela não existia durante aquela temporalidade heterogênea designada achadamente de Idade Média em nossa época. Antes, houve uma visão simbólico-alegórica do universo. Nem sempre se buscou a relação entre duas coisas seguindo as idas e vindas de suas conexões causais. Trata-se do contrário. O pensamento medieval encontra-se atado pela relação de significado e finalidade, havendo, então, certa concordância, uma similitude esquemática e uma relação essencial. De modo que a distinção entre alegorismo e simbolismo, distinção eminentemente moderna, não existe senão tacitamente na tradição ocidental até os Setecentos.<sup>423</sup> O rumor dessa cizânia só começa a ser ouvido às vésperas do romantismo. E tem uma célebre definição em alguns aforismos goetheanos de *Máximas e reflexões*:

759. O simbólico transforma o fenômeno em ideia, a ideia em uma imagem; e isto de um modo tal que a ideia permanece infinitamente efetiva e inalcançável na imagem. Assim, mesmo se fosse expressa em todas as línguas, ela permaneceria inexprimível.

750. A alegoria transforma o fenômeno em um conceito, o conceito em uma imagem. No entanto, ela o faz de modo tal que o conceito continua

<sup>422</sup> Cf. BORGES. “De las alegorías a las novelas”, p. 147. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>423</sup> Cf. ECO. “A Epístola XIII, o alegorismo medieval, o simbolismo moderno”, p. 209-210. In: \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*.

ainda necessariamente tomado e tido na imagem de maneira limitada e completa e sendo expresso nela.

721. (...) É uma grande diferença se o poeta busca o particular em relação ao universal ou visualiza no particular o universal. No primeiro caso surge a alegoria, onde o particular vige apenas como paradigma, como exemplo universal; no segundo caso, porém, encontra-se propriamente a natureza da poesia, ela expressa um particular, sem pensar no universal ou apontar para ele. Quem apreende este particular de maneira vital mantém ao mesmo tempo o universal, sem se dar conta dele, ou só se dando conta dele posteriormente.

752. O elemento verdadeiramente simbólico se dá onde o particular representa o universal, não enquanto sonho e sombra, mas enquanto revelação vital e instantânea do inescrutável.<sup>424</sup>

Isso é fundamental para entendermos a passagem da semelhança à dessemelhança de que nos fala Foucault ao longo de tudo aquilo que discutíamos no capítulo inicial. Fundamental também para o nascimento do conceito de literatura tal como a entendemos na modernidade. Daí por diante o simbólico está associado ao poético e ao que é da ordem do intuitivo, não transitivo, ao que é esotérico ou não traduzível em conceitos; enquanto que o alegórico está associado ao exercício didático e da comunicação exotérica.

Mas é precisamente contra isso que se volta Walter Benjamin. A definição de alegoria na modernidade será posta em xeque, discutindo-se, sobretudo, o domínio teológico do qual ascende a alegoria dos românticos teóricos. Não é aceita, nesse caso, a indissociabilidade de forma e conteúdo na teorização moderna da alegoria que logo a preferirá em relação ao simbolismo. Trata-se, para o filósofo alemão, de uma distorção do conceito de crítica estética na modernidade. Benjamin alega não ter havido uma teorização verdadeira do alegórico, nem à época do romantismo, nem antes, à época da especulação alegórica através do simbólico, isto é, do antagonismo entre o “objeto sensível” e o “suprassensível”. Propõe-se, então, uma unidade de ambos os domínios, retomando, para isso, o conceito de alegoria barroca. Em tal horizonte de composição estética, eis o que propõe a leitura benjaminiana, o alegórico está praticamente confundido no simbólico. Daí que a definição de alegoria à benjaminiana implica uma condição de alegoria como tropo linguístico inserido na representação de algo que deixou de existir, ou seja, que entrou na historicidade moderna, apontando para algo que então não estaria mais lá, na origem. No seio da transitividade moderna, portanto, a alegoria pode ser também a demanda simbólica do campo estético. É nesses termos que Benjamin assegura que: “Uma tal obra de arte

---

<sup>424</sup> GOETHE. *Máximas e reflexões*, p. 116.



serve dois objetivos ao mesmo tempo, a expressão de um conceito e a expressão de uma ideia”.<sup>425</sup>

### Realismo vs. Nominalismo

E quanto a Borges? Aqui ainda estamos no espaço da cisão legitimada às prévias do romantismo, como apontara Benjamin, para os quais aparece a alegoria de um lado, espécie de mal estético da época das semelhanças, e, de outro, o simbolismo, dimensão da composição via analogias, terreno de uma arte verdadeiramente moderna segundo o pensamento corrente desde o século XVIII. Malgrado o endosso de Borges quanto ao dissídio da alegoria e do simbolismo na modernidade, a poética de sua obra não está completamente circunscrita em tais limites. Aqui podemos proceder exatamente como faz Benjamim a propósito dos românticos teóricos, ou seja, atribuindo-lhes o conceito de crítica de arte como *Reflexionsmedium*<sup>426</sup> apesar da contradição constituinte da “alegoria teológica”.

A categoria de “literatura alegórica” serve ao escritor argentino para negar a personificação das abstrações, o trânsito da espécie ao indivíduo operado com grande ênfase no romance moderno. Ele próprio chama a atenção para o fato de que na Idade Média “*lo sustantivo no eran los hombres sino la humanidad, no los individuos sino la especie, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios*”.<sup>427</sup> Quer dizer: o universal e a identidade paradoxalmente designavam uma singularidade sem a essência de uma personificação necessária, deixando de impedir que uma operação mental viesse a ser

<sup>425</sup> Cf. BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, pp. 169-170-171-172 *passim*.

<sup>426</sup> Cf. *supra*, capítulo segundo.

<sup>427</sup> BORGES. “*De las alegorías a las novelas*”, p. 150. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. Cabe dizer que Borges retoma sub-repticiamente a teoria averroísta sobre a eternidade do gênero humano como unidade do intelecto possível. Segundo Averróes, filósofo medieval de ascendência islâmica-andaluza, a perfeição da potência de pensar do homem está diretamente ligada à espécie humana, e só acidentalmente aos indivíduos, a uma singularidade. Daí que sempre haverá, nesse sentido, um indivíduo, um filósofo, um poeta, etc., capaz de realizar em ato a potência do pensamento. Agambem assegura que a teoria averroísta aparece em Dante quando são sobrescritas as categorias de *operatio humane universitatis*, bem como o tema da *multitudo*. Cf. AGAMBEN. “*La obra del hombre*”, pp. 476-477-478. In: \_\_\_\_\_. *La potencia del pensamiento*. Considerando-se a devoção borgeana pela poesia dantesca, pode-se dimensionar o trajeto dessas ideias. “*La busca de Averroes*”, relato de *El Aleph* (1949), O. C. Vol. II, pp. 700-707, está dedicado à tarefa e a renúncia de Averróes em traduzir a *Poética*, de Aristóteles. Averróes debate-se com os gêneros clássicos de *tragedia* e de *comédia* na antiguidade, posto que, no âmbito do Islã, sobretudo nos domínios do *Corão*, não existe a ideia de representação, de atuar em um teatro, pois o “mundo natural” não está oposto a ideia de escrita como arte, artifício humano. Voltaremos a esse tema do *Corão* enquanto um livro sagrado, isto é, que não é uma concessão da divindade à escrita, mas a própria divindade sob a forma do livro e da escrita.

impessoal e não característica. Borges assegura que esse procedimento veio a ser alterado a partir do séc. XIV e XV, podendo, segundo ele, ser exemplificado na tentativa de Geoffrey Chaucer ao traduzir Bocaccio ao inglês. Daí por diante, diz, as “abstrações estão personificadas”.<sup>428</sup> E para o escritor argentino é justamente tal distorção que determinaria a passagem das alegorias ao romance. Diferentemente do hábito medieval, há, no romance, gênero eminentemente moderno, um trânsito constante da espécie ao indivíduo, do não caricatural ao caricaturesco, enfim, da mobilização do geral no particular. Isso é intolerável no projeto narrativo do escritor argentino. Ele deseja, novamente, a magia encantadora do simbólico no interior do alegórico, da dimensão metafórica da linguagem que, a partir do romance realista, tornou-se impraticável segundo seu entendimento:

*No sé si es válida la tesis de Chesterton; sé que una alegoría es tanto mejor cuanto sea menos reductible a un esquema, a un frío juego de abstracciones.*<sup>429</sup>

Em todo romance – isso está dito no texto sobre as alegorias e o romance – há um elemento alegórico. Na atualidade, o hábito mental do medievo, em cujo domínio epistemológico o alegórico e o simbólico deslizavam um sobre outro, deixa de ter lugar, visto que a inteligibilidade histórica gradualmente perde sentido no mundo moderno. E isso muito nos dirá do desprezo borgeano pelo romance novecentista, realista.

Mas é preciso ser dito com o realce da palavra. Apesar das ponderações que procuramos aqui, Borges equivoca-se em suas definições que, na verdade, são releituras. Ele é incapaz de perceber com clareza que o corte alegoria/simbolismo é algo plenamente desfiado somente na lâmina da modernidade. Desconsidera, dessa forma, a relação essencial na comunhão alegórico-simbólica que orienta o pensamento medieval até a curva barroca. E só assim pode criar uma série capaz de alinhar, de um lado, a “literatura alegórica” determinante do romance realista com o realismo neoplatônico, e, de outro, a literatura simbólica originária daquilo que ele designa por “nominalismo aristotélico” em sua obra. É através dessa última expressão que, inconscientemente, será resolvida a cisão semelhança/analogia na alegoria e no simbolismo do pensamento moderno. Borges busca o sentido tanto simbólico quanto alegórico de intuir a realidade.

<sup>428</sup> Cf. BORGES. “*De las alegorías a las novelas*”, p. 150. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>429</sup> BORGES. “*Nathaniel Hawthorne*”, p. 61. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. vol. II. Trad. S. Molina: “Não sei se a tese de Chesterton é válida; sei que, quanto menos uma alegoría for redutível a um esquema, a um frio jogo de abstrações, melhor ela será”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 54.

Para entendermos esse último ponto, vejamos essa máxima repetida na obra borgeana:

*Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos, es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. En las arduas escuelas de la Edad Media todos invocan a Aristóteles, maestro de la humana razón (Convivio, IV, 2), pero los nominalistas son Aristóteles; los realistas, Platón.*<sup>430</sup>

Os realistas – cuja definição borgeana designa os neoplatônicos de ascendência medieval – são aqueles que desejam ardentemente os arquétipos, os universais; por sua vez, os nominalistas – isto é, os “aristotélicos” – negam a verdade dos arquétipos universais apesar de desejarem pelo menos um instante de congregação com os detalhes do universo. Para Borges, o nominalismo não descarta a realidade do universo, mas questiona a aptidão humana para penetrá-la, ordená-la. Nesses termos, o pensamento dito “nominalista” vem a ser sempre uma possibilidade dada através da linguagem, algo concebido de antemão como falível, imperfeito e artificial. Mas a tipologia coleridgiana, que acima vai bifacetada, tem as feições de um rosto disforme a denunciar sua própria traição. Isso porque Borges entende o nominalismo como “*una premisa general de nuestro pensamiento, un axioma adquirido*”.<sup>431</sup>

Não poucas vezes resulta ocioso ir às fontes citadas no texto borgeano. Ao longo de seus prefácios e epílogos, revela-se um uso da filosofia, da teologia, da matemática, etc., orientado pela tentativa de retirar não o valor epistemológico ou dogmas que elas veiculam, e sim as possibilidades estéticas e verbais que as mesmas possibilitam, muitas

<sup>430</sup> BORGES. “*De las alegoría a las novelas*”, p. 149. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. Literalmente em “*El ruiseñor de Keats*”, p. 117. In: *Discusión*. O. C. Vol. II. Trad. S. Molina: “Coleridge observa que todos os homens nascem aristotélicos ou platônicos. Os últimos intuem que as ideias são realidades; os primeiros, que são generalizações; para estes, a linguagem não passa de um sistema de símbolos arbitrários; para aqueles, é o mapa do universo. O platônico sabe que o universo é de certo modo um cosmos, uma ordem; essa ordem, para o aristotélico, pode ser um erro ou uma ficção de nosso conhecimento parcial. Através das latitudes e das épocas, os dois antagonistas imortais mudam de dialeto e de nome: um é Parmênides, Platão, Spinoza, Kant, Francis Bradley; o outro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. Nas árduas escolas da Idade Média, todos evocam Aristóteles, mestre da humana razão (Dante, *Convivio*, IV, 2); mas, se os nominalistas são Aristóteles, os realistas são Platão”. BORGES. O. C. Vol. II, pp. 135-136.

<sup>431</sup> BORGES. *Historia de la Eternidad*, p. 431. In: \_\_\_\_\_. O. C. Vol. I.

vezes consideradas como “*dos especies de la literatura fantástica*”.<sup>432</sup> O uso da escola nominalista não faz exceção à regra. Jaime Rest já se ocupou detidamente do tema.<sup>433</sup> Borges pode ser considerado um representante do pensamento “nominalista”, um aristotélico, como quer reiterando a máxima de Coleridge, somente na acepção que ele próprio dá ao vocábulo: a saber, uma linguagem mística e uma concepção liberal da tolerância e das contradições do pensamento. Aliás, poderíamos recuperar aquelas linhas supracitadas, quando Borges vai ao livro III da *Retórica* com vistas a negar a verossimilhança aparente na metaforologia aristotélica... E então saberemos que na definição do nominalismo borgeano não há nada de aristotélico, quer dizer, não se formula uma busca eminentemente filosófica senão uma citação da citação de Coleridge. Muitos dos pensadores de que Borges lança mão para criar as duas séries filosóficas, “aristotélicos” vs. “platônicos”, conformariam facilmente anomias epistemológicas interna a cada um dos polos.

### Clássico e romântico

*Une Histoire approfondie de la Littérature devrait donc être comprise, no tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la "littérature", et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fut prononcé. On peut étudier la forme poétique du Livre de Job ou celle du Cantique des Cantiques, sans la moindre intervention de la biographie de leurs auteurs, qui son tout à fait inconnus.*

*(...) Tout ce que j'ai dit jusqu'ici se resserre en ces quelques mots: l'oeuvre de l'esprit n'existe qu'en acte.*<sup>434</sup>

*(...)Valéry ilustremente personifica los laberintos del espíritu.*

*(...) Proponer a los hombres la lucidez em una era bajamente romántica, en la era malancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del surréalsime, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando) Valéry.*

<sup>432</sup> Cf. BORGES. “Epílogo”, p. 185. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II; BORGES. “Notas”, p. 405. In: \_\_\_\_\_. *La cifra*. O. C. Vol. III.

<sup>433</sup> REST. *El laberinto del universo. Borges y el pensamieto nominalista*, pp. 55-58-60-61.

<sup>434</sup> VALÉRY. *Introduction a la poétique*, pp. 8-40. [Uma história profunda da Literatura deveria ser assim compreendida não como uma história dos autores e dos acidentes de suas carreiras ou a história de suas obras, mas como uma *história do espírito enquanto produtor ou consumidor da "literatura"*, e essa história poderia ser feita sem que sequer o nome de um escritor fosse mencionado. Nós podemos estudar a forma poética do Livro de Jó ou do Cântico dos Cânticos sem a mínima intervenção da biografia de seus autores, que são inteiramente desconhecidos. (...) Tudo o que eu disse até aqui cabe nestas poucas palavras: *a obra do espírito só existe como ato.*]

*Paul Valéry nos deja, al morir, el símbolo de un hombre infinitamente sensible a todo **hecho** y para el cual **todo hecho** es un estímulo que puede suscitar una infinita serie de pensamientos. De un hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo y de quien podemos decir, como William Hazlitt de Shakespeare: He is nothing in himself. De un hombre cuyos admirables textos no agotan, ni siquiera definen, sus omnímodas posibilidades. De un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden.*<sup>435</sup>

Entre os conhecidos marcos de discórdia presentes na literatura borgeana está a polarização clássica e romântica. As expressões nada informam daquilo que passamos a ler nas mesmas ao longo das épocas históricas senão a postulação de dois arquétipos, dois modos de proceder do escritor. Borges então se ocupa de diferenciar o escritor clássico do escritor romântico, optando sempre pela obra do primeiro e com ela justificando a sua proposta literária. Parte eloquente da obra do escritor argentino está dedicada (senão a uma redefinição completa, pelo menos...) a cimentar uma incomum definição do termo clássico na modernidade.

Nesse sentido, torna-se de fundamental consideração o ensaio “*La postulación de la realidad*”, texto que aparece em *Discusión* a fim de anotar pela primeira vez os procedimentos clássico e romântico conforme são cuidados por Borges. O escritor romântico é, para ele, um escritor altamente expressivo e, com efeito, fechado às contingências históricas da leitura. Por tudo isso, o escritor romântico é, na maioria das vezes, um completo descrente de todo o poder de potência da linguagem literária. Por sua vez, o procedimento do escritor clássico é algo rigorosamente organizado, porém poroso às contingências históricas, às variabilidades temporais implicadas pela recepção do texto, da escrita. Ao contrário de expressivo, impositivo e algo alegórico, tal como calha ao romântico sob a definição borgeana, o procedimento clássico é, de outro modo, alusivo,

<sup>435</sup> BORGES. “*Valéry como símbolo*”, pp. 78-79. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. Tradução de S. Molina: “Valéry personifica ilustremente os labirintos do espírito (...). (...) Propor lucidez à humanidade em uma era baixamente romântica, na melancólica era do nazismo e do materialismo dialético, dos áugures da seita de Freud e dos comerciantes do surrealismo, é a benemérita missão que desempenhou ( que continua desempenhando) Valéry. Paul Valéry deixa-nos, ao morrer, o símbolo de um homem infinitamente sensível a todo fato e para quem todo fato é um estímulo capaz de suscitar uma infinita série de pensamentos. De um homem que transcende os traços diferenciais do eu e de quem podemos dizer, como William Hazlitt, de Shakespeare: ‘He is nothing in himself’. De um homem cujos admiráveis textos não esgotam, nem sequer definem, suas omnímodas possibilidades. De um homem que, em um século que adora os caóticos ídolos do sangue, da terra e da paixão, preferiu sempre os lúcidos prazeres do pensamento e as secretas aventuras da ordem”. BORGES. O. C. Vol. II. PP. 69-70. Sublinho mais uma vez o campo semântico de ocorrência da palavra “*hecho*” na obra borgeana para proximamente arrancá-la do lugar em que é inserida nas traduções brasileiras. As demais marcas em itálico aparecem no original.

pontual e, por assim ser, fartamente simbólico. Enfim, o escritor clássico não desconfia da linguagem, ele acredita na suficiente virtude de cada um dos signos de que lança mão ao escrever.<sup>436</sup> Em uma palavra, poderíamos entender que *clássico* é, para Borges, aquele tipo de texto capaz de operar a transmissão da experiência literária. A escrita clássica é um jogo de símbolos que, apesar da organização textual rigorosa, só é alcançável pela imprevisibilidade não controlável da leitura no tempo. Nesse sentido, o escritor clássico não escreve os primeiros contatos com a realidade senão a sua elaboração final em conceitos.<sup>437</sup> Daí a literatura clássica não querer o método carnal da literatura romântica, método que esgota todas as variantes mediante a ênfase do escrito. Muito pelo contrário, a literatura clássica prefere o método da “*invención circunstancial*”<sup>438</sup> que, a bem da verdade, é um método de leitura na hermenêutica ficcional borgeana.

Após definir aqueles dois comportamentos literários, Borges passa a uma designação bem particular do termo clássico em sua obra. Isso aparece, sobretudo, ao longo do livro *Otras inquisiciones* de 1952. É uma definição bastante demolidora para o momento. Atualmente poderíamos lê-la como uma precursora antecipação da abordagem oriunda da “Estética da recepção”<sup>439</sup> que ganha a cena dos Estudos Literários ao final da década de 1960.

Mas o fluxo das águas que movem tal ideia não tem a nascente na obra borgeana. Valéry está às mãos do escritor argentino quanto é proposta outra compreensão do termo clássico em literatura. Borges atenta para isso ao resenhar, em 1938, os cursos de poética ministrados por Valéry no *Collège de France*.<sup>440</sup> Mas a fonte é logo rassurada no regime das séries borgeanas:

<sup>436</sup> Cf. BORGES. “*La postulación de la realidad*”, p. 253. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I.

<sup>437</sup> Cf. BORGES. “*La postulación de la realidad*”, p. 254. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I.

<sup>438</sup> BORGES. “*La postulación de la realidad*”, p. 257. In: \_\_\_\_\_. *Discusión* O. C. Vol. I.

<sup>439</sup> Trata-se da inaugural palestra de 1967 proferida por Hans Robert Jauss, que anuncia o método da “Estética da recepção” alemã na Universidade de Constança. Como se sabe, Jauss sugere uma abordagem do texto literário capaz de assimilar o “horizonte de expectativa social” dos leitores ante um determinado texto, assimilação então capaz de tematizar a leitura como o contexto de um mundo histórico para o fato estético. Ver. JAUSS. *A Estética da Recepção: colocações gerais*, p. 50. Adianta-se, ainda, à premissa estruturalista e da narratologia francesa lançada sobre a “função social do autor” e da morte do mesmo na modernidade, conforme os conhecidíssimos artigos publicados por Barthes (“*A morte do autor*”, de 1968) e por Foucault (“*O que é um autor?*”, que aparece originalmente no número 3, ano 63, do *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, julho-setembro de 1969, pp. 73-104.).

<sup>440</sup> Cf. BORGES. “*Introducción à la Poétique, de Paul Valéry*”, pp. 453-454. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos*. O. C. Vol. IV. Veja-se também BORGES. “*Un libro sobre Paul Valéry*”, pp. 364-365. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos*. O. C. Vol. IV. Nesse último caso Borges comenta o livro de Hubert Fabureau dedicado a Valéry. O escritor argentino reitera suas posições sobre a alegoria e a metáfora em defesa da poética de Valéry.

*Hacia 1938, Paul Valéry, escribió: “La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de la literatura. (...)”. No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente” (Emerson: Essays, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (A defence of Poetry, 1821).<sup>441</sup>*

Em qualquer caso, a ideia que Borges resgata em Valéry consiste na evocação de uma história da literatura que já não seja a história dos literatos e dos acidentes de suas carreiras ou das suas obras, mas sim a “História do Espírito”. Trata-se de algo como uma universalidade, a coletividade despersonalizadora do sujeito da escrita como produtor ou *consumidor* da literatura levada a termo sem mencionar um só escritor. E com isso faz mais que a “*historia de la evolución de una idea*” através de textos de autores heterogêneos.<sup>442</sup>

Quando em 1960 Borges acresce ao livro *Otras inquisiciones*, de 1952, o texto “*Sobre los clásicos*”, ele consegue sistematizar a assimilação da composição literária não como essência, e sim como *ato*, conforme também aparecia em Valéry. O ensaio agora em questão pode ser tomado como a coroação das definições de ocasião do termo clássico em nosso escritor. Desperta em Borges o entendimento da literatura como possibilidade de ação através da letra, como mutação textual no tempo, e não como algo necessário, (e aqui vemos outra vez toda a segmentação entre os arquétipos do escritor romântico e do escritor clássico), assim pressupondo um leitor ou um espectador que tampouco está blindado às investidas implacáveis do decurso temporal a contrapelo do monumento literário. A premissa não destoia do que então líamos na resenha borgeana sobre a definição de poética em Valéry, apesar de o nome do poeta francês desaparecer do texto de 1960. *Clássico*, para Borges, é uma sorte de texto que uma nação ou um grupo de nações ou mesmo o tempo imensurável decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, ou mesmo

<sup>441</sup> BORGES. “*La flor de Coleridge*”, p. 20. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. Trad. S. Molina: “Por volta de 1938, Paul Valéry escreveu: (...). Não era a primeira vez que o Espírito formulava essa observação; em 1844, no povoado de Concord, outro de seus amanuenses anotara: “Dir-se-ia que uma única pessoa redigiu quantos libros há no mundo; há neles tal unidade central que é inegável serem obra de um único cavalheiro onisciente”(Emerson: *Essays*, 2, VIII). Vinte anos antes, Shelley sentenciou que todos os poemas do passado, do presente e do porvir são episódios ou fragmentos de um único poema infinito, contruído por todos os poetas do orbe (*A Defence of Poetry*, 1821)”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 16.

<sup>442</sup> BORGES. “*La flor de Coleridge*”, p. 20. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

cosmogenético. Nada mais que o de sempre até aqui. O borgeano não é senão Valéry, Emerson ou Shelley.

A inflexão, contudo, está em retirar a definição de clássico do lugar de onde ele sempre nos chegou, isto é, a noção de origem ou, se preferirmos, de sentido de origem, de algo que surge e atravessa o tempo sem variações. Ainda segundo Borges, *clássico* é algo que perdura ou deve perdurar, mas não por qualidades próprias, intrínsecas. De sorte que também a literatura e as obras, todas elas, aparecem indeterminadas, um crescente cumulativo de valores na marcha implacável das releituras.<sup>443</sup> É, antes, uma sorte de atribuições das épocas históricas e das tendências, de transferências delegadas através do fluxo histórico.<sup>444</sup> Daí que para o escritor argentino a ideia de texto *definitivo* a nada mais corresponde senão à religião ou ao cansaço.<sup>445</sup> Explica-nos isso, entre outras coisas, o gosto borgeano pelo uso das palavras em seu étimo, maneira de demonstrar a evolução de um significante nas variações temporais da língua e, também, um modo de pôr em evidência a ausência de um sentido de origem, de ordem primordial à letra.

Mas a importância da definição de *clássico* na obra borgeana está longe de ser o capricho etimológico de alguns significantes. Levanta-se daí toda uma concepção de leitor e uma teoria da releitura altamente moderna; e ainda mais – a particular definição de “acontecimento estético” à borgeana que nos permite anotar uma das mais relevantes definições do literário na contemporaneidade. É aí que Borges percebe o conceito de literatura da modernidade a partir da apreensão precisa de dois blocos históricos para a definição de texto clássico. Antes, sabíamos que um texto clássico *era* algo. E assim nos perguntávamos: *o que é um clássico?* Dos românticos por diante passamos a entender que uma obra clássica *veio a ser* e não mais *é*, pois ainda terá de vir outra vez clássica. Mas com o borgeano mudamos outra vez a inquirição: se a obra não *é*, mas *veio a ser* clássica, *por que e sob quais condições uma obra deveio clássica no tempo?* A imagem do pensamento passa a ser mais geografia que história, apesar de ser um pouco de ambas. A pergunta não é mais pela origem, mas pela questão da emergência, enfim, pela historicidade dos clássicos. Uma *obra clássica* é, para Borges, um acontecimento, a literatura em seu processo de absolutização, ganho de consciência ficcional do texto. Curva

---

<sup>443</sup> Cf. BORGES. “Introducción a la Poétique, de Paul Valéry”, pp. 453-454. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos (1986)*. O. C. Vol. IV.

<sup>444</sup> Cf. BORGES. “Sobre los clásicos”, pp.182-183-184. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>445</sup> BORGES. “Paul Valéry. El cementerio marino”, p. 180. In: \_\_\_\_\_. *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. O. C. Vol. IV.



a transcendência de uma escrita, que *é*, para alcançar um plano de releitura que nunca cerceia o verdadeiro ser da linguagem, puro trânsito e abertura.

### ***Acontecimento estético e teoria da leitura borgeana***

A definição de *acontecimento estético*<sup>446</sup> na obra borgeana corresponde à: “*inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético*”.<sup>447</sup> É algo, portanto, que está sempre pronto a ser revelado, mas cuja revelação nunca termina de ser processada. Temos então que a especificidade do *acontecimento estético*, prestes a acontecer em um contexto histórico, não será mais viável em época vindoura e tampouco esteve próximo de acontecer no pretérito. É algo único, uma ocorrência nunca completa, acabada, que não tem hora precisa e, talvez, jamais se repetirá da mesma maneira depois ou mesmo antes. Enfim, é um *ato*, uma iluminação sem igual. Mais tarde Borges volta a enunciar a noção de *acontecimento estético* no prólogo do livro de poesias *Elogio de las sombras*. Eis que então ele diz: “*Un volumen, en sí, no es un hecho estético, es un objeto físico entre otros; el hecho estético sólo puede ocurrir cuando lo escriben o lo leen*”.<sup>448</sup> E na última década de sua produção literária o escritor argentino volta a dizer coisa similar durante uma das *Sete noites* entre as quais cuida de falar-nos sobre a poesia:

*Emerson dijo que una biblioteca es un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados. Despiertan cuando los llamamos;*

---

<sup>446</sup> Em espanhol a palavra “*hecho*” corresponde literalmente ao vocábulo português “*fato*”. Mas pode ser também uma ação, uma obra, demarcação de uma semelhança, fluxo de uma sucessão, etc. Preferimos *acontecimento* para traduzir o pensamento borgeano. O *acontecimento* difere de *fato* na medida em que o primeiro é uma contingência, uma suscetibilidade, ao passo que o segundo é necessário, uma concretude, e, também, uma estabilidade e uma norma. Há uma ironia de sintonia muito fina à categoria de “*fato social*” que passa do pensamento sociológico à estética. Precisamos entender isso quando entramos na tradução dessa ideia. No texto “*La cultura em peligro*” [In: *Textos recobrados (1956-19860)*, p. 310,] por exemplo, Borges ironiza o fundamento científico em âmbito estético: “*¿Qué será la sociología de la literatura? El hecho estético es un brusco milagro. No puede ser visto.*” Seguramente, o escritor argentino força na palavra “*hecho*” para realçar a diferença entre um “*fato social*” e um “*hecho estético*”, daí sugerindo, sob a ideia de “*inminencia de uma revelação, que não se produz*”, a especificidade do objeto estético em relação ao objeto sociológico, as normatizações. Como já vimos, e voltaremos a ver em outros exemplos, é no raio semântico do que é contingente, da ocorrência, “*um brusco milagre*”, e não do fato, do necessário, que Borges circunscreve “*hecho*”, sobretudo a expressão “*hecho estético*” em sua obra. Contrariamente ao juízo de quem posso considerar isso um fechamento do escritor, da literatura na intransitividade pura, sugerimos uma abertura, uma órbita de partilha intransitiva. Basta considerar o que Borges recupera ao resenhar Valéry e em seu obituário. A noção borgeano-valeryana de “*acontecimento estético*”, a meu ver, é a mais feliz mediante a qual a literatura e sua teoria processaram o ganho de historicidade especificamente moderna.

<sup>447</sup> BORGES. “*La muralla y los libros*”, p. 15. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisicones*. O. C. Vol. II. TRad. S. Molina: “(…) inminência de uma revelação, que não se produz, é talvez o fato estético”.

<sup>448</sup> BORGES. *Elogio de las sombras*, p. 406. In: \_\_\_\_\_. O. C. Vol. II.

*mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geoméricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas. **Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aun para el mismo lector el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos, ya que somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito.***

*(...) El hecho es que la poesía no son los libros en la biblioteca, no son los libros del gabinete mágico de Emerson.*

***La poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro. Hay otra experiencia estética que es el momento, muy extraño también, en el cual el poeta concibe la obra, en el cual va descubriendo o inventando la obra. Según se sabe, en latín las palabras “inventar” y “descubrir” son sinónimas.***<sup>449</sup>

A definição de *acontecimento estético* implica uma teoria da leitura que, por sua vez, desdobra-se em uma teoria do livro borgeano. Todas essas variações emanam da noção de literatura enquanto ocorrência, sem identidades prévias, fenômeno paradoxalmente intransferível da órbita daquele que, ao mesmo tempo, lê, escreve. Aqui nós ainda não especificaremos a teoria do livro borgeano de modo conclusivo aqui. O centro do labirinto ainda não se dá à leitura e, portanto, cabe algum vagar até o monstro ir de encontro com a nossa cara assustada. Por ora, cuidemos apenas de entender que a noção de “*hecho estético*” à borgeana leva a uma teoria da leitura para a qual nada, em nenhum texto, por mais que esmague o peso da nomenclatura de “clássico”, é permanente, à exceção da mudança, da sua variação fluvial.

Entre as paixões literárias de Borges encontramos a narrativa policial, seja em forma de conto ou romance. Constitui-se o policial como uma sorte de narrativa capaz de produzir um leitor mais sagaz que o narrador e que o próprio escritor. Borges não admite

---

<sup>449</sup> BORGES. “*La poesía*”, pp. 301-304-305. In: \_\_\_\_\_. *Siete noches*. O. C. Vol. III. Note-se que Borges varia na passagem supracitada; ele ora escreve “*hecho estético*”, ora “*experiencia estética*”, como quem deixa a pista para ser descoberta. Trad. S. Molina: “Emerson disse que uma biblioteca é um gabinete mágico em que há muitos espíritos enfeitados. Despertam quando os chamamos; enquanto não abrimos um livro, esse livro, literalmente, geoméricamente, é um volume, uma coisa entre as coisas. Quando abrimos, quando o livro dá com seu leitor, ocorre o fato estético. E, cabe acrescentar, até para o mesmo leitor o mesmo livro muda, já que mudamos, já que somos (para voltar a minha citação predileta) o rio de Heráclito, que disse que o homem de ontem não é o homem de hoje e o homem de hoje não será o homem de amanhã. Mudamos incessantemente e é possível afirmar que cada leitura do livro, que cada releitura, cada recordação dessa releitura renovam o texto. Também o texto é o mutável rio de Heráclito. (...) O fato é que a poesia não são os livros na biblioteca, não são os livros no gabinete mágico de Emerson. A poesia é o encontro do leitor com o livro, a descoberta do livro. Há outra experiência estética que é o momento, também muito estranho, em que o poeta concebe a obra, no qual vai descobrindo ou inventando a obra. Como se sabe, em latim as palavras ‘inventar’ e ‘descobrir’ são sinônimas”. BORGES. O. C. Vol. III, pp. 284-287-288.

em sua obra leitores incapazes de produzir com a leitura a plenitude do *acontecimento estético* da literatura. A leitura desejada, nesse sentido, não pode ser “*una distraída lectura de atenciones parciales*”, um tipo de leitura incapaz de absorver a eficácia do mecanismo literário por estar atenta apenas à disposição de suas partes.<sup>450</sup>

Mas isso não implica a admissão tão somente de uma leitura vigorosamente cerebral na obra borgeana. Uma sorte de leitura capaz de não só assimilar senão de refundar o *acontecimento estético* é uma leitura estratégica, uma leitura capaz de superar a subordinação da emoção à ética do leitor, quer dizer, a uma regra e a uma etiqueta da boa leitura. Ler “bem”, para Borges, é fazer uma leitura de desvio, retirar um texto de seu lugar comumente aceito entre um grupo de leitores e um sistema literário, e levá-lo por outros caminhos que não convirjam à origem. Enfim: a “boa” leitura à borgeana – que é sempre uma má leitura segundo o juízo acadêmico que ainda patrulha na nossa época – nada, mas nada pode ter daquilo que procurou praticar cegamente uma de suas personagens mais conhecidas ao levar a cabo “*la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas*”, o contraexemplo de Pierre Menard.<sup>451</sup> A boa leitura é então a má leitura, isto é, a leitura interessada, ou melhor, a leitura deliberadamente interesseira. Leitura essa, aliás, vastamente praticada por Borges segundo Laura Rosato e Germán Álvarez, pesquisadores a quem devemos a recente publicação de grande valor documental, o catálogo de livros lidos e anotados pelo escritor argentino, *Borges, libros y lecturas*, de cujas páginas transcrevemos:

*Sin intención de derribar el mito de que Borges era poseedor de una memoria total y mucho menos aquel que le atribuye la condición de lector universal, resulta significativo señalar que, a la luz de las pruebas ya expuestas, su comportamiento frente al libro no implicaba su lectura total, acotándola sólo a algunas páginas seleccionadas al azar o, en algunos casos, a la búsqueda de un tema en particular.*<sup>452</sup>

Nesses termos, a ética da leitura à borgeana é uma antiética acadêmica: ela é um dano deliberado às fontes, à noção de texto perfeito e referencial, que tem vocação para a imortalidade através da ênfase posta no delírio de uma página perfeita. É somente assim que um texto, uma escrita e uma obra podem sobreviver – retiradas de seu lugar de sempre.

<sup>450</sup> BORGES. “*La supersticiosa ética del lector*”, p. 236. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I.

<sup>451</sup> BORGES. “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, p. 538. In: \_\_\_\_\_. *El aleph*. O. C. Vol. I.

<sup>452</sup> ROSATO; ÁLVARES. *Borges, libros y lecturas. Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*, p. 390. [Sem intenção de derrubar o mito de que Borges era detentor de uma memória total e muito menos aquele que lhe atribui a condição de leitor universal, resulta significativo assinalar que, à luz das provas já expostas, seu comportamento frente ao livro não implica sua leitura total, reservando-a só a algumas páginas selecionadas ao azar ou, em alguns casos, à busca de um tema em particular.]

Daí que uma das formas de “texto absoluto”, para Borges, não será exatamente um texto cuja execução escapa a toda sorte de azar através do tempo, mas, todo o contrário, uma sorte de texto no qual o azar, as contingências da leitura e da própria escrita intervenham como uma forma de enriquecimento textual (por exemplo: *a) Dom Quixote* e sua inicial despedida profundamente nostálgica dos romances pastoris e de cavalaria passam a ser lidos como antídoto e inovação moderna àquela sorte de literatura que então levava consigo todos os nomes do desuso; *b) ainda o Quixote* e sua tríplice rasura *ab ovo*: o crível manuscrito árabe lido por Cervantes; a continuação do livro apócrifo de Avellaneda; o *Quixote* ontológico oriundo da “obra subterrânea” de Menard, “*ser* Miguel de Cervantes”,<sup>453</sup> eis uma das pretensões de Menard sobrescritas neste terceiro exemplo).

Vem de tudo isso a consequência da epígrafe sobrescrita na entrada deste capítulo: a tão particular valorização da leitura na obra borgeana que, por assim ser, faz da escrita algo preterido ante os feitiços só possíveis com a releitura. É de 1941 o texto em que lemos as seguintes orações: “*Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. No hay europeo (razonaba) que no sea un escritor, en potencia o en acto*”.<sup>454</sup> Há grande ironia em Borges sempre que é mencionada a extinção do leitor na modernidade – e ela não é menor no caso de Hebert Quain. Muitas vezes, consiste de alfinetada sutil à condenação da leitura distraída, classe de leitura vaidosa que, acomodada na poltrona burguesa, crê ter sido ela mesma a bruxaria da invenção textual. Uma verdade possa ser dita, portanto: Borges não concebe a literatura sem a leitura, sem o leitor e, ainda mais trágico, sem as contingências que não só os enriquecem como os determinam no tempo. Para isso, basta irmos a “*Nota (hacia) Bernard Shaw*”:

(...) *La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente comunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual – ésta, por ejemplo – como la leerán el año 2000, ya sabría cómo será la literatura del año 2000.*<sup>455</sup>

<sup>453</sup> BORGES. “*Pierre Menard, autor del Quijote*”, p. 534. In: *El aleph*. O. C. Vol. I.

<sup>454</sup> BORGES. “*Examen de la obra de Herbert Quain*”, p. 556. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. I.

<sup>455</sup> BORGES. “*Notas (hacia) Berbard Shaw*”, pp. 151-152. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol.II. Trad. S. Molina: “A literatura não é esgotável, pela suficiente e simples razão de que um único livro não o é. O livro não é um ente comunicado: é uma relação, é um eixo de inumeráveis relações. Um literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida: se me fosse dado ler qualquer páginas atual – esta, por exemplo – como será lida no ano 2000, eu saberia como será a literatura do ano 2000”. BORGES. O. C. Vol. II, pp. 138-139.

A literatura não é senão um *uso*, uma maneira grosseira de dar nome à substância do indefinível através do tempo e das leituras. É a ideia de consumo literário de Valéry outra vez. Daí a razão pela qual Borges toma o ato de escrever sempre como algo secundário à leitura: “*Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual*”.<sup>456</sup> O orgulho literário do nosso escritor – intelectual e até cívico – não está precisamente nas páginas que ele pôde escrever, mas naquelas outras páginas lidas. Ou seja, na relação de um escritor com o cânone, na capacidade de forjar outros acontecimentos estéticos que desviam a tradição com a qual ele se relaciona a partir de seu contexto de leitor e da sua relação com o livro.<sup>457</sup> A literatura – assim entende Borges – é um sistema de citações cujas palavras implicam uma memória compartilhada. Lemos no prólogo de *Para seis cordas*: “*Toda lectura implica una colaboración y casi una complicidad*”. E daí o arremate da teoria da leitura à borgeana: “*Ademas no importa leer sino releer*”.<sup>458</sup> Por quê? Tarde, chega-nos a seguinte confissão:

*Yo he dedicado una parte de mi vida a las letras, y creo que una forma de felicidad es la lectura; otra forma de felicidad menor es la creación poética, o lo que llamamos creación, que es una mezcla de olvido y recuerdo de lo que hemos leído.*<sup>459</sup>

E então já sabemos que o tom hedonista da confissão não é senão uma forma de nos distrair do método de leitura reivindicado pelo escritor argentino para sua produção literária. Tal distração é metódica, apesar de conduzir pelo lado do prazer a tarefa quase penosa do leitor borgeano: a releitura, essa sorte de afeição mudada em feição do literário.

## Despersonificação da obra literária

*Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. (...) de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. (...) Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no*

<sup>456</sup> BORGES. “Prólogo”, p. 341. In: \_\_\_\_\_. *História universal de la infamia* O. C. Vol.I.

<sup>457</sup> Caberia lembrar aqui o subtexto de “*Kafka y sus precursores*”, p.109 . Ou seja, a recusa de uma acepção de tradição holística, pré-identitária e arbórea segundo aparece no ensaio “*Tradição e talento individual*” de T. S. Eliot. Ver também: BORGES. “T. S. Eliot”, pp. 359-360. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos* (1986). O. C. Vol. IV.

<sup>458</sup> BORGES. “*Utopía de un hombre que está cansado*”, p. 68. In: *El libro de arena*. O. C. Vol.III.

<sup>459</sup> BORGES. “*El libro*”, pp. 203-204. In: \_\_\_\_\_. *Borges, oral*. O. C. Vol. IV. E na tradução de Maria. R. R. da Silva: “Dediquei parte de minha vida às letras, e creio que uma forma de felicidade é a leitura; a outra forma de felicidade – menor – é a criação poética, ou o que chamamos de criação, mistura de esquecimento e de lembrança daquilo que lemos”. O. C. Vol. IV, p. 195.

*me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. (...) Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.*

*No sé cuál de los dos escribe esta página.*<sup>460</sup>

*Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos.*<sup>461</sup>

Ler e, sobretudo, reler. São os dois modos de distorção e, portanto, de reordenação da matéria literária em Borges. Mas a que leva tudo isso? Uma das hipóteses trabalhadas pelo escritor argentino consiste em tomar a literatura como máquina de despersonalização do sujeito histórico na escrita, como obra mnemônica da coletividade humana (as leituras de um texto no tempo), e não como empresa individual (a ênfase do escritor romântico em busca de uma página perfeita, total, impermeável à adulteração presente no ato de leitura).

Talvez aqui a figura do *hacedor* exemplifique tal procedimento. Ela não dita já nem exatamente o escritor clássico (apesar de retirar tudo dele) e nem muito menos o romântico. O *hacedor* borgeano é um tipo de narrador que recebe as histórias como quem recebe a realidade, sem indagar se são verdadeiras ou falsas.<sup>462</sup> Frente a tudo aquilo que já aconteceu e talvez aconteça de novo, mas de modo distinto, sem ser o retorno do mesmo, o *hacedor* escuta uma música ou uma voz e, nelas, reconhece a sua tarefa fantasmagórica: cantá-las e deixá-las ressoando na memória humana sem encarnar, como um velho disco de acetato girando sob a agulha da vitrola. Ele não escreve o original, nem sequer o procura para rasurá-lo. Assim como a figura do autor sobre da fatalidade moderna do indivíduo, o *hacedor* padece da espécie, da força do destino de um gênero, sem rosto, pura voz que canta. Assim, a obra do *hacedor* – a contrapelo da obra do autor moderno, que não é nunca

<sup>460</sup> BORGES. “*Borges y yo*”, p. 221. In: \_\_\_\_\_. *El hacedor*. O. C. Vol. II. E a tradução de J. V. Baptista: “Ao outro, a Borges. (...) de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. (...) Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas essas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. (...) Há alguns anos tentei desfazer-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esse jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta páginas”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 206.

<sup>461</sup> BORGES. “*La flor de Coleridge*”, pp. 22-23. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. Trad. S. Molina: “Para as mentes clássicas, a literatura é o essencial, não os indivíduos”. O. C. Vol. II, p. 18.

<sup>462</sup> BORGES. “*El hacedor*”, pp. 191-192. In: \_\_\_\_\_. *El hacedor*. O. C. Vol. II.

um dado preexistente, mas a criação *ex machina* de uma individualidade tética – é impessoal na medida em que ele a constrói como recitador, recebendo uma tradição para deformá-la, introduzindo elementos novos para fazê-las mais poética ou adaptá-la ao gosto corrente. Trata-se de um tipo de escritor e de leitor não recebe a tradição como um *télos*, mas como absorção da produção interminável que gera a literatura. O *hacedor* narra uma história na qual todas as vozes da humanidade podem ser encontradas. Sua voz narrativa não é senão uma forma de êxtase literário, isto é, a fusão da alma humana com a divindade, a de um Entre Supremo, a literatura que ele designa clássica. É por isso que a figura do *hacedor* será vinculada à produção de uma épica na modernidade.<sup>463</sup> Borges toma à épica a possibilidade de uma narrativa despersonalizada, algo que ficou comprometido pelo modelo de romance que ele nega em sua obra. Mas o modelo da épica na vindicação borgeana não é exatamente os textos da antiguidade clássica. Ele sugere uma “épica dividida”, ou seja, os *Evangelhos*. Mais adiante recuperaremos esse ponto específico. No modelo narrativo da épica, diz Borges, “podem-se encontrar todas as coisas”.<sup>464</sup> A tradição é uma fatalidade para o *hacedor*, mas a fatalidade como um destino capaz de mudar a direção histórica através das leituras malélicas. É esse narrador que Borges pretende resgatar na modernidade. Isso porque aparece com a figura do *hacedor* uma das maneiras possíveis de capturar e isolar algo na série sem excluí-la do produto final, antes a convertendo em coisa bastante plausível – o exemplo apropriado é sempre “*Kafka y sus precursores*” –, ou mesmo obrigando-nos a aceitá-la como necessária ali onde a inusitada série só pôde emergir da contingência e quando a sua verdade era apenas a impossibilidade de ser. Daí que para o *hacedor* não há a unidade autoral, só a literária, que é múltipla – a unidade poética que pulveriza o gesto isolado de toda uma cadeia textual a que pertencemos cada um nós pela norma. É um dispositivo narrativo através do qual a literatura vence o *assujeitamento* com que a figura do autor passou o dominar o ser da escrita na modernidade. É a única imagem possível do escritor na acepção de clássico admitida por Borges.

Uma maneira precisa de capturar tal prática da literatura borgeana aparece lá onde se escrevem as ideias de sonho coletivo e, fundamentalmente, a doutrina sobre a passagem do espírito de um corpo a outro após a morte, a teoria da transmigração da alma conhecida desde a antiguidade platônica e pitagórica como “metempsicose”. A referida doutrina é um

<sup>463</sup> Cf. BORGES. “O Narrar uma História”, pp. 51-62. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*.

<sup>464</sup> Cf. BORGES. “O Narrar uma História”, pp. 55-56. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*.

dos motes da escrita-reescrita do *Ulisses* de Joyce. No capítulo sexto de *El último lector* Piglia ocupa-se com detimento do livro irlandês, logo sugerindo algumas linhas de leitura da metempsicose como uma metáfora para a leitura produtora da cisão e do desdobramento do sentido, da verdade textual. Ao articular a metempsicose e a literatura borgeana Piglia fala sobre um “outro modo de narrar” e outra “sintaxe narrativa”, então possíveis através da “quebra do sistema de causalidade” definido pela “leitura tradicional, ordenada e linear”.<sup>465</sup> Isso que Piglia assinala a propósito da metempsicose em Borges é, no entanto, patrimônio comum a toda literatura vanguardista; não figura eminentemente borgeano. Por isso é que gostaríamos de conduzir o tema sob outra direção, aquela que nos coloca a caminho da despersonificação do texto literário e de sua tradição.

Quando a temática da metempsicose aparece na obra borgeana ela nada diz do *Ulisses* dublinense. A verdade é que a teoria da metempsicose parece ter chegado a Borges através de Macedonio Fernández, leitor aficionado da filosofia romântica de Schopenhauer e divulgador do filósofo alemão (que logo se tornaria uma das leituras diletas de Borges), bem como da doutrina da transmigração da alma no cenário literário da Buenos Aires dos anos 1920.<sup>466</sup>

Mas é no texto da palestra sobre “*La inmortalidad*” que o escritor argentino expõe o modo como sua obra reivindica a doutrina da transmigração da alma enquanto fundamentação estética. A transmigração das almas é, para Borges, uma imagem poética da imortalidade; é um meio de transformar a mente em algo absoluto, múltiplo e eterno: “(...) *yo no quiero seguir siendo Jorge Luis Borges, yo quiero ser otra persona. Espero que mi muerte sea total, espero morir en cuerpo y alma*”.<sup>467</sup> Borges conclui: “(...) *diré que*

<sup>465</sup> PIGLIA. *El último lector*, pp. 178-179.

<sup>466</sup> Cf. “*Diálogo sobre un diálogo*”: “A. – *Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anocheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio; la abría y la cerraba. Un acordeón vecino despachaba infinitamente La Cumparsita, esa pamplina consternada que les gusta a muchas personas, porque les mintieron que es vieja... Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo. Z (burlón). – Pero sospecho que al final no se resolvieron. A (ya en plena mística). – Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos*”. In: BORGES. *El hacedor*, p. 194. O.C. Vol.II. Há um jogo altamente eloquente sobre a despersonificação das ideias literárias entre Borges e Macedonio sem igual na literatura do século XX. Nesse sentido, ver: LIBERTELLA. “*Borges por Macedonio Fernández*”, pp. 217-224. PRIETO. “*La inquietante extrañeza de la autoría. Contrapunto, fugas y espectros del origen en Macedonio y Borges*”, pp. 475-504. STRATTA. “*La voz de Macedonio Fernández como mito borgeano*”, pp. 374-391.

<sup>467</sup> BORGES. “*La inmortalidad*”, p. 206. In: \_\_\_\_\_. *Borges, oral*. O. C. Vol. IV.



*creo en la inmortalidad: no en la inmortalidad personal, pero sí en la cósmica*".<sup>468</sup> É o que Borges deseja alcançar com a obra, uma inteligência cuja condição primordial deseja ser eterna, não de modo individual senão múltiplo – “*un yo plural*” como no “*Poema de los dones*” –<sup>469</sup> e, ao mesmo tempo, essencial, o que só pode ser a própria literatura e não o indivíduo. Para ele, “cada um de nós” consistimos em todos os homens já mortos, não apenas nossos antepassados sanguíneos, mas *todos*. A imortalidade, portanto, enquanto impessoalidade, uma maneira de desencarnar e de restar como conceitualidade, fora da subjetividade egótica. Com efeito, a ideia de imortalidade à borgeana torna-se o único meio capaz de dar à obra a plena liberdade de ser um ocorrência estética. Ele diz:

(...) Cada vez que repetimos un verso de Dante o de Shakespeare, somos, de algún modo, aquel en que Shakespeare o Dante crearon en verso. En fin, la inmortalidad está en la memoria de los otros y en la obra que dejamos. ¿Qué puede importar que esa obra sea olvidada?<sup>470</sup>

Resulta sintomático que Borges comece a usar a partir daí um sintagma aparentemente paradoxal dado o jogo indivíduo e coletividade, parte e totalidade – a forma “*Cada uno de nosotros*”:

*Cada uno de nosotros colabora, de un modo u otro, en este mundo. Cada uno de nosotros quiere que este mundo sea mejor, y si el mundo realmente mejora, eterna esperanza; si la patria se salva (¿por qué no habría que salvarse la patria?) nosotros seremos inmortales en esa salvación, no importa que se sepan nuestros nombres o no. Eso es mínimo; lo importante es la inmortalidad. Esa inmortalidad se logra en las obras, en la memoria que uno deja en los otros.*

(...) *Lo mismo puede decirse de la música y del lenguaje. El lenguaje es una creación, viene a ser una especie de inmortalidad. Yo estoy usando la lengua castellana. ¿Cuántos muertos castellanos están viviendo en mí? No importa mi opinión, ni mi juicio; no importan los nombres del pasado si continuamente estamos ayudando al porvenir del mundo, a la inmortalidad, a nuestra inmortalidad. Esa inmortalidad no tiene porqué ser personal, puede prescindir del accidente de nombres y apellidos, puede prescindir de nuestra memoria.*<sup>471</sup>

<sup>468</sup> BORGES. “*La inmortalidad*”, p. 216. In: \_\_\_\_\_. *Borges, oral*. O. C. Vol. IV.

<sup>469</sup> BORGES. “*Poema de los dones*”, p.223. In: \_\_\_\_\_. *El hacedor*. O. C. Vol. II.

<sup>470</sup> BORGES. “*La inmortalidad*”, p. 214. In: \_\_\_\_\_. *Borges, oral*. O. C. Vol. IV. Na tradução de Maria. R. R. da Silva: “Cada vez que repetimos um verso de Dante ou de Shakespeare, somos, de algum modo, aquele instante em que Shakespeare ou Dante criaram esse verso. Enfim, a imortalidade está na memória dos outros e na obra que deixamos. Que impotância tem que essa obra seja esquecida?” BORGES. O. C. Vol. IV, p. 206.

<sup>471</sup> BORGES. “*La inmortalidad*”, pp. 215-216. In: *Borges, oral*. O. C. Vol. IV. Na tradução de Maria. R. R. da Silva : “Neste mundo, cada um de nós colabora, de um modo ou de outro. Cada um de nós quer que este mundo seja melhor. E, se o mundo realmente melhora, eterna esperança; se a pátria se salva (por que não haverá de salvar-se a pátria?), nós seremos imortais nessa salvação, não importa que se conheçam ou não

A ficcionalidade do referido recurso literário borgeano está no conto “*La memória de Shakespeare*”, relato a cujos detalhes aludimos antes. Mas há ainda outro exemplo a ser reiterado. Referimo-nos à epopeia do rei *Simurg*. Um dos primeiros textos borgeanos em que notamos a presença da aventura do pássaro rei é o ensaio “*El enigma de Edward Fitzgerald*”.<sup>472</sup> Mas é somente mais tarde que a epopeia persa aparece no *Manual de zoologia fantástica*, escrito em colaboração com Margarita Guerrero. Temos então todos os detalhes enciclopédicos do pássaro literário. Primeiramente, as versões ocidentais e menos importantes segundo os autores: a equiparação com a águia escandinava por parte de Burton, ave que tem o conhecimento de muitas coisas e faz ninho na Árvore Cósmica, a *Yggdrasill*; as menções feitas no *Thalaba* de Robert Southey e, também, a versão com cabeça humana no livro *A tentação de Santo Antônio* de Flaubert. Secundariamente, as fontes originais do *Simurg* cujo simbolismo é mais importante para os autores: a versão de Farid al-Din Attar que o eleva à condição de símbolo da Divindade; o mesmo em *Mantiq al-tayr* (“Colóquio dos pássaros”) cujo argumento é o preferido nas sínteses de Borges:

*El remoto rey de los pájaros, el simurg, deja caer en el centro de China una pluma espléndida; los pájaros resuelven buscarlo, hartos de su presente anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña o cordillera circular que rodea la tierra. Al principio, algunos pájaros se acobardan: el ruiseñor alega su amor por la rosa; el loro, la belleza que es la razón de que viva enjaulado; la perdiz no puede prescindir de las sierras, ni la garza de los pantanos ni la lechuza de las ruinas. Acometen al fin la desesperada aventura; superan siete valles o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo; el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan; otros mueren en la travesía. Treinta, purificados por sus trabajos, pisan la montaña del simurg. Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el simurg, y que el simurg es cada uno de ellos y todos ellos.*<sup>473</sup>

---

nossos nomes. Isto é irrelevante. O importante é a imortalidade. Essa imortalidade se alcança pelas obras, pela memória que se deixa nos outros. (...) O mesmo se pode dizer da música e da linguagem. A linguagem é uma criação, vem a ser uma espécie de imortalidade. Estou usando a língua castelhana. Quantos castelhanos mortos estão vivendo em mim? Não importa a minha opinião nem meu juízo; não importam os nomes do passado, se continuamente estamos contribuindo para o futuro do mundo, para a imortalidade, para nossa imortalidade”. BORGES. O. C. Vol. IV, p. 207.

<sup>472</sup> Borges coteja ali as traduções do poeta inglês e os *Rubaiyat* de Omar Khayyam. E ele conclui que da conjunção milagrosa entre o astrônomo persa que transige à poesia e o excêntrico poeta inglês (este dedica variadas e inescrupulosas versões a um mesmo rubai de Khayyam) surge um extraordinário poeta, que nada se parece com os antecessores. A leitura subliminar deste caso permite-nos entender que, para Borges, a tradução (uma tradução inventiva, como reivindica nosso escritor) é um dos nomes da literatura despersonalizada. A outra leitura, a leitura assinalada pelo texto, leva-nos pelo caminho do trânsito da alma por muitos corpos, a ideia de destino literário. BORGES. “*El enigma de Edward Fitzgerald*”, pp. 81-82. In.: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>473</sup> BORGES; GUERRERO. *Manual de zoologia fantástica*, pp. 134-135. [O remoto rei dos pássaros, o simurg, deixa cair no centro da China uma pena esplêndida; os pássaros resolvem procurá-lo, esgotados da presente anarquia. Sabem

Toda a alegoria do *Simurg*<sup>474</sup> serve de oração literária ao credo borgeano: “*un hombre es toda la serie*”.<sup>475</sup> A *série*, portanto, como um meio verdadeiramente particular de entender a literatura segundo Borges. A ausência de origem e identidade individual, apenas o trânsito das ideias.

Discutíamos há pouco a possibilidade de Borges estar de certo modo comovido pelo princípio pré-moderno de que “*lo sustantivo no eran los hombres sino la humanidad, no los individuos sino la especie, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios*”. Alguém poderá entender que a *série* seja uma maneira retrógada, nada moderna da literatura borgeana, uma literatura que não procura produzir subjetividades. Absolutamente pelo contrário. A noção da *série* borgeana é uma das mais radicais possibilidades de produzir multiplicidades em confronto com a lógica do autor e da escrita na modernidade. É a maneira de pensar a história da literatura de acordo com a iluminação retida de Valéry, isto é, uma história da literatura não através dos literatos, da biografia de indivíduos, mas dos dispêndios literários, do consumo e do compartilhamento da letra no comércio dos tempos. Apresenta, por tudo isso, a possibilidade de impessoalidade da literatura na modernidade. Trata-se, nesse sentido, de uma utilização a contrapelo de algo que possibilitou o surgimento da literatura na época moderna, mas que logo passaria a ameaçá-la com a personificação inócua da linguagem entre emissor e receptor de um texto.

Digamos sumariamente agora: Borges nota uma contradição a ser superada ou abandonada, uma relação verdadeiramente paradoxal dada entre a emergência do conceito de escrita e linguagem tal como os entendemos desde os oitocentos e a personificação da matéria literária sob a figura do autor. A resolução encontrada aparece na imagem do apóstolo,<sup>476</sup> protótipo narrativo do *hacedor*, ou seja, aquele que escreve na medida em que lhe dita uma mentalidade superior:

---

que o nome de seu rei quer dizer trinta pássaros; sabem que seu palácio está em Kaf, a montanha ou cordilheira circular que redeia a terra. Ao princípio, alguns pássaros se acovardam: o rouxinol alega seu amor pela rosa; o papagaio, a beleza que é a razão de viver enjaulado; o perdiz não pode prescindir das serras, nem a garça dos pântanos nem a coruja das ruínas. Acometem ao fim à desesperada aventura; superam sete vales ou mares; o nome do penúltimo é Vertigem; o último se chama Aniquilação. Muitos peregrinos desertam; outros morrem na travessia. Trinta, purificados por seus trabalhos, pisam a montanha do simurg. Podem contemplá-lo ao fim: percebem que eles são o simurg, e que o simurg é cada um deles e todos eles.]

<sup>474</sup> Ver o ensaio “*El simurgh y el águila*” para mais detalhes. In.: \_\_\_\_\_. *Nueve ensayos dantescos*. O. C. Vol. III.

<sup>475</sup> BORGES. “*Sobre Chesterton*”, pp.87-88. In.: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>476</sup> Aqui conviria lembrar que a figura do apóstolo, que Borges reivindicada como despersonificação da literatura, guarda algumas analogias com o tipo de historiador messiânico reivindicado por Novalis para narrar a história de concepção romântica como uma ressurreição dos tempos, enfim, a noção de história como um *Novo Evangelho*, tal como falávamos a certo momento do capítulo segundo.

*La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo. Ello debe ocurrir, además, de un modo evanescente y modesto, casi a despecho del autor; éste debe aparecer ignorante de todo simbolismo.*<sup>477</sup>

### **Trindade e divindade, nomes singulares da multiplicidade literária borgeana**

*El Verbo, cuando fue hecho carne, pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites a la mutación y a la muerte; para corresponder a tal sacrificio, era necesario que un hombre, en representación de todos los hombres, hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre. Judas, único entre los apóstoles, intuyó la secreta divinidad y el terrible propósito de Jesús. El verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es un espejo superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús.*<sup>478</sup>

Ao rezar a missa da liturgia moderna à maneira antiga o propósito de Borges não está senão na profanação da hóstia com que tomamos em comunhão um dos últimos sacramentos do mundo moderno: a figura do autor. Ora da imagem da Trindade, ora da imagem da Divindade, ora de ambas, pois indistintas em tal caso, de todas elas Borges retira a solvência para desfazer a forte liga entre a impessoalidade da matéria literária e a questão da autoria. São sortes de heterônimos para uma literatura da despersonalização. Nada têm ou reivindicam do dogma cristão ou judaico.

Para nosso escritor, Trindade e Divindade não são mais que imagens poéticas, não passam de fórmulas literárias (ou dimensão conceitual da narrativa) capazes de demover uma pedra pesada no percurso aberto pela inusitada concepção de linguagem que vinga no

<sup>477</sup> BORGES. “*El primer Wells*”, p. 92. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. Na tradução de S. Molina: “A obra que perdura é sempre capaz de uma infinita e plástica ambigüidade; é tudo para todos, como o Apóstolo; é um espelho que delata os traços do leitor e é também um mapa do mundo. Além do mais, tudo deve ocorrer de modo evanescente e modesto, quase a despeito do autor; este deve parecer ignorante de todo simbolismo”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 83.

<sup>478</sup> BORGES. “*Tres versiones de Judas*”, p. 621. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. O. C. Vol. I. Na tradução de Carlos Nejar: “O Verbo, quando foi feito carne, passou da ubiquidade ao espaço, da ternidade à história, da felicidade sem limites à mutação e à morte; para corresponder a tal sacrificio era necessário que um homem, em representação de todos os homens, fizesse um sacrificio condigno. Judas Iscariotes foi esse homem. Judas, único entre os apóstolos, intuiu a secreta divindade e o terrível propósito de Jesus. O Verbo rebaixara-se a mortal; Judas, discípulo do Verbo, podia rebaixar-se a delator (o pior delito que a infamia suporta) e a ser hóspede do fogo que não se apaga. A ordem inferior é um espelho da ordem superior; as formas da terra correspondem às formas do céu; as manchas da pele são um mapa das incorruptíveis constelações; Judas reflete, de algum modo, Jesus”. BORGES. O. C. Vol. I, p. 574.

solo da modernidade, assim oferecendo outro rumo na encruzilhada por onde passa a escrita de nossa era. Sobre os livros da tradição judaico-cristã, a Torá (ou o *Pentateuco*) e a Bíblia (os textos do Pentateuco mais os textos do *Novo Testamento*), Borges anota:

*Se considera que esos libros fueron dictados por el Espíritu Santo. Esto es un hecho curioso: la atribución de libros de diversos autores y edades a un solo espíritu; pero en la Biblia misma se dice que el Espíritu sopla donde quiere. Los hebreos tuvieron la idea de juntar diversas obras literarias de diversas épocas y de formar con ellas un solo libro, cuyo título es Torá (“Biblia” es griego). Todos estos libros se atribuyen a un solo autor: el Espíritu.*

*A Bernard Shaw le preguntaron una vez se creía que el Espíritu Santo había escrito la Biblia. Y contestó: “Todo libro que vale la pena de ser releído ha sido escrito por el Espíritu”. Es decir, un libro tiene que ir más allá de la intención de su autor. La intención del autor es una pobre cosa humana, falible, pero en el libro tiene que haber más. El Quijote, por ejemplo, es más que una sátira de los libros de caballería. Es un texto absoluto en el cual no interviene, absolutamente para nada, el azar.*<sup>479</sup>

O uso borgeano da Trindade como instância não identitária da obra literária aparece em maior parte no conjunto de textos dedicados ao estudo da cabala, procurando aí não a doutrina judaica, e sim, como ele sempre fez questão de aclarar, os “procedimentos hermenêuticos ou criptográficos” que a conduzem.<sup>480</sup> Essa questão pode ainda explicar o interesse por outros textos que não apenas os restritos ao *Pentateuco*. Muitas vezes Borges conjuga a tradição cristã com a judaica, apesar de assinalar uma preferência, porém não uma exclusividade por esta última. Outras vezes, cristianismo e judaísmo se alinham ao islamismo, ao budismo, etc. Não existe, nesse caso, nenhum tipo de respeito ao dogma, como não há respeito à epistemologia filosófica, ainda que sejam respeitadas as particularidades relevantes em cada uma das doutrinas. O que existe, isto sim, é uma busca pela composição poética dos textos sagrados de que lança mão o escritor argentino. Mas naquilo que há de teológico nos textos oriundos dessas tradições, ele não encontra senão um valor de ordem bibliográfica.

<sup>479</sup> BORGES. “*El libro*”, p. 200. In: \_\_\_\_\_. *Borges oral*. O. C. Vol. IV. Na tradução de Maria R. R. da Silva: “(...) os quais se acredita terem sido ditados pelo Espírito Santo. Isto é um fato curioso: a atribuição de livros de diversos autores e épocas a um único espírito; na própria Bíblia, porém, está ditto que o Espírito sopra onde quer. Os hebreus tiveram a ideia de juntar diversas obras literárias de diversas épocas e com elas formar um único livro, intitulado *Torá* (“Bíblia” é termo grego). Todos esses livros são atribuídos a um único autor: o Espírito. Certa vez perguntaram a Bernard Shaw se ele acreditava que o Espírito Santo havia escrito a Bíblia. Ele respondeu: “Todo livro que vale a pena reler foi escrito pelo Espírito”. Quer dizer, um livro tem de ir além da intenção de seu autor. A intenção do autor é uma pobre coisa humana, falível, mas no livro tem de haver mais. O *Quijote*, por exemplo, é mais que uma sátira aos livros de cavalaria. É um texto absoluto, no qual para nada, absolutamente, intervém o acaso”. BORGES. O. C. Vol. IV, p. 192.

<sup>480</sup> Cf. BORGES. “*Una vindicación de la cábala*”, p. 244. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I.

Quanto à aliança sugerida entre a figura moderna do autor e a Trindade ou ora a Divindade, Borges busca aí os verdadeiros propósitos literários de uma inteligência infinita, eterna, da produção de um texto verdadeiramente absoluto no qual a casualidade é computável em zero. Tudo isso – como agora já está bastante claro e esperamos deixá-lo cada vez mais resolvido com as partes a serem dadas à frente – é algo bem distinto de toda a noção de absoluto literário que surge com os românticos teóricos e, posteriormente, com Mallarmé. Borges já não vê mais a eliminação do azar em matéria literária como obra de um sujeito à deriva da biblioteca de seus precursores. É precisamente o contrário. A eliminação do casual só é possível uma vez que haja aliança com a tradição e, sobretudo, o ultraje da mesma. Só assim a contingência literária pode ser vencida, revelando em textos pregressos, à maneira inversa dos “precursores” de Kafka, aquilo que eles tinham de mais latente e, no entanto, permanecia ignorado na expectativa do presente. Borges elimina o azar literário, porém não a contingência a que todo texto, segundo ele, está condenado. Trindade e Divindade, por tudo isso, são imagens imprescindíveis. Elas possibilitam que a taxinomia literária à borgeana opere profundamente com a máxima que procura estabelecer que cada indivíduo (temporais: autor e leitor) é a espécie (*devir*: a história da literatura no sentido que Valéry emprega essa expressão).

A pesquisa borgeana do tema em questão trabalha sob a conjectura de que as Escrituras Sagradas não foram ditadas pela Divindade em geral, mas pela “*hipóstasis tercera de la divinidad*”: o Espírito Santo.<sup>481</sup> As três Pessoas são uma monstruosidade intelectual: dispersam pela uniformidade, reúnem pela dispersão. Mas é exatamente isso o que permite superar uma locução literária negativamente personificada: a hipóstase da Santíssima Trindade leva a uma particular formação sintática cuja manifestação só pode acontecer uma vez interrompida a sucessão temporal, a maneira da explicação de Irineu, bispo de Lyon, ou seja, esgotando de uma só vez as três dimensões da temporalização:

*El Verbo es engendrado por el Padre, el Espíritu Santo es producido por el Padre y el Verbo, los gnósticos solían inferir de esas dos innegables operaciones que el Padre era anterior al Verbo, y los dos al Espíritu. Esa inferencia disolvía la Trinidad. Ireneo aclaró que el doble proceso – generación del Hijo por el Padre, emisión del Espíritu por los dos – no aconteció en el tiempo, sino que agota de una vez el pasado, el presente y el porvenir.*<sup>482</sup>

<sup>481</sup> BORGES. “Una vindicación de la cábala”, p. 244. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I.

<sup>482</sup> Cf. BORGES. *Historia de la Eternidad*, p. 425. In: \_\_\_\_\_. O. C. Vol. I. Na tradução de Carmen C. Lima : “ O verbo é engedrado pelo Pai, o Espírito Santo é gerado pelo Pai e pelo VERbo, os gnósticos costumavam

Só assim, então, a possibilidade de uma locução hermeticamente fechada à contingência histórica. Contudo, o que interessa a Borges na união hipostática é a noção do Espírito Santo como o procedimento de uma heteronomia da locução tríplice e, por isso mesmo, não personificada, isto é, como uma voz eminentemente textual, e não autoral. A Trindade deixa de ser, para Borges, uma blindagem hermética e tornar-se, dessa maneira, uma abertura às leituras implicadas pelo decurso do tempo. Podemos pensar o seguinte: se o Espírito Santo é que dita na hipóstase, as figuras do Pai e do Filho se excluem. São essas duas últimas o signo daquilo que ganha corporalidade, identidade e, logo, personificação; já a terceira, o Espírito Santo, é exatamente o que está desencarnado, enfim, o que não poderá ganhar nem identidade e nem tampouco gerar a diferença; o Espírito Santo é uma voz litúrgica, pura conceitualidade narrativa, um ponto originário de comunhão e, logo, de indiferença identitária (“*Judas refleja de algún modo a Jesús*”) entre as instâncias da Trindade.

Precisamos ler agora “*De alguien a nadie*”. Borges revela que, no princípio, “*Dios es los Dioses*”, isto é, *Elohim*, plural hebraico que designa *majestade* ou *plenitude* e do qual é ainda possível assimilar ecos politeístas ou, pelo menos, premonições de tal doutrina ao predicar que Deus é Uno e é, também, Três. Trata-se, na verdade, de mais uma das séries borgeanas. Primeiramente, o prefixo latino *omni*, reservado pelos teólogos dos princípios dos tempos aos adjetivos da natureza ou a Júpiter e que conduz às palavras *onipotente*, *onipresente*, *onisciente*, etc., faz de Deus, segundo Borges, um “respeitoso caos de superlativos não imagináveis”.<sup>483</sup> Posteriormente, o curioso acudimento de João Escoto Erígena, teólogo irlandês para quem a palavra *nihilum* designa, melhor que todas as outras, o nome inefável de Deus, isto é, o nada primordial da *creatio ex nihilo*, de modo que Deus aí aparece como “Nada e Ninguém”, mais que um “Quem ou um Quê” segundo Borges.<sup>484</sup> Logo dessas explicações o propósito da série é revelado: a magnificação, a exaltação até o nada primordial acontece ou tende a acontecer em todos os cultos, inclusive em literatura.

Tudo isso aparece melhor resolvido em “*Historia de los ecos de un nombre*”, relato também publicado no livro de 1952. Agora Borges relembra que Moisés, ao perguntar o

---

inferir dessas duas inegáveis operações que o Pai era anterior ao Verbo, e os dois ao Espírito. Essa inferência dissolvia a Trindade. Irineu explicou que o duplo processo – geração do Filho pelo Pai, emissão do Espírito pelos dois – não aconteceu no tempo, mas que esgota de uma só vez o passado, o presente e o futuro”. BORGES. O. C. Vol. I, p. 394.

<sup>483</sup> BORGES. “*De alguien a nadie*”, pp. 139-140. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>484</sup> BORGES. “*De alguien a nadie*”, p. 140. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

nome de Deus, no terceiro capítulo do segundo livro do *Êxodo*, recebeu a seguinte resposta: “Sou O Que Sou”. Segundo o escritor argentino, o truísmo ontológico da Divindade em seu movimento de regresso ao nada elementar (que se multiplica nas línguas humanas pelos registros *Ego Sum Quis Sum, Soy El Que Soy, Ich Bin Der Ich Bin, I Am That I Am*, etc.) tem os seguintes correspondentes em literatura: **a)** o discurso de deserção do capitão Parolles na comédia de Shakespeare – “Esta coisa que sou me fará viver” –; **b)** a doutrina epistemológica de Spinoza – “Deus existe; nós somos os que não existimos” – segundo a qual o pensamento nada mais é que um atributo da substância eterna; **c)** o murmúrio de incerta melancolia de Swift ao final de sua vida – “Serei uma desventura, mas sou. Sou uma parte do universo, tão inevitável e necessária como as outras”; e o pronunciamento de Schopenhauer a propósito da morte de Eduard Grisebach...<sup>485</sup>

Quando a expressão teológica da *creatio ex nihilo* é transportada ao campo literário, ela nada quer dizer do cacoete cimentado na modernidade que predica a criação sem precedentes, do *novo* que rompe com tudo aquilo que o precede. Na época moderna, a expressão latina tende a ganhar outro significado, sinal dos tempos, a temporalização pensada sob a forma de progresso, inclusive levada ao âmbito das artes. Mas em Borges tal ideia leva-nos a outra parte. Não é mais uma versão da criação do *novo* a partir do nada, senão do *inusual* e do atópico a partir do já dito, do bocado inesperado que nos espera entre os farelos da refeição eterna de Cronos. Traz consigo a ideia de uma interrupção do tempo, de criação com a Eternidade. Sendo a sintaxe algo necessariamente determinado pela sucessão temporal, trata-se, nesse caso, de um oximoro da poética borgeana. É a acepção de cada um dos autores – seja Shakespeare, seja Quevedo, seja a formulação de Valéry para uma história literária despersonificada, – seja apenas e tão somente uma variação do infinito possível na criação da letra. Nesses termos, *não ser* é mais que *ser algo*, pois não circunscreve limite, mas sim aberturas. Eis a afirmação de uma presença-ausente formula sob o princípio do *argumentum ornithologium* retirado da hipóstase da Trindade e Borges pretende levar à literatura. A formalização da literatura borgeana implica a velha fórmula latina, *Credo quia absurdum est*, ou melhor, invertidamente, *É absurdo, pois creio*.

Durante seus últimos escritos Borges aparece mais que nunca seguro de tal ideia. No prólogo de *Nueves ensayos dantescos*, por exemplo, ele arremata o que vinha arrolando ao longo de toda a produção precedente:

---

<sup>485</sup> Cf. BORGES. “Historia de los ecos de un nombre”, pp. 156-157-158. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.



(...) *La noción panteísta de un Dios que también es el universo, de un Dios que es cada una de sus criaturas y el destino de esas criaturas, es quizá una herejía y un error si la aplicamos a la realidad, pero es indiscutible en su aplicación al poeta y su obra. El poeta es cada uno de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor. Una de sus tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia.*  
486

Eis aí uma reposição da imagem inicial do êxtase literário na alegoria persa do *simurg*, a noção de um ser não identitário, composto por outros seres. Não mais se trata da noção de onipresença literária em seu sentido corrente, daquele tipo de onipresença que, equivocadamente, costumamos atribuir a todo período romântico.<sup>487</sup> Borges se pergunta sobre o que poderia render essa noção – um ser múltiplo – do ponto de vista literário. Uma das respostas possíveis seria a capacidade de articular a primeira pessoa do singular em lugar da primeira pessoa do plural sem, para isso, voltar a incorrer na danosa locução de uma voz textual personificada, rebaixando a literatura em relação ao autor.<sup>488</sup> Um meio, portanto, de superar o grande paradoxo da composição literária da modernidade segundo o ceticismo borgeano.

Assim, resulta da noção borgeana de Divindade – que nada mais é senão uma versão poética da união hipostática da Santíssima Trindade – um modo de conceber como um *indivíduo não deve diferir da espécie* quando a escrita devém literatura. Só uma Divindade assim concebida seria capaz de responder ao homem que Lhe pede a graça final de ser uno e apenas ele mesmo, encontrando-se o referido homem prestes a morrer, já muito cansado de tanto ter atuado nos teatros do mundo em cujos palcos viu esgotar todas as aparências imagináveis do ser. “*Yo tampoco soy*”, por fim responde a voz de Deus. E prossegue: “*yo soñé el mundo como tu soñaste tú obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tu, que como yo eres muchos y nadie*”.<sup>489</sup>

<sup>486</sup> BORGES. *Nueve ensayos dantescos*, p. 413. In: \_\_\_\_\_. O. C. Vol. III. Na tradução de Samuel Titan Jr.: “A noção panteísta de um Deus que também é o univers, de um Deus que é cada uma de suas criaturas e o destino dessas criaturas, é talvez uma heresia e um erro se aplicamos à realidade, mas é indiscutível sua aplicação ao poeta e a sua obra. O poeta é cada um dos homens de seu mundo fictício, é cada sopro e cada pormenor. Uma de suas tarefas, não a mais fácil, é ocultar ou dissimilar essa onipresença”. BORGES. O. C. Vol. III, p. 385.

<sup>487</sup> Diga-se de passagem: o caso da *symfilosofia* e da *symposia* praticadas entre Schlegel e Novalis bastaria para desistirmos de endossar um antigo e reiterado equívoco que, de algum modo, aparece reabilitado pelo escritor argentino lá quando ele remonta às idiossincráticas nomenclaturas de “escritor clássico” e do “escritor romântico”.

<sup>488</sup> Cf. BORGES. “*El simurgh y el águila*”, pp. 439-440-442. In: \_\_\_\_\_. *Nueve ensayos dantescos*. O. C. Vol. III.

<sup>489</sup> BORGES. “*Everything and nothing*”, p. 217. In: \_\_\_\_\_. *El hacedor*. O. C. Vol. II.

## A escritura do mundo como patíbulo divino

*Creatura mundi est quasi quídam liber, in quo relucet, repraesentatur et legitur Trinitas fabricatrix.*<sup>490</sup>

*La Edad Media atribuyó al Espíritu Santo la composición de dos libros. El primero era, según se sabe, la Biblia; el segundo, el universo, cuyas criaturas encerraban enseñanzas inmorales. Para explicar esto último, se compilaron los Fisiólogos o Bestiarios.*<sup>491</sup>

*El universo requiere la eternidad. Los teólogos no ignoran que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, ésta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz. Por eso afirman que la conservación de este mundo es una perpetua creación y que los verbos conservar y crear, tan enemistados aquí, son sinónimos en el Cielo.*<sup>492</sup>

*(...) la divinidad sólo conoce las leyes generales del universo, lo concerniente a las especies, no al individuo.*<sup>493</sup>

O uso metafórico da hipóstase – tomada por Borges como solução possível para a relação paradoxal entre a linguagem intransitiva e a moderna figura do autor – está diretamente vinculado ao tópos da escritura do mundo como “patíbulo divino”.<sup>494</sup> Quando comenta as *Rubaiyat* persas, Borges já menciona que ali “*la historia universal es un espectáculo que Dios concibe, representa y contempla*” a fim de que atuemos neste teatro de castigos humanos cujo forro são os céus.<sup>495</sup> Também no relato “*El ‘Biathanatos’*” reaparece a tópica do mundo como escritura divina, texto borgeano segundo o qual todos nós não

<sup>490</sup> “A criação do mundo é como um livro no qual a Trindade criativa é refletida, representada, e escrita”. São Boaventura, *Breviloquium* [2. 12], *apud* BORGES. *Otras inquisiciones*, p. 185. In: \_\_\_\_\_. O. C. Vol. II. O excerto citado por Borges aparece incompleto, posto não haver consulta da fonte, e sim do compêndio de Etienne Gilson conforme ele mesmo revela tardiamente no epílogo do livro referido.

<sup>491</sup> BORGES; GUERRERO. *El libro de los seres imaginarios*, p. 90. [A Idade Média atribuiu ao Espírito Santo a composição de dois livros. O primeiro era, segundo se sabe, a Bíblia; o segundo, o universo, cujas criaturas encerravam ensinamentos imorais. Para explicar este último, compilaram os Fisiólogos ou Bestiários.]

<sup>492</sup> BORGES. *Historia de la Eternidad*, pp. 430-431. In: \_\_\_\_\_. O. C. Vol. I. Na tradução de Carmen C. Lima: “O universo requer a eternidade. Os teólogos não ignoram que se a atenção do Senhor se desviasse um único segundo de minha mão direita que escreve, esta recairia no nada, como se fulminada por um fogo sem luz. Por isso afirmam que a conservação deste mundo é uma perpétua criação e que os verbos *conservar* e *crear*, tão inimizados aqui, são sinônimos no Céu”.

<sup>493</sup> BORGES. “*La busca de Averroes*”, p. 700. In: \_\_\_\_\_. *El Aleph*. O. C. Vol. I. Na tradução de Flavio J. Cardoso: “(...) a divindade só conhece as leis gerais do universo, o concernente às espécies, não ao indivíduo”. BORGES. O. C. Vol. I, p. 647.

<sup>494</sup> Ver. BORGES. “*El espejo de los enigmas*”, p. 119. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>495</sup> BORGES. “*El enigma de Edward Fitzgerald*”, pp. 82-83. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

passamos de meros fragmentos de um Deus destruído no princípio dos tempos por sua própria avidez de não ser. “*La historia universal*”, predica Borges, “*es la oscura agonía de esos fragmentos*”.<sup>496</sup>

Os *topói* “escritura do mundo” e “patíbulo divino” emergem em épocas históricas distintas. O primeiro deles, isso já foi discutido ao longo do primeiro capítulo, irrompe na transição do período helênico para o medieval. Mas a unificação de ambos os tópicos, distantes na linearidade do tempo, irrompe no Renascimento e se consolida no período Barroco,<sup>497</sup> especialmente no barroco espanhol de Francisco de Quevedo (1580-1645) e de Pedro Calderón de La Barca, sendo aquele primeiro um dos mais bem acabados exemplos da despersonificação literária segundo Borges.<sup>498</sup>

Borges efetua um vínculo altamente convergente entre ambos – a ponto de o pensamento distraído ignorar a historicidade que os distingue no vidro prismático do

---

<sup>496</sup> BORGES. “*El Biathanatos*”, p. 95. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>497</sup> A unificação dos *topói* “escritura do mundo” como “patíbulo divino”, para além da exclusividade literária a que se remete Borges, pode ser observada através de um conjunto de óleos ou gravuras oriundas da zona limítrofe entre o Renascimento e o Barroco. A série sugerida a seguir tem duas características importantes a ser notadas. Ora aparece São Jerônimo, o Doutor da Igreja do Vaticano e patrono dos humanistas católicos; ora Santo Agostinho, nome maior da erudição ao entrar o medieval, por vezes representado como uma visão de São Jerônimo que, após tal episódio, sai em peregrinação pelo deserto e retorna espiritualmente fortalecido. A arte figurativa das imagens diz muito mais que as palavras, redutoras da atemporalidade iconográfica. Pordoe-se, nesse sentido, a redução com que procedemos aqui. Mas a série em questão nos serve, minimamente, para dimensionar como resulta da noção de “escritura do mundo” como “patíbulo divino” as imagens de: *a*) um drama trágico e melancólico (especialmente em Dürer quando vamos à gravura de 1514, e, também, ao óleo de 1521 em que São Jerônimo aparece em seu estúdio); *b*) a limitação do conhecimento minado pela fugacidade e fragilidade da vida humana quando aquele é confrontado com os signos do Espírito, a exemplo do “São Jerônimo penitente”, de Caravaggio, datado de 1605-1606, às vezes referido também como “São Jerônimo que escreve”); *c*) bem como a ideia de que a ação da escrita humana nada mais é que uma emanção do Espírito, da *Veritas* proveniente do raio que parece atingir Agostinho, algo sugestivamente controlador e iluminador da cabeça e dos desejos humanos conforme a pintura “Santo Agostinho” (1645-1650), de Philippe de Champaigne; exemplo do mesmo na pintura anterior “Vida de São Jerônimo: Visão de Santo Agostinho” (1502-8), de Vittore Carpaccio, em que Agostinho parece transformar a capela em sala de estudos, em biblioteca, dada a quantidade de livros distribuídos sobre a mesa e outros mais derramados sobre o piso santo; Agostinho direciona o olhar além do vitral, expressão que sugere o domínio amplo da espiritualidade, da condução divina dos limites humanos; ou ainda em outra pintura que recebe título homônimo ao de Carpaccio, trata-se da “Visão de Santo Agostinho, de São Jerônimo” (1465), de Benozzo Gozzoli, em que Agostinho aparece estudando em um exemplar dos *scriptoria* medievais, escrevendo, mas, ao mesmo tempo, com uma das mãos suspensas, elevadas aos céus como se estivesse em processo de recebimento da graça divina, por fim ignorando o texto em que trabalha, pois este não lhe pertence senão como aliança religiosa com a divindade.

<sup>498</sup> “*De Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras; inversamente, nadie que tenga vocación literaria puede no gustar de Quevedo. (...) Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura*”. BORGES. “*Quevedo*”, p. 53. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

tempo. Seja como for, a consideração desse tema agora nos coloca no caminho definitivo a fim de observar as discussões do tópos do livro do mundo e da natureza na obra borgeana. Sobre estas linhas, portanto, começam a ser escritas as plausíveis conclusões no que tange à conceitualidade do livro na obra do escritor argentino.

A escritura do mundo pensada enquanto patíbulo divino nada mais designa para Borges senão “os propósitos literários de Deus”,<sup>499</sup> isto é, do Espírito Santo, fulgurância da carne através do Verbo, isso que chamávamos de “absoluto literário”, matéria textual não personificada e solução do paroxismo pendente na definição conceitual de literatura na modernidade. Mas tenhamos em conta que a distorção da referida tópica é característica da releitura borgeana. Basta lembrarmos que a ideia do livro da natureza, de emergência medieval e de tardia consagração renascentista, passou a ser questionada a partir do século XVIII; os contemporâneos de nossa modernidade foram ali muitas vezes com o fim de encontrar não mais que os impedimentos para a formação de uma linguagem artificial, uma linguagem da dessemelhança, do simbólico em detrimento do alegórico.

Eis aí o salto do tigre borgeano em direção a sua presa: a revisão do paroxismo entre linguagem (intransitiva) e autor (figura de uma locução profundamente personificada com vistas a assegurar uma contratualidade positiva, isto é, normativa na recepção do significante textual) dado em nossa época. Daí por diante a tópica da escritura do mundo passa a dizer outra coisa, sobretudo aquilo que, sob seu signo, foi negado em nossa época: a possibilidade de uma linguagem artificial e intransitiva e, mais, a impessoalidade da criação literária. E o mais destacado é que a obra borgeana consegue isso sem ter de secularizar as razões do conceito de literatura, sem reduzir a legibilidade do ambiente entorno a escrita (o mundo) a acensão da figuralidade simbólica da letra.

É preciso voltar mais uma vez ao ensaio “*Del culto de los libros*”. Aparece ali um sucinto catálogo a propósito da escritura do mundo, ora associada à noção de patíbulo divino, ora não.<sup>500</sup> Primeiramente, o “*abecedarium naturae o serie de las letras con que*

<sup>499</sup> BORGES. “*Una vindicación de la cábala*”, p. 244. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I.

<sup>500</sup> Na década de 1960, Borges publica, junto com Bioy, o compêndio *Libro del cielo y del infierno*. Como sugere o título, a publicação compila as mais variadas imagens bibliográficas do céu e do inferno, para isso percorrendo a literatura islâmica, budista, judaica e católica, também a literatura secular ocidental clássica, a literatura europeia medieval e moderna, as mitologias celtas e nórdicas, os mitos incas e astecas, também a literatura argentina – e aí, logo, aparecem os próprios compiladores, bem como Silvina Ocampo entre outros nomes. Resultou-nos curioso, contudo, o fato de os trechos escolhidos (muitos deles reiterando os nomes máximos para a recomposição da tópica da escritura do mundo em Borges, eis os casos de Léon Bloy e de Swedenborg, nada dizer sobre a questão da escritura do mundo como punição e castigos divinos.

*se escribe el texto universal*”<sup>501</sup> de Francis Bacon a princípios do século XVII no livro *Advancement of learnig*. E logo uma nota de rodapé faz lembrar que a percepção do cosmos como livro é abundante nas obras de Galileu Galilei.<sup>502</sup> Agrega-se à lista o *Religio medici* (I, 16), de Sir Thomas Browne que, segundo Borges, reiterava, em 1642, a existência de dois livros através dos quais era costume aprender a Teologia, a Bíblia, e “aquele universal e público manuscrito que está patente a todos os olhos”, ou seja, o Universo. Ainda sem abandonar o parágrafo dedicado a Browne, Borges transcreve do mesmo: “*Todas las cosas son artificiales, porque la Naturaleza es el Arte de Dios*”.<sup>503</sup> Ali também aparece o nome do escritor escocês Carlyle que, duzentos anos após o escritor inglês, escrevia “*que la historia universal es una Escritura Sagrada que desciframos y escribimos inciertamente, y en la que también nos escribe*”.<sup>504</sup> Por fim, Léon Bloy, romancista celebrado ao longo de vários textos borgeanos e pilar literário para a renovação das ruínas do tópos do livro do mundo na obra do escritor argentino. Para o escritor francês a “história é um imenso texto litúrgico” no qual, segundo Borges, “*somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.*”<sup>505</sup>

Entre as idiossincrasias do breve catálogo borgeano sobre o tópos da escritura do mundo, a escrita do mundo não obrigatoriamente pensado como “patíbulo divino”, está a fugaz menção à Mallarmé e, principalmente, a ausência de menção à virada mimológica operada por F. Schlegel e Novalis na referida tópica. As razões para a fugacidade com que a máxima mallarmeana vem ao texto do nosso escritor já são conhecidas do leitor. Gostaria então de dar duas palavras a respeito dos românticos teóricos. A ausência de Schlegel não é incômoda, dado que este escritor está igualmente ausente do conjunto da obra borgeana. A de Novalis, entretanto, intriga. Os escritos e as máximas novalianas aparecem em diversas fases da obra borgeana.<sup>506</sup> Não se trata exatamente de indagar por que razão a premissa da

---

Somente a tópica bíblica do “livro da vida” é o que aparece uma única vez na página 77 de nossa terceira edição. Jamais o tópos do mundo como escritura. Daí, portanto, a exclusividade do breve catálogo armado acima. Ver: BORGES; CASARES. *Libro del cielo y del infierno*, passim.

<sup>501</sup> BORGES. “Del culto de los libros”, pp. 113-114. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>502</sup> O escritor Italo Calvino, grande leitor de Borges, possui um ensaio que discute a alfabetização e geometrização do mundo chadamado “O livro da Natureza em Galileu”, reunido no volume *Por que ler os clássicos*, pp. 89-95.

<sup>503</sup> BORGES. “Del culto de los libros”, p. 114. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>504</sup> BORGES. “Del culto de los libros”, p. 114. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>505</sup> BORGES. “Del culto de los libros”, p. 114. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>506</sup> Cf. *infra*: “Novalis e a *enciclopedística* em Borges”, subseção de “Modelos enciclopédicos na obra borgeana” na primeira parte do excursu intitulado *Glosa pós-escrita*. As citações são extensas e, portanto,

virada mimológica trazida pelo romantismo teórico é ignorada no referido ensaio. A verdade é que Borges não a ignora. Isso pode ser deduzido através de outros textos, datados, inclusive, previamente ao ensaio publicado em 1952. A ausência de Novalis na lista borgeana chama a atenção pelo fato de ter sido ele um dos grandes operadores da tópica da escrita do mundo. Mas a resposta começa aparecer exatamente aí: o escritor alemão é mais um *operador* no interior da tópica da escritura do mundo do que um continuador da mesma. Lembremos, agora, o que víamos sobre a teoria do paraíso e da síntese dos céus e da terra na enciclopedística novaliana na parte final do capítulo segundo. Levando isso em consideração, a ausência novaliana deixa de ser misteriosa. Borges lê Novalis, transcreve as ideias deste na própria obra, mencionando, aliás, a sua *enciclopedística*. Mas não quer colocá-lo na série da escritura do mundo. Teria Borges intuído que o livro novaliano já premedita algo não afim com a série armada em “*Del culto de los libros*”? É bastante crível essa intuição bibliográfica borgeana.

Novalis rompe com a tradição do mundo como escritura prévia da Natureza, a escrita da semelhança do mundo fabricado por Deus, etc. Eis o que vimos detidamente atrás. De Novalis, em certa medida, pode-se falar que é o primeiro escritor a sistematizar a tópica da escrita, da linguagem artificial e da linguagem da natureza em uma obra moderna. Quando Borges resgata a verve do mundo como escritura da natureza e, ainda, como escritura de um deus,<sup>507</sup> ele vislumbra uma tradição pré-novaliana, uma tradição determinante antes do giro mimológico do romantismo teórico. E assim pode colocar tanto uma quanto outra – o tópos da escritura do mundo e a crítica que procede da virada mimológica – em outro percurso literário na modernidade. Não cabe censura, portanto, ao “sumiço” de Novalis do texto borgeano. Essa fantasmagoria bibliográfica, mesmo não proposital, dado que não podemos afirmar que Borges está pensando como nós aqui fazemos, é uma forma de coerência textual se entendemos a questão tal como ela se escreve ao longo da obra do nosso escritor. Agora Borges parece suprimir Novalis somente para que possamos lê-lo, na obra borgeana, a partir de outro propósito. Mas o mesmo já não pode ser dito sobre a aparição de Mallarmé. O poeta francês é profundamente irônico

---

preferiu-se deslocar o comparatismo. Aliás, elas ganham terreno próprio lá onde aparecem. Pede-se, mais uma vez, a fé do leitor até o momento das evidências do que vai dito acima.

<sup>507</sup> É de se notar que ora falamos de *escrita*, ora de *escritura*. Trata-se de uma diferenciação deliberada. Usamos o primeiro significante para o “livro do mundo”, para aludir, a exemplo de Mallarmé, um tópos do mundo e da natureza em direção ao livro, algo não obrigatoriamente teológico; já a palavra *escritura* é reservada para designar o “livro do mundo” como obra divina, para um fim teológico da escrita na divindade.

(assim como Borges) quando repõe a tópica da escrita do mundo em sua obra. Vimos isso. Borges, ao que tudo indica, parece não dar conta de ler a envergadura que há naquela ironia. Mallarmé aparece no ensaio “*Del culto de los libros*” por uma sorte de equívoco bibliográfico da série – e dessa vez nada tem dos enganos deliberados e das sátiras produtivas que encontramos a cada folha da obra borgeana. Portanto, a série sobre o tópos da escritura do mundo teria sucedido melhor caso houvesse sido orientada por um dos mais infelizes juízos literários proferidos por nosso escritor: o costumeiro menosprezo às máximas mallarmeanas. Mas a literatura borgeana é altamente traiçoeira. Mallarmé é inserido na série, mas é inserido como um ponto de viragem no interior da mesma – é já quase uma saída, um precursor de tudo aquilo que parece ser abandonado a propósito do trânsito secular entre livro sagrado e livro clássico, absoluto. Eis uma chave de leitura para o ensaio “*Del culto de los libros*”, acreditamos.

Toda a sinuosidade da série borgeana não impede de falarmos aqui com o propósito de pôr em evidência uma terceira teleologia livresca na modernidade, a bem da verdade uma *te(le)ologia*, revelando-nos, por fim, um posicionamento oblíquo em relação àquilo que já havia sido criticado tanto com Schlegel e Novalis quanto com Mallarmé. O que vemos a partir de Borges é uma negatividade de suspensão ambivalente. Quer dizer: por um lado, interrompe momentaneamente a orientação teológica da escritura do mundo a exemplo dos românticos teóricos, e, por outro lado, neutraliza o ponto teleológico a que foge o livro mallarmeano na época da intransitividade da *poiésis* característica da literatura de nossa modernidade. Assim, Borges consegue pôr ambos os *topói* em contato, fazendo dobrar um sobre o outro como quem caprichosamente brinca com espelhos interpolados para então obter uma imagem sem superfície, em contínua expansão de si mesma e a partir da qual é impossível capturar princípios ou fins no abismo especular de apreensão infinita.

No interior das operações borgeanas, a escritura de Deus significa o lugar para as deliberações de uma inteligência eterna e para uma formação sintática a partir das quais é intolerável o acaso.<sup>508</sup> Para designar tal acepção literária ele recorre à expressão latina *uno intelligendi actu*,<sup>509</sup> um ato de compreensão capaz de articular não só todos os eventos do mundo senão e sobretudo os impossíveis. Nesse sentido, “*cada hombre es un órgano que proyecta la divinidad para sentir el mundo.*”<sup>510</sup> Este seria o meio de êxtase literário com a

<sup>508</sup> Cf. BORGES. “*Una vindicación de la cábala*”, p. 244. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I.

<sup>509</sup> BORGES. “*Una vindicación de la cábala*”, p. 245. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I.

<sup>510</sup> BORGES. “*Los teólogos*”, p. 666. In: \_\_\_\_\_. *El aleph*. O. C. Vol. I.

Divindade, de comunhão com o Universo, significantes não diferentes para nosso escritor, daí resultando a possibilidade de escrever uma “trama total” plausível sob o conceito da Trindade.<sup>511</sup>

Não mais se trata de determinismo, de uma dramaticidade neobarroca por trás da noção da escritura do mundo pensada enquanto um patíbulo divino. Borges não recorre exatamente à época de emergência da unificação das tópicas. O pequeno catálogo sobre a escritura do mundo revela-nos, na verdade, o interesse borgeano por nomes que aparecem entre a inflexão do barroco e aquelas tendências estéticas que culminariam com a modernidade. Por exemplo: quando Alexander Carlyle é citado lemos uma compreensão da história universal como Escritura Sagrada que “*desciframos y escribimos inciertamente, y en la que también nos escriben*”. Incertamente, mas já podemos decifrá-la e, também, escrevê-la – e ser também escritos por Ela. Portanto, somos ao mesmo tempo sujeitos e assujeitamento histórico através da referida noção de Escritura Sagrada. Poucas definições podem ser tão precisas a respeito do que a historiografia moderna entende por historicidade, isto é, um ganho de consciência do processo histórico. É a partir desses usos da escritura do mundo como patíbulo divino que Borges pode demovê-la de sua zona de estabilidade, confundindo, inclusive, o seu ponto de emergência, quando começa a ser desestabilizada ao decair no tempo. Daí que a definição do espelhismo à borgeana, que passaremos a ver, nada tem de reflexo mecânico, de determinação, etc. É algo bem mais complexo que apenas isso.

## Espelhismos e analogias

*El Islam asevera que el día inapelable del Juicio, todo perpetrador de la imagen de una cosa viviente resucitará con sus obras, y le será ordenado que las anime, y fracasará, y será entregado con ellas al fuego del castigo. Yo conocí de chico ese **horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad**, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su **pantomima cósmica**, eran sobrenaturales entonces, desde que anochecía. Uno de mis ruegos a Dios y al ángel de mi guardia era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. **Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad**; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas. **He sabido que ese temor***

---

<sup>511</sup> Cf. BORGES. “La escritura del Dios”, p. 720. In: \_\_\_\_\_. *El aleph*. O. C. Vol. I.



*está, otra vez, prodigiosamente en el mundo. La historia es harto simple, y desagradable.*<sup>512</sup>

*En aquel tiempo, el mundo de los espejos y el mundo de los hombres no estaban, como ahora, incomunicados. Eran, además, muy diversos; no coincidían ni los seres ni los colores ni las formas. Ambos reinos, el especular y el humano, vivían en paz; se entraba y se salía por los espejos. Una Noche, la gente del espejo invadió la tierra. Su fuerza era grande, pero al cabo de sangrientas batallas las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Este rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles. Un día, sin embargo, sacudirán ese letargo mágico.*<sup>513</sup>

A abordagem borgeana da cabala como “metáfora do pensamento”<sup>514</sup> e, de modo mais geral, das interpretações bíblicas implicam uma refutação precisa, a *Formula consensus helvética*, isto é, a noção de inspiração mecânica com o qual se argumenta o cumprimento dos propósitos literários de Deus sobre a humanidade. A expressão latina conforma um tipo de legibilidade radicalmente medieval em que não é reconhecida qualquer direito à representação polissêmica originária do jogo intelectual da interpretação dos textos canonizados. A ideia por trás da fórmula *consensus helvética* é a do hipersenso nutrido de cultura bíblica e amplamente teológica.<sup>515</sup>

A obra borgeana – assim como toda verdadeira teoria da leitura na modernidade – oferece algumas estratégias capazes de subverter a blindagem (ou minimamente atacá-la) oriunda dos textos sagrados medievais, séculos mais tarde reiterada na conclusão dos debates calvinistas de 1695, quando do *consensus ecclesiarum Helveticarum*. Porém, uma particularidade há de ser notada. É do interior da própria tradição litúrgica (às vezes de

<sup>512</sup> BORGES. “*Los espejos velados*”, p. 196. In: \_\_\_\_\_. *El hacedor*. O. C. Vol. II. Na tradução de J. Viana Baptista: “O Islã assevera que, no dia inapelável do Juízo, todo perpetrador da imagem de uma coisa viva ressuscitará com suas obras, e lhe será ordenado que as anime, e ele fracassará, e será entregue com ela ao fogo do castigo. Quando menino, conheci esse horrorosa duplicação ou multiplicação espectral e contínuo funcionamento, sua perseguição de meus atos, sua pantomima cósmica eram então sobrenaturais, desde que anoitecia. Um de meus instantes de rogos a Deus e a meu anjo da guarda era o de não sonhar com espelhos. Sei que os vigiava com inquietude. Algumas vezes temi que comessem a divergir da realidade; outras, ver neles meu rosto desfigurado por adversidades estranhas. Soube que esse temor está, outra vez, prodigiosamente no mundo. A história é muito simples. E desagradável”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 182.

<sup>513</sup> BORGES; GUERRERO. *Manual de zoología fantástica*, p. 14. [Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não estavam, como agora, incomunicados. Eram, além do mais, muito diversos; não coincidiam nem os seres nem as cores nem as formas. Ambos reinos, o especular e o humano, viviam em paz; se entrava e se saía pelos espelhos. Uma noite, a gente do espelho invadiu a terra. Sua força era grande, mas, ao cabo de sangrentas batalhas, as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Este rechaço aos invasores, encarcerando-os nos espelhos e lhes impôs a tarefa de repetir, como em uma espécie de sonho, todos os atos dos homens. Privou-lhes de sua força e de sua figura e os reduziu a meros reflexo servis. Um dia, no entanto, sacudirão essa letargia mágica.]

<sup>514</sup> BORGES. “*La cábala*”, p. 327. In: \_\_\_\_\_. *Siete noches*. O. C. Vol. III.

<sup>515</sup> ECO. “A Epístola XII, o alegorismo medieval, o simbolismo moderno”, p. 208. In: \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*.

uma tradição lateral ao consenso bíblico medieval e calvinista) que nosso escritor retira elementos literários (uma espécie de perspectivismo hermenêutico) a fim de desaprovar o tipo de leitura praticado e defendido durante a mentalidade teológica medieval com ecos na modernidade. A teoria da releitura borgeana está dentro da liturgia para desaprová-la em um daqueles pontos que impedem a variação dos textos no tempo.<sup>516</sup>

**Primeiro exemplo** capaz de exceder a hipérbole do *Pentateuco* segundo Borges – a tradição islâmica compreende o original do *Corão* como “*uno de los atributos de Dios, como Su misericórdia o Su ira, y lo juzgan anterior al idioma, a la Creación*”. Ou seja: a liturgia dos islamitas precede o Verbo, e nisso se distingue da notória abertura do

---

<sup>516</sup> Temos de lembrar, agora, o ensaio *Livro*, (com a vírgula no original: *Livre*,) publicado por Michel Melot em 2006. A tese de Melot deixa-se resumir da seguinte maneira: o livro, um tipo de livro cuja morfologia provém do códice, tem uma forma específica e não será superado pelas novas mídias digitais de nossa era, porém resultará, brevemente, como um mero objeto artístico, celebrado apenas pelo seu valor iconográfico. Mas é a primeira hipótese aventada por Melot no caminho da sua tese final que nos interessa diretamente. No primeiro capítulo, “E o Verbo se Fez Livro...”, o francês defende que o cristianismo implicou “uma viragem radical” na cultura livresca, sobretudo em relação ao judaísmo, mas também ao islamismo, ao budismo, etc. Ou seja: aparece a partir do cristianismo uma *trivialidade* do objeto livro, retirando, do seu ser, o valor de culto que o livro sempre carregou sob a forma do volume e também do códice, valor então perdido no culto cristão, mas que permaneceu para as outras religiões citadas. Daí o livro do cristianismo ter posto em xeque, segundo Melot, a noção de verdade única na cultura ocidental pela primeira vez na tradição livresca. Para ele, o Novo Testamento “conclui a Escritura”, de modo que será perdida a noção de sentido único do livro bíblico. Ainda, a trivialidade do livro na religião cristã teria trazido a noção de “uma assembleia virtual”, isto é, uma Igreja desterritorializada, a-tópica. Por tudo isso, perdeu-se a partir do cristianismo a ideia de anúncio de uma verdade exclusiva e definitiva das Escrituras Sagradas. E daí por diante passamos, segundo Melot, do “Livro aos livros, do livro de fé àquele do conhecimento”. Mas a ideia supracitada, a noção de um *consenso helvético* e tudo o que ela implica nos pede, pelo menos, a ponderação ante a tese do escritor francês. Ao longo dos séculos, seja com as traduções, seja com a queima de bibliotecas, seja com a prática do *Index* e a condenação de autores, seja com os consensos e as contrarreformas, a Igreja católica sempre interdito a interpretação não canônica ou o questionamento da Verdade dos textos santos. Caberia lembrar, ainda, que a noção moderna de autor foi, em primeira instância, uma categoria de acusação, a atribuição de uma heresia a determinado escritor que logo deveria ser castigado exemplarmente por tal autoria – é o que sugere Foucault em certa passagem do artigo *O que é uma autor?*. O ensaio de Melot tem alguns momentos interessantes, de gênio ensaístico até, além do mais resultando dali uma pesquisa comprometida. Mas são muito eloquentes os seus equívocos, por exemplo, ao pensar a morfologia do livro que ascende do códice como algo destinado, até os dias de hoje, a um percurso de leitura e escrita necessariamente linear, fechado, protegido da dispersão e da estrutura em rede que agora determina no princípio criativo dos textos digitais. Outro exemplo grave – e a gravidade do que segue é tanto maior quando consideramos a área de atuação de Melot; ele foi diretor do Departamento de Estampas e Fotografias da Biblioteca Nacional Francesa e da Biblioteca Pública de Informação do Centro Pompidou, enfim, uma mente diretamente articulada com o campo das imagens e do visual -, trata-se da maneira como ele assimila a obra de Mallarmé, reconhecendo a dobradura como o “único conteúdo significativo” do projeto para o *Livro*. E esse argumento, por si só questionável, enfeia-se ainda mais ao encontrar algo que possa vir a argumentá-lo. Melot tenta convencer seu leitor do desprezo mallarmeano pelo jornal, pelas técnicas gráficas da publicidade à época. Tudo isso parece muito danoso, impertinente com relação à poética textual mallarmeana. E não podemos ignorá-lo sob a justificação da tese do escritor francês: o livro, filho direto do códice, virá a restar, entre nós e um futuro próximo, como objeto iconográfico, como uma sorte de espetáculo privado da imagem em nossas coleções de “obra de arte”. Cf. MELOT. *Livro*, pp. 28-29-160-168-169 *passim*.

Evangelho de João segundo o qual foi o Verbo o princípio de todas as coisas até encarnar-se. O *Corão* é um dos atributos de Alá, não um obra desse deus, de sorte que segue sendo algo verdadeiramente conceitual, enfim, uma virtude das virtudes do Espírito que não tomam corpo. Ou seja, o livro canônico do islamismo não é um livro ditado pela Divindade. Ele, o *Corão*, é ao mesmo tempo a Recitação e a própria Divindade – daí eliminando o argumento ontológico de partida.<sup>517</sup> **Segundo exemplo** – Os livros Herméticos (compêndio das dezoito obras gregas de procedência egípcias e mesopotâmica – vem daí a lenda de Toth, deus da invenção da escrita – dos quais os mais acessíveis são a *Tábua de esmeralda* e o *Corpus Hermeticum*) e cujas páginas predicam “*que lo que hay abajo es igual a lo que hay arriba, y lo que hay arriba, igual a lo que hay abajo.*”<sup>518</sup> **Terceiro exemplo** – o *Zohar* (O livro do Esplendor) segundo o qual o mundo inferior é reflexo do superior.<sup>519</sup> Mas também o *modus operandi* cabalístico, sobretudo a noção de *Tetragrammaton*, isto é, a imagem de Adam Kadmon, do “Homem Elementar”, arquetípico, do qual emana o universo e de cujas combinações, mais precisamente da terceira, emana o mundo humano. Isso permite a Borges recuperar uma linha de leitura do *Pentateuco* livre da ideia da escritura como texto sagrado e já assimilado como texto absoluto, eis o que nosso escritor reivindica da hermenêutica cabalística, então capaz de tomar o homem como um microcosmo, ou seja, como metáfora do universo, partícula fractal da Divindade, de uma inteligência infinita que salva a escrita artificial de toda casualidade.<sup>520</sup>

Borges enriquece simbolicamente todos esses casos mencionados ao longo de sua obra. Ora podem ser o princípio do simulacro e dos arquétipos platônicos, ora uma imensa fortuna crítica tanto da patrística quanto da escolástica medieval, ora são liturgias de distintos dogmas religiosos, etc. No conto “*Los teólogos*” tudo isso é elaborado com precisão. Aponta-se dali para a possibilidade de uma “trama total” somente a partir da união final entre os céus e a terra, de modo que cada um de nós, na verdade, somos dois e formaremos uma só pessoa no paraíso. Algo disso está também em um de seus contos mais conhecidos, “*El Aleph*”. Sobre este relato – possivelmente o mais discutido na fortuna crítica de nosso escritor – tudo e do mais variado e inventivo já foi dito. Nada mais desejo

<sup>517</sup> Cf. BORGES. “*Una vindicación de la cábala*”, p. 244. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I.

<sup>518</sup> BORGES. “*Los teólogos*”, p. 665. In: \_\_\_\_\_. *El aleph*. O. C. Vol. I.

<sup>519</sup> BORGES. “*Los teólogos*”, p. 665. In: \_\_\_\_\_. *El aleph*. O. C. Vol. I.

<sup>520</sup> BORGES. “*La cábala*”, pp. 320-321-322-324-328. In.: \_\_\_\_\_. *Borges, oral*. O. C. Vol. IV.

acrescentar senão apenas levar a atenção do leitor até aquela parte final do “*Posdata del primero de marzo de 1943*” de cujo segundo parágrafo transcrevo:

*Dos observaciones quiero agregar: una sobre la naturaleza del Aleph; otra, sobre su nombre. Éste, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al disco de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la Mengenlehre, es el símbolo de los número transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes.*<sup>521</sup>

São frequentes em Borges os significantes “*espejo*”<sup>522</sup> e “*mapa*”,<sup>523</sup> sobretudo o primeiro. E ao contrário do que dita o comum da palavra, nem espelho nem muito menos mapa, para o escritor argentino, são apenas formas de distorção da realidade, simples redução ou distorção daquela. Neles, tudo o que reluz ou deixa desenhar é tão real quanto aquilo que refletem e representam, ou aquilo que neles se faz refletir e ou representar é tão falso quanto o espelho e o mapa, à escolha...:

*Yo, de niño, temía que el espejo me mostrara otra cara o una ciega máscara impersonal que ocultaría algo sin duda atroz. Temí asimismo que el silencioso tiempo del espejo se desviara del curso cotidiano de las horas del hombre y hospedara en su vago confín imaginario seres y formas y colores nuevos. (A nadie se lo dije; el niño es tímido.) Yo tengo temo ahora que el espejo encierre el verdadero rostro de mi alma, lastimada de sombras y de culpas, el que Dios ve y acaso ven los hombres.*<sup>524</sup>

<sup>521</sup> BORGES. *El aleph*, p. 755. O. C. Vol. I. Na tradução de Flavio J. Cardozo: “Duas observações quero acrescentar: uma, sobre a natureza do Aleph; outra, sobre seu nome. Este, como se sabe, é o da primeira letra do alfabeto da língua sagrada. Sua aplicação ao cerne de minha história não parece casual. Para a Cabala, essa letra significa o En Soph, a ilimitada e pura divindade; também se disse que tem a forma de um homem que assinala o céu e a terra, para indicar que o mundo inferior é o espelho e o mapa do superior; para a *Mengenlehre*, é o símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes”. BORGES. O. C. Vol. I, pp. 697-698.

<sup>522</sup> O espelho é um signo frequente na obra de Borges, reaparecendo em sua prosa desde o primeiro livro nesse gênero, *Historia universal de la infamia*: veja-se os subtítulos “*Los espejos abominables*” e “*Un espejo de tinta*” respectivamente nos relatos “*El tintorero enmascarado Hákim de Merv*” e da seção “*Etcétera*”; também “*Los espejos velados*” no livro *El hacedor*.

<sup>523</sup> O relato-citação “*Del rigor en la ciencia*” informa sobre um Império alhures no tempo em que a arte da cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma só província ocupa toda uma cidade, e o mapa do Império, toda uma província. Com o passar do tempo, esses mapas desmesurados já não satisfazem e os cartógrafos levantam outro mapa do Império, que “*tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él*”. As gerações futuras dão por inútil o mapa, e o destinam ao abandono. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas as ruínas do mapa, habitadas por animais e por mendigos. Cf. BORGES. *El hacedor*, p. 265.

<sup>524</sup> BORGES. “*El espejo*”. In: \_\_\_\_\_. *Historia de la noche*. O. C. Vol. III. Na tradução de J. V. Baptista: “Quando menino, eu temia que o espelho me mostrasse outro rosto ou uma cega máscara impessoal que ocultaria algo na certa atroz. Temi também que o silencioso tempo do espelho se desviasse do curso cotidiano dos

Então o que seria plausível concluir sobre a singular concepção do espelhismo e das analogias tal são elas anotadas na obra borgeana? Gostamos de pensá-las como uma saturação dialética do processo mimético, dado que não se produz aí nenhuma precedência dos mundos “fantástico” ou “real”, de acordo com a nomenclatura escolhida pelo nosso escritor.

É só por isso que a qualidade de ambos, tanto de um mundo quanto de outro, pode ser assimilada e, ainda, levar a uma unidade cósmica através do plano da linguagem, que não se diferencia do espelho ou do mapa que acabamos de ver. “Cada página, cada palavra”, Borges diz isso no prólogo do livro *El informe de Brodie*, “postulam o universo, cujo mais notório atributo é a complexidade”.<sup>525</sup> Enfim, o espelhismo do nosso escritor não é mais uma teoria do reflexo, da inspiração mecânica da natureza divina sobre o artifício humano. Trata-se consubstancialmente do contrário. O espelhismo à borgeana é um antigo pacto “*capaz de multiplicar el mundo como acto generativo*”.<sup>526</sup> O escritor argentino orienta o espelhismo e as analogias a propósito dos céus e da terra de modo a desestabilizá-los categoricamente, tanto aquele primeiro quanto a segunda, pondo fim ao movimento da máquina mimética, deixando-lhe apenas o giro falso sobre a órbita do seu próprio eixo, assim não configurando imagens precedentes.

Também combativo contra a chamada *Formula consensus helvética* é o ensaio “*El espejo de los enigmas*”, de 1952. Lemos de entrada que o pensamento a propósito de ter a Sagrada Escritura (para além do seu valor literal) um valor simbólico não é irracional e tem origem no mundo antigo.<sup>527</sup> Logo, mais uma série borgeana que ainda implica a noção de escritura do mundo pela divindade: Fílon de Alexandria, os cabalistas, a liturgia do escritor sueco Swedenborg e do escocês De Quincey. A ideia de uma hermenêutica litúrgica que move o referido ensaio corresponde a uma valorização dos textos sagrados pelo seu valor alegórico-simbólico, e exclusivamente literal. Quanto a Bloy, Borges toma a esse escritor uma de suas ações textuais para então afirmar que é duvidosa a perspectiva de que existe o mundo é dotado de sentido e, tanto mais incrível, que tenha duplo ou triplo sentido. Trata-se de uma inspiração, segundo Borges, do versículo de São Paulo (I, *Coríntios*, 13, 12) que

---

horários do homem e hospedasse em seu vago extreme imaginário seres e formas e matizes novos. ( Não disse isso a ninguém, menino tímido) Agora temo que o espelho encerre o verdadeiro rosto de minha alma, lastimada de sombras e de culpas, o que Deus vê e talvez vejam os homens. BORGES. O. C. Vol. III, p. 211.

<sup>525</sup> BORGES. *El informe de Brodie*, p. 457. In: \_\_\_\_. O. C. Vol. II.

<sup>526</sup> BORGES. “*Los espejos*”, p. 228. In: \_\_\_\_. *El hacedor*. O. C. Vol. II.

<sup>527</sup> BORGES. “*El espejo de los enigmas*”, p. 119. In: \_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

segue: *Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum.*<sup>528</sup> Borges lista seis variações na obra do romancista francês,<sup>529</sup> oferecendo-nos, ele mesmo, o argumento final para o tema da falta de sentido prévio do mundo que abunda na formalização da linguagem na Sagrada Escritura.

Se a falta de sentido está em tudo, nada é definitivo e tudo, inclusive o *absoluto*, pode ser interpretado. Temos então algo muito familiar à concepção de literatura, de clássico à maneira da definição borgeana. Essa é justamente a premissa do espelhismo de nosso escritor, um sistema de correspondência entre céus e terra, entre a divindade e a humanidade, entre literatura e liturgias, etc. O universo, nesse sentido, é uma ficção, posto que a “*creación es una escritura secreta, una criptografía que debemos interpretar*”.<sup>530</sup> Daí a necessidade de ler e interpretar todas as coisas. Ao arrematar uma sentença de Carlyle, lida e citada por Swedenborg, Borges diz que “*nosotros también somos letras, también nosotros somos símbolos*”.<sup>531</sup> Mais que nunca ele está convencido da bibliografia que tem às mãos. A razão para o fascínio que Swedenborg causa a nosso escritor está na composição de um “céu altruísta” e, principalmente, indulgente, capaz de inovar ao pensar a salvação como obra intelectual, “*por obras no sólo del espíritu sino también de la mente*”,<sup>532</sup> e não mais como uma determinação ética. A noção de salvação segundo a

---

<sup>528</sup> Duas traduções são oferecidas por Borges. A primeira, “miserável” segundo ele, pertence a Torres Amat: “Al presente no vemos a *Dios* sino como en un espejo, y bajo imágenes oscuras: pero entonces *le* veremos cara a cara. Y no *le* conozco ahora sino imperfectamente: mas entonces *le* conoceré, a la manera que soy yo conocido”. E outra “mais fiel”, a de Cipriano de Valera: “Ahora vemos por espejo, en oscuridad; mas entonces *veremos* cara a cara. Ahora conozco en parte; mas entonces conoceré como soy conocido”. Para o primeiro tradutor, diz Borges, o versículo se refere a nossa visão da divindade; para o segundo tradutor e para León Bloy, antecipa Borges, a nossa visão geral. Cf. BORGES. “*El espejo de los enigmas*”, pp. 120-121. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>529</sup> As ideias que Borges busca em Bloy implicam que: **a)** a alma humana é um abismo cuja aterradora imensidão é ilusória, posto o reflexo exterior de “nossos abismos” serem percebidos em um espelho; **b)** tudo é símbolo, até mesmo a dor mais dilacerante, e vemos agora, *per speculum in aenigmate*, isto é, “em enigma por meio de um espelho” e não veremos de outro modo até a vinda Daquele que está em todas as coisas e que nos ensinará todas as coisas; **c)** *Per speculum in aenigmate*, “Vemos todas as coisas ao revés”, por isso, diz um texto de Boy de 1904, “estamos no céu e Deus sofre na terra”; **d)** os gozos deste mundo seriam os tormentos do inferno, vistos “ao revés, em um espelho”; **e)** cada homem está na terra para simbolizar algo que ignora e para realizar uma partícula, ou uma montanha, de materiais invisíveis que servirão para edificar a Cidade de Deus; **f)** nenhum ser humano na terra é capaz de declarar quem é, com precisão, ninguém sabe a que veio a este mundo.

<sup>530</sup> BORGES. “*Emanuel Swedenborg*”, p. 226. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos*. O. C. Vol. IV.

<sup>531</sup> BORGES. “*Emanuel Swedenborg*”, p. 226. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos*. O. C. Vol. IV.

<sup>532</sup> BORGES. “*Emanuel Swedenborg*”, p. 226. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos*. O. C. Vol. IV.

liturgia do escritor sueco implica uma determinação estética, e assim antecipa o que William Blake viria dizer mais tarde considerando haver salvação pela arte.<sup>533</sup>

No prólogo do *Libro del cielo y del infierno* a liturgia swedenborgiana é tomada com o ponto de inclinação na evolução das imagens de céu e de inferno na modernidade, haja vista estipular “estados de alma”, e não mais “um estabelecimento de prêmios e outro de penas”.<sup>534</sup> Aliás, a liturgia de Swedenborg está baseada em um sistema de correspondências tal que, para Borges, nada é negado ou empobrecido nas analogias do livro *O céu, o inferno e suas maravilhas*.<sup>535</sup> Daí podemos pensar que para o Swedenborg borgeano não há dessemelhanças ou hierarquias entre a Divindade e a sua criação elementar, entre o livro da natureza ou do mundo e o livro da inteligência abstrata ou da artificialidade da linguagem humana. Antes pelo contrário. O livro da natureza coexiste com o livro da inteligência abstrata e artificial na liturgia e na fórmula das correspondências predicadas pelo escritor sueco. Borges, nesse sentido, é um legítimo precursor do céu de Swendeborg, bem como da síntese entre os céus e a terra que pretendia Novalis.

Decididamente, portanto: a obra dos céus e do inferno à swedenborgiana, bem como a destituição do sentido canônica à maneira dos romances de León Bloy, e o que as leituras borgeanas resgatam de Novalis, tudo isso sobreescreve na obra do escritor argentino o exemplo definitivo cujo espelhismo e as analogias podem levar a uma cisão na ideia da *escritura do mundo como patíbulo divino* e, por fim, oferecer-nos o bálsamo literário para aquelas nossas feridas barrocas ainda mal curadas na modernidade.

### **Universo: vizinhança entre o caos e o cosmos**

*Los doctores del Gran Vehículo enseñan que lo esencial del universo es la vacuidad. Tienen plena razón en lo referente a esa mínima parte del universo que es este libro.*<sup>536</sup>

*Yo soy facilmente idealista. Casi toda la gente cuando piensa en la realidad piensa en el espacio, y las cosmogonías empiezan por el*

<sup>533</sup> BORGES. “Emanuel Swedenborg”, pp. 223-224. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos*. O. C. Vol. IV.

<sup>534</sup> BORGES; BIOY CASARES. *Libro del cielo y del infierno*, p. 7.

<sup>535</sup> BORGES. “Emanuel Swedenborg”, p. 226. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos*. O. C. Vol. IV.

<sup>536</sup> BORGES. “Prólogo a la edición de 1954”, pp. 343-344. In: \_\_\_\_\_. *Historia universal de la infamia*. In: \_\_\_\_\_. O. C. Vol. I. Na tradução de Alexandre Eulálio: “Os doutores do Grão-Veículo ensinam que o essencial do universe é o vazio. Têm pelna razão no que se refere à parte minima do universe que é este livro”. BORGES. O. C. Vol. I, p. 315.

*espacio. Yo pienso en el tiempo. Pienso que las cosas suceden en el tiempo. Creo que podríamos prescindir del espacio fácilmente, pero no del tiempo.*

*(...) Curiosamente todos empiezan por el espacio astronómico. Está bien la idea del Espíritu, que sería anterior al espacio, desde luego. Pero en general suele pensarse en el espacio. Los hebreos peinsan en la creación del mundo a partir de una palabra de Dios. Pero esa palabra tiene que ser anterior al mundo... La solución la Dio San Agustín. Mi latín es pobre pero, recuerdo la frase: Non in tempore, sed cum tempore Deus creavit... ordinem mundi. Es decir: "No en el tiempo sino con el tiempo Dios creó al mundo". Es decir, crear al mundo es crear el tiempo.<sup>537</sup>*

Na “cultura clássica” do planeta descrito no relato “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” o universo é concebido como uma cadeia de processos mentais dos quais resulta uma sorte de escrita capaz de produzir um “deus subalterno para entender-se com o demônio”.<sup>538</sup> Em Tlön o cosmos é comparável a uma criptografia de símbolos, que não se desenvolvem no espaço senão de modo sucessivo no tempo, ou seja, anulando a possibilidade daquilo que é de ordem espacial perdurar no tempo. A linguagem estabelecida em Uqbar, país pertencente ao planeta designado pela imensa conspiração intelectual chamada *Orbis Tertius*, recusa-se a constituir paradoxos e aporias formuláveis segundo a lógica cartesiana. Ainda sobre a linguagem uqbariana, ela admite apenas os verbos impessoais, sendo que os substantivos não existem de antemão senão por acumulação de adjetivos, logo, os significantes tendem ao performático. A literatura uqbariana é de caráter fantástico, jamais tendo por referente uma realidade geográfica, e sim as regiões imaginárias. Igualmente, a filosofia do universo Tlön é um ramo da literatura fantástica: os metafísicos, diz o narrador, “*no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro.*”<sup>539</sup> Os livros raramente são assinados. Não existe o conceito de plágio, pois não há cópia: “*la igualdad comporta la identidad*” apesar de uma não excluir a outra (e vai aí algo sintagmático, um legítimo oximoro borgeano). Os hábitos literários estão regidos pela ideia de um sujeito único e indivisível que, ao mesmo tempo, é cada um dos seres do universo. Consequentemente, o sujeito do conhecimento só é uno à medida que é múltiplo e eterno, a exemplo da noção de literatura reivindicada na obra borgeana. E naquele mundo de Tlön ficou estabelecido que

<sup>537</sup> BORGES. “*Borges, un tejedor de sueños*”, p. 373. In: \_\_\_\_\_. *Textos recobrados (1956-1986)*.

<sup>538</sup> Cf. BORGES. “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, pp. 519-521. In: \_\_\_\_\_. *El aleph*. O. C. Vol. I.

<sup>539</sup> A palavra “assombro” é uma constante no léxico borgeano. Há um momento em que se revela precisamente o motivo das aparições reiteradas do vocábulo ali. “*Aristóteles escribe que la filosofía nace del asombro. Del asombro de ser, del asombro de ser en el tiempo, del asombro de ser em este mundo, em que hay otros hombres y animales y estrellas. Del asombro nace también la poesía*”. BORGES. “*Maurice Maeterlinck. La inteligencia de las flores*”, p. 558. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos*. O. C. Vol. IV.



todas as obras publicadas corresponderiam a um só autor, que é intemporal e, também, anônimo. A crítica literária do país de Uqbar costuma inventar autores. E um livro que não traz consigo seu “*contralibro*” é considerado incompleto. Etc.<sup>540</sup>

O universo Tlön emerge da conjunção de um espelho e de uma enciclopédia, tríade de significantes equivalentes e de eloquência específica na obra borgeana a cujas profundidades logo descenderemos. Ao final, o “mundo fantástico” do relato resumido acima invade o “mundo real”, do leitor. Trata-se de uma espacialidade e de uma realidade idealizadas com vistas ao perfeito desempenho da linguagem intransitiva. Tlön é uma espécie de paraíso para o solo da literatura borgeana: naquele *orbis tertius* a linguagem é criada para tão logo levar a cabo uma devastadora crítica da noção de linguagem ordinária.

Borges anota no ensaio “*El idioma analítico de John Wilkins*” que não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural por uma simples razão: ignoramos que classe de coisa é o universo. Ele assim arremata:

(...) *Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias del secreto diccionario de Dios.*

*La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque no conste que éstos son provisorios.*<sup>541</sup>

A unidade holística do mundo não é concedida ao entendimento humano. Mas isso não impede que a fabriquemos como um artifício quando ela já não está organicamente conosco. E não há outro expediente senão a linguagem para tal fim. A metáfora do idioma mundial desejado por Wilkins exige isso. Para Borges a noção de universo não é senão um conjunto de signos. Daí que para “*penetrar el esquema divino del universo*” nada mais adequado que esses esquemas humanos provisórios conhecidos como idiomas. Nada mais eficiente então que a proposição de um idioma universal, como a princípios do século XVII desejou a “obra especulativa” do reitor de um dos colégios de Oxford. Da pretensão

<sup>540</sup> Cf. BORGES. “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, pp. 520-522-523. In: \_\_\_\_\_. *El aleph*. O. C. Vol. I.

<sup>541</sup> BORGES. “*El idioma analítico de John Wilkins*”, p.105. In.: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. Na tradução de S. Molina: “Pode-se ir além; pode-se suspeitar que não há universo no sentido orgânico, unificador, que tenha essa ambiciosa palavra. Se houver, falta conjeturar seu propósito; falta conjeturar as palavras, as definições, as etimologias, as sinônimas do secreto dicionário de Deus. A impossibilidade de penetrar o esquema divino do universo não pode, contudo, disuadir-nos de planejar esquemas humanos, mesmo sabendo que eles são provisórios”. O. C. Vol. II, p. 95.

de um idioma universal resulta uma dupla maneira de cortejar o universo. A definição do artifício gramatical de Wilkins é assim resumida pelo escritor argentino:

*Dividió el universo en cuarenta categorías o géneros, subdivisibles luego en diferencias, subdivisibles a su vez en especies. Asignó a cada género un monosílabo de dos letras; a cada diferencia, una consonante; a cada especie, una vocal. Por ejemplo: de, quiere decir elemento; deb, el primero de los elementos, el fuego; deba, una porción del elemento del fuego, una llama. En el idioma análogo de Letellier (1850) a, quiere decir animal; ab, mamífero; abo, carnívoro; aboj, felino; aboje, gato; abi, herbívoro; abiv, equino, etcétera. En el de Bonifacio Sotos Ochando (1845), imaba, quiere decir edificio; imaca, serrallo; imafe, hospital; imago, lazareto; imari, casa; imaru, quinta; imedo, poste; imede, pilar; imego, suelo; imela, techo; imogo, ventana; birre, encuadernador; birer, encuadernar.*<sup>542</sup>

Borges não ignora as ambiguidades, nem tampouco as redundâncias e deficiências do método descrito. Ele na verdade as põe em destaque e formula uma série na qual entra um desconhecido (ou apócrifo) enciclopedista chinês, de cuja história nosso escritor inteira-se ao ler a sinologia alemã de Franz Kuhn. Teoricamente – Borges admite isso sob a pele de um gerativista –, não é inconcebível um idioma a exemplo daquele proposto por Wilkins, um idioma performático a partir de cuja gramática cada palavra define a si mesma, aliás, idioma de cuja lógica avizinha-se a linguagem de Uqbar e a literatura universal de Tlön a partir das quais cada significante possa abranger os pormenores além do destino linguístico.

A série armada por Borges no ensaio sobre Wilkins notifica a contrariedade legal que há nas classificações universais e nas gramáticas gerais. Não obstante, há uma segunda notificação, talvez menos visível, que é tão importante quanto aquela primeira: as classificações, as tentativas de pôr ordem no mundo a exemplo da enciclopédia chinesa e do Instituto Bibliográfico de Bruxelas, tudo isso constitui uma das maneiras de *exercer o caos* positivamente, isto é, de normatizá-lo após retornar às contradições da origem.<sup>543</sup> O

<sup>542</sup> BORGES. “El idioma analítico de John Wilkins”, p. 103. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. Na tradução de S. Molina: “Dividui o universo em quarenta categorias ou gêneros, subdivisíveis em diferenças, por sua vez subdivisíveis em espécies. Atribuíu a cada gênero um monossílabo de duas letras; a cada diferença, uma consoante; a cada espécie, uma vogal. Por exemplo: *de*, quer dizer elemento; *deb*, o primeiro dos elementos, o fogo; *deba*, uma porção do elemento fogo, uma chama. No idioma análogo de Letellier (1850), *a* quer dizer animal; *ab*, mamífero; *abo*, carnívoro; *aboj*, felino; *aboje*, gato; *abi*, herbívoro; *abiv*, equino; etc. No de Bonifacio Sotos Ochando (1845), *imaba* quer dizer edifício; *imaca*, serralho; *imafe*, hospital; *imago*, lazareto; *imari*, casa; *imaru*, chácara; *imedo*, poste; *imede*, pilar; *imego*, piso; *imela*, teto; *imogo*, janela; *bire*, encadernador, *birer*, encadernar.

<sup>543</sup> Cf. BORGES. “El idioma analítico de John Wilkins”, p. 104. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

parcelamento classificatório do universo leva o mesmo a seu ponto de emergência (ou de entrada no cosmos). Assim, avizinha-se a unidade cósmica de um ponto pré-orgânico (ou de saída do caos). Ocorre então uma sorte ressonância “caos-cósmica”,<sup>544</sup> gerando uma repulsão cuja intensidade acionada permite já outra enumeração, outro catálogo, outro dicionário, enfim, outra sintaxe no plano sintagmático. Em todos esses jogos o artificioso da mente humana encontra a intensidade fulminante dos opostos sob uma espécie de “cosmoagonia”.<sup>545</sup> Dinamiza-se então a melancólica perda de unidade cosmológica mediante uma abertura hiperbólica do universo.

### Livro, biblioteca

*(...) Enciclopedias, atlas, el Oriente / y el Occidente, siglos, dinastías, / símbolos, cosmos y cosmogonías / brindan los muros, pero inútilmente. / Lento en mi sombra, la penumbra hueca / exploro con el báculo indeciso, / yo, que me figuraba el Paraíso / bajo la especie de una biblioteca.*<sup>546</sup>

O livro como signo de uma percepção do universo. O universo como uma zona originária de artifícios, etimologias e sinonímias. *Ergo*, o livro como obrigatória admissão de uma unidade inexistente, inorgânica, etc., que precisa ser usinada no torno da palavra humana, decaída, no tempo, mas, ao mesmo tempo, em comunhão com a Divindade.

Se o silogismo que acabamos de armar puder ser aceito, estaremos outra vez diante da virada livresca à borgeana. Posto não existir uma coisa tal como o universo ou, o que vem a dar no mesmo, a consciência de uma coisa tal como o universo resulte inviável à percepção da mente humana, desfaz-se, de vez por todas, a hipótese dualista ora aventada por Blumenberg, aquela proposição cujo princípio nos falava da inimizade entre “livro do

<sup>544</sup> A expressão vem das fusões de significantes originárias da literatura de James Joyce. Deleuze e Guattari a retomam em *O que é a filosofia?*, pp. 88-203-207-233-252-253-260-261-262-267, e com ela sugerem os estados “caóides”, isto é, as realidades produzidas pelo entrecruzamento dos três grandes planos (o plano de imanência da filosofia, o plano de coordenadas das ciências lógicas, e o plano de composição das artes) que recortarem o caos.

<sup>545</sup> Uso aqui a expressão da poeta uruguaia Cristina Peri Rossi, do livro de prosas *Cosmoagonias*.

<sup>546</sup> BORGES. “*Poema de los dones*”, p. 222. In: \_\_\_\_\_. *El hacedor*. O. C. Vol. II. Na trad. De J. V. Baptista: “Enciclopédias, atlas, o Oriente/ E o Ocidente, centúrias, dinastias,/ Símbolos, cosmos e cosmogonias/ Brindam as paredes, mas inutilmente/ Em minha sombra, o oco breu com desvelo/ Investigo, o báculo indeciso, / Eu, que me figurava o Paraíso/ Tendo uma biblioteca por modelo”. O. C. Vol. II, p. 207.

mundo” e “mundo do livro”.<sup>547</sup> Na literatura borgeana, como já acontecia na *enciclopédica* novaliana, o mundo do livro já não emerge como uma “antinatureza” em relação ao “livro do mundo”; vice-versa. De sorte que não há rivalidade entre o mundo dos livros e as ciências da natureza. A *indiferença* com que Borges opera a metafísica – indiferença expressa quando nos é noticiada a particularidade dos livros de ordem filosófica de Tlön, isto é, livros que invariavelmente contêm a tese e a antítese com vistas a expor o pró e o contra de cada doutrina -,<sup>548</sup> não assinando pré-identidades ao levar a dialética a uma suspensão de seu processo ontológico, faz com que ambos os mundos estejam proporcionalmente inclinados para a ficção e para o artifício narrativo, enfim, para o gesto do fazer, da fabricação do absoluto literário.

Sobre o livro borgeano há que ser dito então que ele deixa de ser um emblema da busca de unidade para a dispersão do universo e passa a ser signo da expansão e da dilatação cósmica. Portanto, eliminam-se as antinomias da hipótese dualista, dado que, de antemão, o universo não é, para o nosso escritor, uma garantia de organicidade, nada assegurado de um convívio prévio e perdido no passado ou mesmo de um confronto redivivo com a natureza no presente. É justamente aí que aparece a borda de contato e de saída entre o livro borgeano e a *enciclopédica* novaliana, ou seja, a dilatação cósmica, o universo hiperbólico, aspectos a perdurarem em ambos, e, eis a zona de dispersão, a organicidade da natureza, algo que o escritor argentino descartará como um plano pré-composicional de sua literatura, ao passo que o alemão ainda trabalha sob o plano pré-conceitual de uma natureza orgânica. Isso importa aqui para entendermos doravante o giro a que Borges conduzirá as desmesuras da página em literatura.

Também a biblioteca é um signo hiperbólico do universo em Borges. Mas, igualmente, a biblioteca é, para ele, um símile da Divindade e do Paraíso. “*La biblioteca de Babel*” traz evidências de tudo isso. No relato em questão a biblioteca emula a conceitualidade borgeana de um universo hiperbólico. Deus é equiparável a um autor, a uma causa primordial. Porém, a narrativa referida implica uma vasta sequencialidade literária que nem todos os leitores conhecem. Isso acontece porque ela é só sub-repticiamente enunciada no prólogo de *Ficciones*.

---

<sup>547</sup> Cf. BLUMEMBERG. *La legibilidad del mundo*, pp. 18-20-86 *passim*.

<sup>548</sup> Cf. BORGES. “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, p. 523. In: \_\_\_\_\_. *El aleph*. O. C. Vol. I.

Em agosto de 1939 Borges havia publicado no número 59 da revista *Sur* um texto titulado “*La biblioteca total*”, considerado a primeira versão do relato final a aparecer em *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) e, logo, em *Ficciones* (1944).<sup>549</sup> Cotejadas, as informações se revelam e podemos entender melhor a série que “*La biblioteca de Babel*” recria e, sobretudo, um dos motivos do relato em questão: uma ironia ao fato de que a literatura – posto ser considerada um jogo combinatório das letras do alfabeto – é algo inesgotável, porém de sentido presumível. Não é raro que essa ironia seja perdida pelas leituras que buscam em Borges uma orientação rigorosamente matemática da literatura, dado que o nosso escritor toma diversas metáforas àquele campo do saber. A verdade é que tal orientação não existe com o rigor algébrico senão como alegoria, como imagens poéticas possíveis de apropriação pela textualidade borgeana. Borges é absolutamente contrário a uma concepção de literatura esgotável e de sentido assegurado, calculável.

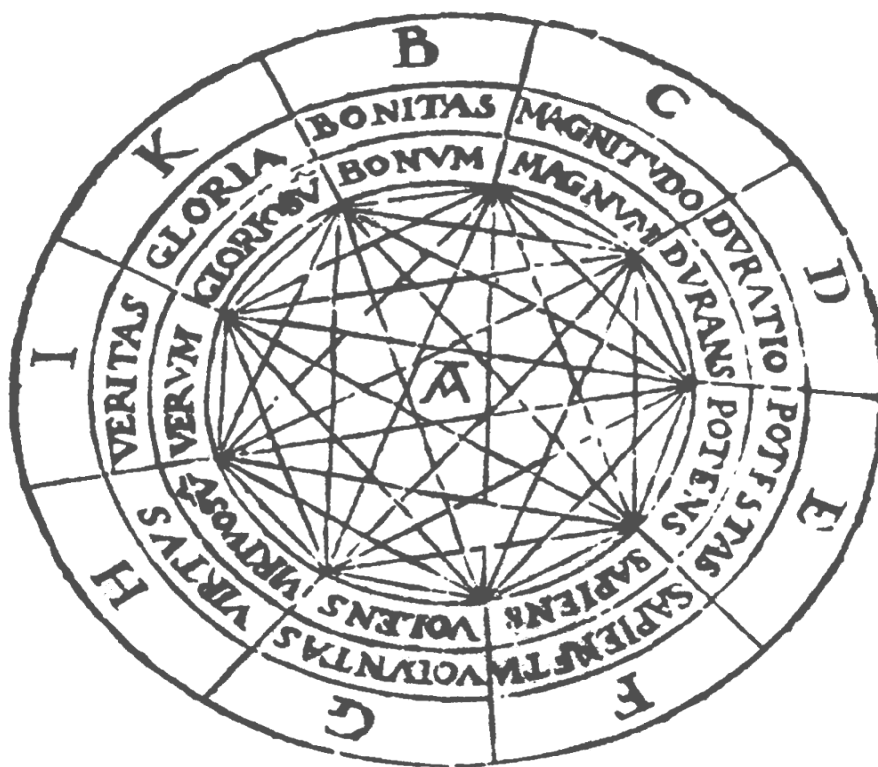
Há um texto borgeano que denuncia a redução da literatura às matemáticas a partir do cálculo algébrico e mecânico: “*La máquina de pensar de Raimundo Lulio*”. A premissa ali é a sobreposição de três discos giratórios e concêntricos, subdivididos em nove câmeras cada um, resultando daí um número de combinações incalculáveis a cada volta de um dos discos em jogo. A proposta de Lulio era organizar um sistema enciclopédico capaz de comprovar a veracidade divina de todas as artes e ciências do mundo mediante o método combinatório trazido pela máquina, capaz de oferecer uma suma indefinida e quase infinita dos imperativos de ordem teológica. Borges recorre ao invento luliano exatamente porque ele é falho, não funciona. E dele absorve uma metáfora para a revelação de todos os

---

<sup>549</sup> Segundo a versão do texto publicado na revista *Sur*, a primeira menção ao projeto da “Biblioteca total” debuta nas páginas do primeiro livro da *Metafísica*, quando Aristóteles atribui a Demócrito de Abdera e, sobretudo, às cosmogonias de Leucipo o propósito da formação do mundo mediante a fortuita conjunção dos átomos. Mas o seu tardio inventor é o filósofo e matemático alemão Gustav Theodor Fechner. Já o seu “primeiro expositor”, diz Borges, é Kurd Lasswitz. Este último publica em 1901 “A biblioteca universal” (*Die Universalbibliothek*) na coletânea de relatos fantásticos *Traumkristalle: Neue Märchen*. Borges explica que o fundamento de Lasswitz é o mesmo anotado pelo escritor Lewis Carroll em *Silvie and Bruno* (1893), romance cuja ideia supõe que a limitação do número de palavras compreendido em um idioma limita igualmente o número de combinações possíveis do mesmo, ato seguido, limitando o número de livros possíveis naquele mesmo idioma. Lemos no relato de Lasswitz o diálogo entre Burkel e o professor Wallhausen, para quem a literatura possível, incluindo a do futuro, está em um número finito de livros. Para isso, Wallhausen lança mão de um jogo combinatório dos símbolos universais ortográficos, e não as palavras do idioma como opera Carroll. No texto de Lasswitz são suficientes os vinte e cinco símbolos (as vinte duas letras, o espaço, além do ponto e da vírgula; Borges reivindica esta mesma quantidade de símbolos em “*La Biblioteca de Babel*”) para organizar mecanicamente todo o azar da Biblioteca universal. Cf. BORGES. “*La biblioteca total*”, pp. 24-27. In. : \_\_\_\_\_. *Borges en Sur. 1931-1980*.

arcanos do mundo.<sup>550</sup> Mas sua crítica é precisa em revelar a impossibilidade de reduzir o pensamento e a literatura a uma equação comprobatória:

*Doy a cada una de las letras lulianas el valor de un color, hago rodar los disco y descifro que el inconstante tigre es azul, amarillo, negro, blanco, verde, morado y gris o amarillamente azul, negramente azul, blancamente azul, verdemente azul, moradamente azul, azulmente azul, etcétera. Ante esa ambigüedad torrencial, los partidarios de la Ars magna no se arredaban: aconsejaban él empleo simultáneo de muchas máquinas combinatorias, que (según ellos) se irían orientando y rectificando, a fuerza de “multiplicaciones” y “evacuaciones”. Durante mucho tiempo, muchos creyeron que en la paciente manipulación de esos discos estaba la segura revelación de todos los arcanos del mundo.*<sup>551</sup>



**Fig. I.** O diagrama dos atributos divinos (a bondade, a grandeza, o poder, a sabedoria, a vontade, a virtude, a verdade, e a glória) da *Ars magna generalis* de Raimundo Lullio (Ramón Llull) Séc. XIII

<sup>550</sup> BORGES. “La máquina de pensar de Raimundo Lullio”, pp. 391-392-393-394. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos*. O. C. Vol. IV; BORGES. “Ars magna”, pp. 72-73. In: \_\_\_\_\_. *Atlas*.

<sup>551</sup> BORGES. “La máquina de pensar de Raimundo Lullio”, p. 394. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos*. O. C. Vol. IV. Na trad. de S. Molina: “Atribuo a cada uma das letras lulianas o valor de uma cor, faço rodar os discos e decifro que o inconstante tigre é azul, amarelo, preto, branco, verde, roxo, alaranjado e cinza ou amarelamente azul, rosamente azul, azulmente azul, etc. Ante essa ambigüidade torrencial, os partidários da ARs Magna não desistiam: aconselhavam o emprego simultâneo de muitas máquinas combinatorias, que (Segundo eles) iriam orientando-se e retificando-se, à força de ‘multiplicações’ e ‘evacuações’. Durante muito tempo, muitos acreditavam que na paciente manipulação desses discos estava a segura revelação de todos os arcanos do mundo”. BORGES. O. C. Vol. IV, p. 372.

Lulio (Lull) prescreve o rigor de um método místico para comprovar a verdade teológica alcançável pelas artes e pelas ciências. Borges remonta ao catalão para dali retirar um signo do infinito a que a literatura está submetida no tempo. Não se trata da mesma acepção de infinito que aparecia no ensaio “*El idioma infinito*” publicado na revista *Proa* durante a década de 1920. O infinito de agora não mais está nas possibilidades infinitas do idioma. Ele não significa criação ilimitada; é visto apenas como uma resolução para a falácia do esgotamento combinatório da matéria literária.

A ironia de “*La biblioteca de Babel*” consiste em um rigor matemático que reduz a invenção literária ao inventário de livros. Damos ali com uma dicção aparentemente mecânica e abstrata, de sorte que não poucas vezes temos mais cálculo que diegese. Um possível descobrimento alegórico-simbólico do conto é a ideia de universo como “*un gran libro circular de lomo continuo*”, isto é, o “livro cíclico” de Deus, vinculado à ideia de humanidade como uma raça de bibliotecários cujo destino comum consiste na busca de um “livro total”, o “catálogo de catálogos”.

O primeiro dos axiomas anotados pelo narrador avisa que a Biblioteca existe *ab eterno*. Nessa parte há uma distinção entre o divino e o humano mediante a grafia: os símbolos que saem da mão humana do bibliotecário são confusos e trêmulos, pouco legíveis; já a grafia dos livros dá “letras orgânicas, pontuais, delicadas, negríssimas”, de inimitável simetria, emenda o bibliotecário-narrador com uma descrição que parece querer (não o fazendo ao fim) exemplificar com a precisão dos tipos móveis da imprensa moderna. Resulta sintomático, nesse caso, que o artificioso, a tipografia, parece designar a escrita simétrica e divina, ao passo que a caligrafia humana, mais natural, mais orgânica, denuncia o pré-orgânico.

Quanto ao segundo axioma, ele consiste em que o número de símbolos ortográficos é vinte e cinco (aí somados o ponto, a vírgula e o espaço). Isso informa “a natureza disforme e caótica de quase todos os livros”. Existe na Biblioteca uma parte na qual os demais bibliotecários repudiam toda busca de sentido nos livros e a equiparam à pretensão de sentido nos sonhos ou nas linhas aleatórias da mão. Ao que parece o bibliotecário-narrador é simpático àqueles demais, haja vista seu comentário sobre os mesmos:

*Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los*

*libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz.*<sup>552</sup>

Ali recusa pela busca de significado nos livros, bem como em toda a teoria da leitura-releitura borgeana, nada tem de niilismo. Dizer que é vã toda pretensão de sentido nos livros não equivale a dizer que o sentido não exista. Absolutamente o contrário: significa, para Borges, dizer que o sentido em si não está nos livros, e sim no *ato* da leitura, sobretudo nos contextos de releituras de um determinado livro. É uma forma de negar a essência do sentido e, logo, defezar tudo derivar.

A biblioteca é uma dimensão fractal, transforma o singular em múltiplo, o livro único em conjunto, as sequências em ausência de identidade, desestabilizando inclusive o catálogo de livros cuja classificação, perfeita, deveria incluir a si mesmo. Enfim, a biblioteca, sobretudo uma biblioteca babélica, transforma o Sentido e a Verdade em princípios contrários – os sentidos, as verdades. É nesses termos que Borges prefere a noção de *hiper-volume* ao *volume* como sinônimo para o livro em alguns de seus contos, como em “A biblioteca de Babel”, como também em “O livro de areia”. Ele lança mão desse sinônimo do livro prévio ao códice, o volume, para jogar com a função do *hiper-volume* na geometria tetradimensional, anti-euclidiana, e assim conseguir uma imagem hiperbólica do universo, um *multiverso* manipulável em toda sua expansão.<sup>553</sup>

<sup>552</sup> BORGES. “*La Biblioteca de Babel*”, p. 560. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. O. C. Vol. I. Na tradução de Carlos Nejar: “Admitem que os inventores da escrita imitaram os vinte e cinco símbolos naturais, mas sustentam que essa aplicação é casual, e que os libros em si nada significam. Esse ditame, já veremos, não é completamente falaz”. BORGES. O. C. Vol. I., p. 518.

<sup>553</sup> A “geometria tetradimensional” determina a concepção de universo em Borges, concatenando-o com os postulados teóricos atuais no campo da astrofísica, como, por exemplo, a noção de universo em expansão e, ainda, a mais recente proposta de *multiverso*. Tudo isso é muito importante para entendermos, ao fim e ao cabo, como o livro em Borges não é mais signo da unidade perdida do cosmos, algo que, segundo a teoria de Blumenberg, teria levado a uma relação nada amistosa entre “livro da natureza” e o “livro absoluto”, relação que, segundo o filósofo alemão, ainda perdura em Schlegel, Novalis e Mallarmé. Há dois momentos precisos em que Borges aborda diretamente o tema da quarta dimensão. O primeiro deles – “*La cuarta dimensión*” [In. : BORGES. *Textos recobrados* (1931-1955), pp. 94-98] – aparece em 1934, época em que nosso escritor ainda publica na *Revista Multicolor de los sábados*. Já o segundo deles, “*Matemáticas e imaginación*” [In. : BORGES. *Biblioteca personal. Prólogos* (1988), pp. 575-576.], trata-se de um prólogo à tradução espanhola do livro *Mathematics and the Imagination* (1940) da dupla Edward Kasner & James Newman. Resumidamente, temos que a teoria da tetradimensionalidade é uma oposição aos princípios da geometria euclidiana, ou seja, sugere algo além da noção de que em cada ponto do espaço três linhas perpendiculares podem convergir em um ponto dado, formando um número infinito de grupos, porém cada grupo de três, nem mais, nem menos. A tetradimensionalidade então sugere que a translação do ponto engendra uma linha, e a translação do volume uma quarta figura, então de quatro dimensões. Daí deixando de existir apenas o volume, mas o hiper-volume. *Grosso modo*, a tetradimensionalidade aumenta o número limitado de dimensões oriundo da geometria euclidiana, ampliando cada vez mais a espacialidade na qual podemos manipular os objetos, apesar de torná-los cada vez mais difíceis de visualização intuitiva. Cria-se, então, uma imagem hiperbólica do universo, a partir da noção de dimensões suplementarias ao plano



A certa altura do relato tomamos conhecimento da aparição de um livro confuso, como os demais da “Biblioteca”, porém com quase duas folhas homogêneas desta vez. Decifrado o idioma, decifra-se conteúdo do texto: um tratado sobre análise combinatória, ilustrado com exemplos de variações ilimitadas.<sup>554</sup> Tais exemplos permitem a um dos bibliotecários a descoberta da lei fundamental da *Biblioteca*:

(...) No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos. *De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito), o sea, todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, la demostración de la falacia del catálogo verdadero, el evangelio gnóstico de Basíledes, el comentario de ese evangelio, el comentario del comentario de ese evangelio, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas, las interpolaciones de cada libro en todos los libros, el tratado que Beda pudo escribir (y no escribió) sobre la mitología de los sajones, los libros perdidos de Tácito.*<sup>555</sup>

Enfim, a Biblioteca dos hexágonos multiformes abarca todos os livros, possíveis e impossíveis. Trata-se de uma dilatação monstruosa: a morfologia dos hexágonos recusa as arestas, os encaixes; não o todo senão a absolutização. Uma maneira da Eternidade enquanto movimento. Ou ainda: total, a biblioteca justifica verbalmente a hipérbole do universo, a dispersão originária do ideal de livro absoluto, onipotente e onipresente. Não

---

tridimensional. Teríamos exemplos de tetradimensionalidade no princípio da fita de Möebius e, especialmente, nos espaços paradoxais das gravuras de Mauritz Escher, exemplarmente na figura do “Cubo impossível”. Voltando a Borges, podemos ir ao conto “*El libro de arena*” e veremos todo esse princípio aplicado à escritura do livro do universo (o “livro de areia” é um avatar bibliográfico da Bíblia em Borges) e a manipulação do mesmo desde o parágrafo de abertura: “*La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes... No, decididamente no es éste, more geometrico, el mejor modo de iniciar mi relato*”. BORGES. “*El libro de arena*”, p. 87. In: \_\_\_\_\_. *El libro de arena*. O. C. Vol. III. Ver também: ODIFREDDI. *La matemática del siglo XX: de los conjuntos a la complejidad*, p. 53; D’HUMIÈRE. “*Borges y Fermat. Cuando las Matemáticas ayudan a resolver el enigma del laberinto*”, pp. 213-223.

<sup>554</sup> BORGES. “*La Biblioteca de Babel*”, p. 561. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. O. C. Vol. I.

<sup>555</sup> BORGES. “*La Biblioteca de Babel*”, pp. 561-562. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. O. C. Vol. I. Na trad. de Carlos Nejar: “Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idénticos. Dessas premissas incontrovertíveis deduziu que a Biblioteca é total e que 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. Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todas as línguas; o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito”. BORGES. O. C. Vol. I, p. 519.

existe nenhuma combinação possível que não esteja prevista em alguma das línguas secretas da “divina Biblioteca” e que ali não faça sentido ou não clame o poderoso nome de um deus. De sorte que “*Hablar es incurrir en tautologias*”<sup>556</sup> na Biblioteca. Estamos diante do vazio do Sentido, da Verdade, cujas ocorrências nem sequer a periodicidade absoluta da Biblioteca poderá assegurar. Na Biblioteca a voz de um indivíduo é pura ventriloquia. E eis que inquire com ironia à baudelairiana o bibliotecário-narrador: “*Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi language?*”<sup>557</sup>

O sentido – e disso bem sabe Borges – não é algo inerente à escrita e aos livros: só existe como um valor determinado na medida em que é assimilado em um contexto específico de formação dos saberes. É assim parecido com o sabor da maçã vislumbrada por Berkeley que, como lembra Borges, não está nem na própria maçã nem tampouco da boca de quem come.<sup>558</sup> Antes, trata-se de um entorno de partilhas mútuas. Ao longo do tempo nunca houve um só sentido que hoje não seja plural e que amanhã será mais. Borges desacredita da noção de texto definitivo, benefício nem sequer concedido à religião. Ele recorre à noção de “livro sagrado” com vistas a discutir aquilo que a cultura ocidental entende ora por “livro absoluto”, ora por “livro clássico”. Mas Borges não assimila ambos como equivalências: ele sugere que a definição de livro clássico ou absoluto pode ser mais que uma permanência secular do livro sagrado, das *Escrituras*.

É de costume afirmar que a racionalidade moderna conduz a um mundo estilhaçado, daí resultando a suposta perda da imagem religiosa e metafísica do mundo pré-moderno. Tudo isso viria em decorrência da autonomização da esfera cultural e, ainda, da construção de legalidades próprias da modernidade logo de um ganho de consciência histórica sem precedentes que vem a pôr uma divisão precisa nos períodos históricos. Seria possível situar aí o problema das teleologias livrescas da modernidade, ou seja, um gesto que tende a corroborar o conceito de literatura mediante um processo de secularização teológica à weberiana.<sup>559</sup> Seja Novalis, seja Mallarmé, e, às vezes, o próprio Borges, todos eles parecem considerar os conceitos literários da modernidade através da transposição

<sup>556</sup> BORGES. “*La Biblioteca de Babel*”, p. 565. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. O. C. Vol. I.

<sup>557</sup> BORGES. “*La Biblioteca de Babel*”, p. 565. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. O. C. Vol. I.

<sup>558</sup> Cf. BORGES. “O enigma da poesia”, p.12. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*.

<sup>559</sup> Max Weber sugere no capítulo “Sociologia da religião”, a quinta parte do primeiro volume da obra *Economia e sociedade (Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie)*, não haver uma verdadeira autolegitimação do racionalismo moderno; este é fundado sobre a tradição seja do cristianismo, seja do judaísmo. Daí ele defender a tese de que o processo de racionalização na verdade se origina na racionalização religiosa como abandono do pensamento mágico e, ainda, em resposta a uma justificação do sofrimento injusto.

direta de ideias judaico-cristãs, exatamente como um bom weberiano não deixaria de considerar os conceitos políticos e sociais da Idade Moderna. Mas, nisso, há algo de problemático porque perigaria fundamentar-se o culto da escrita na modernidade como uma continuidade do processo descontínuo que atravessa a cultura helênica em direção ao mundo medieval até a época moderna. Sumariamente: arriscaria-se situar tal processo fora da história ou, pelo menos, muito lateralmente a uma especificidade moderna.

Borges ainda pensa a literatura e o livro na modernidade – assim como os românticos teóricos e Mallarmé – a par da transposição de uma canonização originária do campo semântico da religião judaico-cristã. F. Schlegel pulveriza o projeto da “Bíblia romântica” da revista *Athenaeum* no ideal de cristandade europeia logo de abandonar a premissa do classicismo na última fase de sua obra. Vimos que Novalis reivindica “um método universal de bublicização” como o caminho viável para “uma autêntica enciclopédica”. As sessões de leitura à mallarmeana aparecem análogas a uma missa; é reivindicada a atmosfera mundana, mas, ao fim, a composição do “*ritual das Terças*” na rua *Rome* tem um quê de assembleia cristã.<sup>560</sup> Não obstante, todos eles buscam na leitura e na figura moderna do leitor uma maneira de romper com a secularização e a analogia teológica que parece orientar o culto do livro e da literatura na modernidade. O que faz cada um deles, nesse sentido, é inserir o culto do livro na historicidade moderna. Mas tanto alhures em Novalis, bem como alhures em Mallarmé, isso só nos apareceu de maneira incipiente, portanto não deixando senão um pensamento assistemático, bastante estéril. Em contrapartida, com Borges passa a existir, ao mesmo tempo e em uma só obra, uma conceitualidade tal de livro que, apesar de ainda repetir algo das liturgias oriundas dos textos sagrados, traz consigo um suficiente entendimento do *acontecimento estético* capaz de levar de vez a linhagem teológica do livro da modernidade às ruínas desse que é um dos totens do culto tardio entre nós: o livro como unidade de sentido, para o pensamento filosófico da época moderna, como unidade poética, para o pensamento literário. Sob aquela definição borgeana de ocorrência estética da literatura está declarado um meio capaz de saturar as te(le)ologias do livro na modernidade, saturando, ao mesmo tempo, os princípios teológicos do livro sagrado que ainda orientam as categorias de “livro absoluto” ou “livro clássico”.

---

<sup>560</sup> Ver: DURRAND. “89 rue de Rome. Le rituel des ‘Mardis’ mallarméens”, pp. 113-117-118-122-123.

A conclusão de nossa hipótese depende agora de duas palestras proferidas pelo escritor argentino no final da década de 1970: “*El libro*” e “*La Cábala*”.<sup>561</sup> Com “*El libro*” Borges revela ter considerado escrever uma história do objeto a respeito do qual se ocupa naquela ocasião. Mas aclara: não uma história do “livro físico”, não uma história “dos livros dos bibliófilos”, que resultaria descomunal, mas uma história sobre as “diversas valorações já recebidas pelo livro”. Remonta-nos à antiguidade, assegurando que a mentalidade antiga não professou “*nuestro culto del libro*”. “*No se pensaba que la Ilíada y la Odisea fueran textos sagrados, eran libros respetados pero también podían ser atacados*”.<sup>562</sup> Chega-nos do Oriente, diz Borges, uma definição nova, profundamente contrária àquele modo através do qual a antiguidade clássica considerou o livro: a ideia de que um livro não deve “*revelar las cosas; un libro debe, simplemente, ayudarnos a descubrir las cosas*”. Os exemplos seriam o *Zohar*, o *Sefer Yetzira* e, por fim, o *Corão*. Logo, temos outro caso de “livro sagrado” mais próximos da cultura ocidental, o *Pentateuco*. Segundo Borges, a diferença é que com esse livro – visto não ser um atributo da divindade como é o *Corão* – Deus “condescendeu à literatura”, à obra escrita, a ponto de ditar um livro, um livro no qual tudo é justificado, no qual nada é casual, absolutamente nada. Por fim, comenta-se que o trânsito do livro sagrado, que caminhou do oriente ao ocidente ao longo dos séculos, completa sua peregrinação sob o signo bibliográfico do “livro nacional”, um livro que representa a pátria.<sup>563</sup>

A linha argumentativa de Borges é caprichosa; sugere ambivalências. O escritor argentino não premedita exatamente uma sacralidade do livro na modernidade, do objeto, mas sim da necessidade de um culto à leitura, uma sorte de culto blasfematório do livro enquanto objeto. Mas até aí Borges não é senão um duplo de Mallarmé. Nosso leitor tem de considerar o que há por trás da ideia: a releitura e sua dilatação dos sentidos e de toda a ausência de unidade intelectual ou poética que o livro está condenado no tempo:

---

<sup>561</sup> São originalmente ministradas sob a forma de palestras durante os anos 1977 e 1978. É curioso notar que esses textos são editados em ordem cronológica inversa em relação às datas em que são proferidos. O texto de 1978 – “*El libro*” –, pertence a uma série de palestras ministradas na *Universidad de Belgrano*, e ano depois aparece no livro *Borges, oral* (1979). Já “*La Cábala*” integra as apresentações que tiveram lugar no Teatro Coliseo durante o ano de 1977, palestras que aparece três anos depois sob a forma de livro em *Siete noches* (1980). A curiosidade está em que o texto geneticamente mais novo resolve melhor um problema argumentativo do outro, mais tardio. Mas a bem da verdade a resolução final, a do texto de 1977, está lá no texto de 1978, porém pouco nítida, faltando-lhe ser mais exotérica, dado que a palestra “*El libro*” é destinada a um auditório universitário, enquanto que “*La cábala*” tem a forma de uma conversação ante uma plateia teatral. Seja como for, a ordem com que um texto é deslocado através do tempo em detrimento de outro, através do raciocínio do livro, não pode ser ignorada ao tratarmos de Borges.

<sup>562</sup> BORGES. “*El libro*”, pp. 197-199. In: \_\_\_\_\_. *Borges, oral*. O. C. Vol. IV.

<sup>563</sup> BORGES. “*El libro*”, pp. 200-201-203. In: \_\_\_\_\_. *Borges, oral*. O. C. Vol. IV.

*El concepto de un libro sagrado,<sup>564</sup> del Corán o de la Biblia, o de los Vedas – donde también se expresa que los Vedas crean el mundo –, puede haber pasado, pero el libro tiene todavía cierta santidad que debemos tratar de no perder. **Tomar un libro y abrirlo guarda la posibilidad del hecho estético.** ¿Qué son las palabras acostadas en un libro? ¿Qué son esos símbolos muertos? Nada absolutamente. ¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; **pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez.***

*Heráclito dijo (lo he repetido demasiadas veces) que nadie baja dos veces al mismo río. Nadie baja dos veces al mismo río porque las aguas cambian, pero lo más terrible es que nosotros somos no menos fluidos que el río. **Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado, la connotación de las palabras es otra.** Además, los libros están cargados de pasado.*

*(...) **Los lectores han ido enriqueciendo el libro.***

***Si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros. Por eso conviene mantener el culto del libro.**<sup>565</sup>*

Definitivamente, a permanência do culto ao livro já não significa então a perpetuação do “livro sagrado”, de onde tal culto parece ter vindo. O culto do livro de que fala Borges é uma maneira de manter a conceitualidade da literatura dentro do processo histórico, nada mais guardando, portanto, da dimensão supra-histórica das liturgias, ameaçando, inclusive, o que gera o *absoluto literário*, caso percamos de vista a precisa definição de Lacoue-Labarthe e Nancy a propósito de uma constante captura e produção do objeto literário por si mesmo.<sup>566</sup>

“*La Cábala*” resolve antes de “*El libro*” o paradoxismo entre a constintuente do livro sagrado, fechado, e a componente do livro clássico, a abertura. É trêmula a voz que

<sup>564</sup> Uma esclarecimento: acima, bem como ao longo de toda sua obra, Borges fala de “conceito” como quem reivindica a definição primeira, ou seja, de um regresso etimológico do significante antes de sua polissemia, antes de cair na variação metafórica e de entrar no tempo como abstração. Não se trata do *conceito* como a circunscrição precisa de um domínio epistemológico do pensamento, a dianóia ou mesmo *Noús*, captação, intuição, maneira de pensar ou disposição de entendimento.

<sup>565</sup> BORGES. “*El libro*”, pp. 204-205. In: \_\_\_\_\_. *Borges, oral*. O. C. Vol. IV. Na tradução de Maria R. R. da Silva: “O conceito do livro sagrado, do Corão, ou da Bíblia, ou dos Vedas – em que também está dito que os Vedas criam o mundo –, pode ter passado, mas o livro ainda possui certa santidade, que devemos tentar não perder. Pegar um livro e abri-lo encerra a possibilidade do fato estético. O que são as palavras deitadas em um livro? O que são esses símbolos mortos? Nada, absolutamente. O que é um livro, se não o abrimos? É, simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas. Mas, se o lemos, algo inusitado acontece, creio que ele muda a cada vez. (...) Os leitores foram enriquecendo o livro. Ao lermos um livro antigo, é como se o estivéssemos lendo ao longo de todo o tempo que transcorreu até nós desde o dia em que foi escrito. Por isso, convém manter o culto ao livro”. BORGES. O. C. Vol. IV, pp. 196-197.

<sup>566</sup> Cf. LACOUÉ-LABARTHE; NANCY. *El absoluto literario*, p. 33. Ver nosso segundo capítulo: “Olivro segundo o romantismo teórico de Lena”.

reverbera no áudio registrado na gravação da sexta noite das apresentações borgeanas no Teatro Coliseo. A pesar disso, começa-se com uma afirmação decidida, sem voltas:

Las diversas y a veces contradictorias doctrinas que llevan el nombre de la cábala proceden de un concepto del todo ajeno a nuestra mente occidental, el de un libro sagrado. Se dirá que tenemos un concepto análogo: el de un libro clásico. Creo que me será fácil demostrar, con ayuda de Oswald Spengler y su libro *Der Untergang des Abendlandes, La decadencia de Occidente*, **que ambos conceptos son distintos.**<sup>567</sup>

Para Borges, a tradição cabalística dá início ao culto da escrita no ocidente a partir da crença na permutação das letras do alfabeto hebraico com vistas a desvelar a composição do universo, a grafia divina. Ele sugere que os primeiros cabalistas foram capazes de unificar o culto prestado aos números pitagóricos, de origem grega e reiterados à época do compêndio de Jâmblico, com a veneração e o incomum culto da escrita que irrompe ao fim da época helênica, logo dos fundamentos elementares de que emergiria a cabala. Mas não é exatamente da cabala que resulta a fomalização do livro sagrado. O regimento do livro sagrado – Borges repete Spengler – é especificamente oriental. E só depois é repassado à tradição talmúdica, sendo reafirmado na derradeira canonização da Bíblia quando da fusão judaico-cristã entre o *Pentateuco* e o Novo Testamento.

Tudo isso parece interditar a concepção de livro à maneira pré-helênica. É bastante problemático assimilar a normatização do livro no mundo antigo, haja vista a escassez da materialidade do referido objeto em um período em que a oralidade é a ordem primordial. Apesar disso, uma coisa dá-se por certa: o livro foi visto como algo mutável, capaz de ser definido historicamente e, assim, situado dentro de um contexto de formação discursiva específico, ausente da Verdade e da Intenção do orador. É justamente o reverso de nosso mundo, quando, desejou-se, o livro asseguraria toda a dispersão. Nós falamos longamente sobre isso no primeiro capítulo. Daí que naqueles princípios a tradição do oriente, ao contrario da antiguidade clássica, ditou o contrário, o livro como instrumento para justificar, defender, combater, expor ou testificar uma doutrina e, logo, um sistema de pensamento. De modo que estamos, agora, mais perto do mundo oriental, do livro sagrado, que do

---

<sup>567</sup> BORGES. “*La cábala*”, p. 318. In: \_\_\_\_\_. *Siete noches*. O. C. Vol. III. Na tradução de S. Molina: “As diversas e por vezes contraditórias doutrinas que recebem o nome de cabala provêm de um conceito totalmente alheio a nossa mente ocidental, o de livro sagrado. Dirão que temos um conceito análogo: o de livro clássico. Creio que será fácil para mim demonstrar, com a ajuda de Oswald Spengler e seu livro *Der Untergang des Abendlandes, A Decadência do Ocidente*, que são dois conceitos distintos”. BORGES. O. C. Vol. III, p. 300.

mundo ocidental, da negação do livro ausente na oralidade grega.<sup>568</sup> A terminologia “oriental”, que Borges endossa em Spengler, é precária por gritar imprecisão.<sup>569</sup> O que é descrito como “livro sagrado”, de emergência oriental, não corresponde para os Vedas, cuja canonização é iniciada apenas no séc. XV de nossa era, tampouco para a tradição budista, muito menos para os textos confucionistas cuja canonização tarda quatro séculos, II a.C – II d.C.<sup>570</sup> Tanto Spengler quanto Borges, o que ambos têm em mente só corresponde ao islamismo, ou mais propriamente, ao protótipo de “livro mágico” do *Corão*, como vimos no próprio Borges, livro paradoxalmente anterior ao idioma e, por isso mesmo, impossível de ser estudado histórica ou filologicamente, posto ser anterior à gente árabe, ao próprio universo, sendo o Livro de uma verdade exclusiva e definitiva, sendo, ainda, a própria divindade, e não apenas a sua palavra. Desenha-se, assim, a inflexão entre a inexistência do livro dos antigos gregos e a positividade do livro sagrado do islamismo e determina, logo mais, toda a época medieval, cristã.

Na cultura ocidental, o “livro clássico” de que fala Borges é aquele sempre visto sob a ideia de um livro ordenado, que, de acordo com a etimologia de *classis*, “fragata”, “esquadra”, aqui é Borges o filólogo, deverá ter tudo à bordo, que nossa cultura bibliográfica passou a pensar como uma uniformidade do pensamento. Mas o escritor argentino pretende desviar-se de alguns pontos que ainda podem confundir, por um lado, o que é específico do “livro clássico”, e, por outro, do “livro sagrado”. Ele então arremata dizendo que um livro clássico é, definitivamente, um livro eminente em seu gênero, tal como o *Quijote*, ou a *Comédia* ou o *Fausto*. Em um livro sagrado, diz Borges, sagradas são não apenas as suas palavras, mas também cada uma das letras com que foram escritas e o lugar onde foram escritas, um livro, enfim, no qual nada esteja indeterminado. Em suma: o livro sagrado é um atributo de Deus, encarnando as páginas a própria Divindade, um Livro;

<sup>568</sup> BORGES. “*La cábala*”, p. 319. In: \_\_\_\_\_. *Siete noches*. O. C. Vol. III.

<sup>569</sup> Apesar da aparente distinção, é preciso anotar que Borges parece ter pensado o ocidente e o oriente além da grande divisão ocidental que, para fazer-se ocidentel, precisou fabular um oriente. Quer dizer, Borges muitas vezes pensou tais latitudes como uma zona membranosa ao tratar das distintas tradições literárias. É esclarecedor, nesse sentido, o que ele sugere no discurso do prêmio Alberdi- Sarmiento, a saber: “*Suelen usarse las palabras Oriente y Occidente. Yo creo que esas palabras no son del todo felices. Creo que no se trata, digamos, de una polémica entre Zenón de Elea y Lao Tsé, o entre Demócrito de Abdera o Gautama, el Buda, ya que nuestra civilización, la occidental, tiene su parte oriental, ya que procede – por medio de Roma – de Grecia, y que siendo esencialmente Cristiana tiene una raíz oriental, la raíz bíblica. De suerte que entiendo que más exacto, sería hablar simplemente de la libertad personal – como acaba de decirlo el doctor Capdevila – e de una hipertrofia o exceso del Estado*”. BORGES. “*El premio Alberdi-Sarmiento*”, p. 256. In: \_\_\_\_\_. *Textos recobrados (1956-1986)*.

<sup>570</sup> Cf. MALAMOUD. “*Le corpus védique*”, p. 135-148; CHENG. “*Les corpus canonique confucéen*”, pp. 163-178. Ambos os textos na parte “*Corpus*”. In: VV.AA. *Des Alexandries I*. Paris: BNF, 2001, pp. 108-198.

já o “livro clássico”, borgeano, é fruto da escrita humana, temporal, na qual sempre há algo de casual...<sup>571</sup>

E partir daí Borges elabora sua apropriação da *modus operandi* dos cabalistas, mas nunca de sua doutrina, isto é, a ideia de que em um texto absoluto tudo tem de ser fatal, infinito, como a divindade de que deriva ou encarna. Borges desacredita da existência de uma composição absoluta, pelo menos no caso de um texto em dimensão humana, isto é, individual, sem a contribuição das leituras, dos usos da tradição. Mas a fatalidade do sistema de pensamento dos cabalistas lhe serve para supor que todos os textos têm infinitos sentidos. E que a pedra mais pesada, portanto, pode ser movida pelo cálculo da releitura, seja um texto clássico, seja inclusive um texto absoluto, seja uma escritura santa.<sup>572</sup>

Na sequência, Borges perde o fio argumentativo que o ataria à tese inicialmente lançada. Privilegia então outra hipótese: as influências do gnosticismo sobre o estranho modo cabalístico de decifrar as letras e, com elas, o cosmos. Não nos ocuparemos da irrupção dos cabalistas na obra borgeana. Trabalhos importantes sobre isso já existem.<sup>573</sup> Baste-nos saber que, de acordo com Borges, a cabala não é senão “*una suerte de metáfora del pensamiento*”,<sup>574</sup> uma sorte de hermenêutica *avant la lettre* que lhe permite estipular a infinitude para todas as ordens de sentido e verdades a que um texto estaria submetido. Assim, emparelha-se a obra de criação humana com a obra da divindade sem, contudo, descartar a história das releituras sob tais obras, de narrar como se não se soubesse de todo o que é narrado.

Por admitir as interpolações de sentidos na leitura dos textos sagrados, Borges consente uma teoria da releitura como revitalização e gestação de novos discursos ou, ainda, a ineficiência de saberes normatizados, capaz de consentir até mesmo uma nova linguagem para os textos canônicos. Daí que uma teoria de tal índole não é simplesmente um modo de estabelecer continuidades – ainda que as continuidades sejam admitidas. Tal prática de releitura estipula um a contrapelo do historicismo, isto é, um historicismo cujo

---

<sup>571</sup> BORGES. “*La cábala*”, pp. 320-321 In: \_\_\_\_\_. *Siete noches*. O. C. Vol. III.

<sup>572</sup> BORGES. “*La cábala*”, p. 323. In: \_\_\_\_\_. *Siete noches*. O. C. Vol. III.

<sup>573</sup> Veja-se: SOSNOWSKI. *Borges y la cabala. La búsqueda del verbo*, 1986; NASCIMENTO. *Borges e outros rabinos*, 2009.

<sup>574</sup> BORGES. “*La cábala*”, p. 327. In: \_\_\_\_\_. *Siete noches*. O. C. Vol. III.



argumento não seja apenas a sucessão, o mero cumprimento de etapas e de uma orientação teleológica para a literatura, sem entretanto retirá-la do processo histórico.

Aparece, nesse sentido, algo particular na conceitualidade do livro clássico na modernidade: a vitalidade histórica (e não o sentido histórico, o decurso) das leituras, dos textos, com o fim de pensar quais as estruturas linguísticas e quais os contextos de recepção foram e ainda são capazes de legitimar a permanência de uma obra eminente em dados sistemas literários e epistemológicos. Mas, ao mesmo tempo, aparece outra possibilidade para a designação do livro sagrado na modernidade. Ao recorrer à tradição dos cabalistas, para qual a noção de texto sagrado é presente, de um texto em que habita a Verdade, repõe-se o sentido de sacralidade: sagrado não é mais o objeto, o livro, nem tampouco o sentido da escrita que mantém intocável a permanência da sacralidade do referido objeto, mas a prática, o *modus operandi* da constante releitura e da igualmente constante reescrita talmúdica, da escrita que glosa, da leitura, da releitura e da reescrita que nada aceitam de estável ou fixo. Borges toma ao sagrado o profano. Mas, ao mesmo tempo, sacraliza-se a profanação, rebatizando-a, por fim, com o conceito de *clássico*, giro expansivo e infinito próprio da modernidade literária. É uma suspensão intensa. De tudo isso, portanto, resulta algo muito peculiar: a capacidade de religar – (e para isso lembremos a antilógica originária do *Argumentum ornithologicum*) – o livro de fé com o livro de conhecimento, impedir a submissão de um ao outro, enfim, algo capaz de desfazer as conversões e, especialmente, de parar o processo de secularização na modernidade que tende a legitimar o acenso de um pelo decenso de outro.

Entramos definitivamente no centro labiríntico da terceira teleologia do livro em literatura. A prática do *Argumentum ornithologicum*, por fim, não identifica o ser da linguagem intransitiva, codinome que literatura assumiu na modernidade, nem com as estruturas linguísticas, nem com as tautologias que determina a dicção do idioma usado pelo escritor em uma determinada época, nem tampouco com a manifestação plena de um sujeito histórico capaz de evadir a tudo isso à maneira do equívoco menardiano. O *ser* da literatura só aparece, pelo contrário, nas releituras, sem, portanto, ter precedência alguma, pois a releitura é o que deixa tudo em aberto à captura e à produção, inclusive à *generatividade*<sup>575</sup> do sentido histórico de um texto, bem como sua formalização.

---

<sup>575</sup> A *généralité de la littérature*, expressão da qual Lacoue-Labarthe e Nancy lançam para definir o conceito de *absoluto literário*, tema abordado ao longo do capítulo segundo nesta tese.

Para um escritor argentino, ou seja, um escritor oblíquo, tudo isso é imprescindível, haja vista sua existência literária depender da maneira como ele lê e, sobretudo, de como ele usa as tradições. Dessa posição de obliquidade ante um *corpus* – a posição do corpo é o que anima o “anguloso” *Aleph*<sup>576</sup> – resulta uma capacidade de agir sem estar apenas condicionado pela tradição, antes, condicionando-a no reverso prismático da letra mágica que gera menos escrevendo que relendo, fundindo, de maneira heteróclita, o que separara as hierarquias culturais e os sistemas literários.

É nesses termos que vislumbramos aqui a sobrevivência de uma *te(le)ologia* não teleológica, isto é, imanente a si, e de uma sorte de livro e de literatura que operam as transcendências, sem premeditar nenhum télos (senão o da falibilidade do Sentido a conhecer o tempo) a propósito daquilo que deverá passar pelas gretas cavadas pela releitura no penhasco da linguagem. É uma rememoração anárquica ante os princípios reguladores da literatura a que o conceito de *precursores* submete a tradição literária ocidental, dobrando-a, inclusive, na literatura oriental: não nega a irrupção do descontínuo, do insólito, nome do “novo” borgeano que não revela senão uma inusitada linhagem do passado a partir de um encontro monadológico, enviesado, com o presente.

Ser moderno e, apesar disso, reivindicar certa dosagem teológica para a época, esvaziar a ontologia literária das noções de unidade poética, autenticidade e, pois, identidade, saber entrar na casa da secularização sem abraçar o racionalismo até as costas, piscar três vezes os olhos antes de se abrigar sob a sombra do ilusório oásis do historicismo, percorrer a temporalização desértica do progresso sem renunciar a despersonalização como redenção do sujeito poético para, por fim, entrar no catálogo da Biblioteca de Babel como leitor, um sensível e agradecido leitor nômade que, através da mobilidade e da multiplicidade das releituras, procura não o grão de um literato, mas as vastas areias da literatura: aí está – em tudo isso – a tarefa borgeana.

---

<sup>576</sup> “(...) pues en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos. (...) La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenía prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph. (...) Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular”. BORGES. “*El aleph*”, pp. 750-751. In: \_\_\_\_\_. *El aleph*. O. C. Vol. I.

## GLOSA PÓS-ESCRITA

### primeiro ritornelo

Por toda a Idade Média correu a concepção que Deus havia escrito dois livros, e um desses livros era, previsivelmente, a Sagrada Escritura, a *Bíblia*, ditada a diversas pessoas pelo Espírito Santo, e o outro livro era o Universo, todas as criaturas. E se repetiu que o dever de todo cristão era estudar ambos os livros, o livro sagrado e esse outro livro enigmático, o Universo. Agora, no século XVII, Bacon, Francis Bacon, volta a essa ideia, mas volta de um modo científico. A ideia é que temos a Sagrada Escritura de um lado e, do outro, o Universo, que temos de decifrar. Mas na Idade Média encontramos a ideia de que os dois livros, o livro por excelência, a *Bíblia*, e o outro livro, o Universo – naturalmente, fazemos parte do segundo livro –, tinham de ser estudados do ponto de vista ético. Isto é, não se tratava de estudar a natureza à maneira de Bacon, que é a maneira da ciência moderna, fazendo experiências, pesquisando as coisas físicas, mas sim buscando exemplos morais nela.<sup>577</sup>

### 4. 2 Enciclopédismo e tipologias do livro borgeano

*(...) y compruebo con una suerte de agridulce melancolía que todas las cosas del mundo me llevan a una cita o a un libro.*<sup>578</sup>

As variadas formas tipológicas do livro borgeano compõem uma série bibliográfica voltada para a pulverização da figura do autor: a nomenclatura da extensa biblioteca litúrgica (a *Torá*, a *Bíblia*, o *Corão*, os *Vedas*, etc.), os catálogos e as fichas bibliográficas, os manuais e os bestiários medievais, todo o enciclopédismo, os tomos de história universal, as antologias, os atlas, os dicionários, etc. Há uma grande amplitude aí, mas algo está em foco. Não se trata do “livro físico”, já vimos, mas de uma conceitualidade do livro enquanto *medium* da literatura. Poucas vezes veremos objetificação, isto é, a encarnação da materialidade irradiadora da tipologia do livro em Borges. Isso não implica necessariamente um uso da mídia livro enquanto *poiésis*, e sim de um uso metafórico e extensivo do livro em relação ao projeto narrativo.

A conceitualidade (*a\_conceitualidade?*) do livro à borgeana irradia uma sorte de subgênero discursivo muito particular na modernidade, assim como veio acontecendo

<sup>577</sup> BORGES. “Aula num. 7: ‘Os livros escritos por Deus’”, p. 90. In: \_\_\_\_\_. *Curso de Literatura Inglesa*.

<sup>578</sup> BORGES. “*Las islas del Tigre*”, p. 69. In: BORGES; KODAMA. *Atlas*. [(...) e compruebo con una suerte de agridoce melancolia que todas las cosas del mundo me llevan a una citação ou a um livro].

desde Novalis, mais concreta e definitivamente desde Mallarmé. Essas três irrupções literárias – que obviamente podem ser acrescidas de outras mais – dão evidências de um processo a partir do qual o livro deixou de ser tratado como mero auxiliar no processo de formação da escrita vinculada a uma nova acepção de linguagem, mas tornando-se *literatura* ele mesmo, o livro, essa conceitualidade que nunca parece terminar em nossas mãos.

Mas a cizânia é um parente que habita entre todas as famílias. Por isso, cabe dizer que a obra do escritor argentino fez do metaforismo do livro um projeto narrativo e literário único levado a cabo na modernidade, quer dizer, que pôde produzir algo particular a partir daquilo que resgata. Borges é o legítimo precursor do simbolismo que revive nos românticos teóricos e, logo, no poeta francês a caminho de uma conceitualidade do livro em literatura. O livro de Fr. Schlegel e da poesia romântica ainda toma a metaforologia do livro em sua espessura geral, ou seja, o livro é, para ele, “todos os livros” – portanto, nenhum livro específico e, ato seguido, nenhuma linguagem singular. Novalis, este sim, já está mais alinhado com a proposição que revive em nosso escritor. O poeta mais jovem de Iena, ao contrário de Fr. Schlegel, seu igual e inspirador da *symposia*, cuidou que fosse necessário ir além, em busca de uma narrativa específica do livro, o “método universal da biblicização” que levaria à composição *enciclopedística* já capitulado por nós. Em Mallarmé faltou tal passo, em que pese ter sido, entre todos eles, inclusive Borges, o momento mais decidido quanto à arquite(x)tura de uma materialidade gráfica e tipográfica para as teleologias do livro nascido do conceito de literatura. O *Livro*, tantas vezes contraposto à estrutura do álbum, continua sendo um emblema da unidade poética, da tentativa de vencer pela letra a prolixidade do universo mediante a reunificação das artes no *Livro*. Também em Novalis há algo assim, um propósito de uniformidade dos saberes científicos, da unidade poética, mas, entre as anotações do alemão, há já um sistema, ainda que incipiente, não só de catalogação múltipla, mas de sintaxe heteróclita, de algo que quebra as hierarquias do enciclopedismo tradicional. E Borges leva tudo isso a um extremo, fazendo de tal limite uma poética da obra, uma expansão e um sistemático ceticismo ante a conservação do cosmos, do azar em literatura. Talvez assim aconteça por ter Borges uma noção de “universo hiperbólico” – o que é muito diferente de Mallarmé e Novalis, apesar de este último ter a intuição filológica para uma cosmologia do

“multiverso” e, ainda, do “oniverso”.<sup>579</sup> Mas, nesse caso, é apenas uma inspiração lexical. Em Borges, ao contrário de Novalis, a assimilação da teoria do multiverso, bem como da tetradimensionalidade, já é uma positividade na Astrofísica e na Geometria.

A te(le)ologia do *hacedor* promove muito mais que apenas a reformulação da tópica em questão. Ela não fabrica tão somente uma variação dentro do metaforismo livresco senão um projeto narrativo que verdadeiramente arremata o decurso temporal da obra literária. Com isso, consegue discutir as muitas metáforas do livro na própria tessitura textual que a gesta e pela qual também é gestada. Em lugar de uma totalidade da escrita possível no livro e com o livro, isolada na forma perfeita de um volume que seja o próprio cosmos da letra, emergem os modelos narrativos da dispersão do *lógos*, as vozes babélicas e polifônicas que cantaram o livro no tempo, daí decantando um processo muito particular de releitura do tópos do livro enquanto símile do mundo. E vem disso o que a faz inusitada, terceira: narrar a literatura, a linguagem intransitiva conjuntamente com o livro, ou melhor, com as variadas e variáveis linguagens do livro, esse objeto que, desde seu nascimento, pareceu nos enganar a respeito da produção e da certificação dos saberes (a “Verdade” e ou a “Ideia” dos antigos; a “Divindade” e “Espírito” na emergência medieval dessas palavras; finalmente, a “Razão” e o “Método” de nosso tempo, a “Intransitividade” e a “Obra” em literatura).

Vejamos, por fim, as seleções dos *biblio-tipos* recuperados na obra borgeana, considerando como eles são condensados em imagens do pensamento narrativo.

*a) A metaforicidade litúrgica do livro: a Torá, a Bíblia, o Corão, os Vedas, etc.:*

Vastamente discutido acima. Veja-se por recapitulação. Ou então com a forma da apócrifa enciclopédia chinesa aludida por Borges: “(h) *incluidos en esta clasificación*”.<sup>580</sup>

*b) Antologias, catálogos, fichas bibliográficas e prólogos:*

Esse feixe biblio-semântico está relacionado à prática da série literária em Borges. Possui materialidade apenas nas antologias; não nos catálogos e nas fichas. Teríamos de fazer uma listagem sem fim de notas e toda a arquivística do escritor. Antes da loucura, apenas uma

<sup>579</sup> Cf. NOVALIS. *La enciclopedia*, p. 431. No original alemão: “*Cosmologie. Universum - Multiversum – Omniversum*”.

<sup>580</sup> BORGES. “*El idioma analítico de John Wilkins*”, p. 104. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

detalhes sobre a questão dos prólogos: “*El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica*”.<sup>581</sup>

*c) Atlas:*

*Atlas* é publicado em 1984. Trata-se da última produção de Borges em vida, coassinada com María Kodama. Livro tardio, de pouquíssima relevância no conjunto da obra a que pertence, visto ter a característica de uma repetição de antigos temas sem aparentemente pouco desviar. Mas interessa do ponto de vista que o abordaremos aqui: a translação (acepção primeira da palavra metáfora) da bibliologia desse tipo específico do livro para a composição da narrativa borgeana.

Na publicação referida está em destaque esse que, desde a *Odisseia*, é possivelmente o tópos mais antigo na literatura do ocidente, quiçá também do oriente, a viagem de exílio e o retorno ao lar. A matéria poética são as paisagens urbanas ou os emblemas da natureza. Disso são feitas analogias simbólico-alegoricas com a tradição clássica com vistas a refundir alguns mitos literários na modernidade. Por um lado, o labirinto, mares, céus, a noite, as ruínas, o rio, velho tema heraclitiano que Borges usa para esculpir o tempo não no mármore, mas na plasticidade e fluidez das águas.<sup>582</sup> Por outro, embora não em oposição, as esquinas, as fontes de água, as ruas irlandesas, mas também as ruas e os bairros de Buenos Aires, o pátio dos *conventillos* e o punhal do duelo de *guapos* e *compadritos*, o tigre, as ruínas uruguaias de Colônia do Sacramento, etc.

Ponhamos os olhos então sobre o que diretamente interessa aqui. À diferença dos relatos que conformam o atlas clássico e, sobretudo, o atlas pré-moderno escrito por uma Europa ibérica que oficializa as navegações atlânticas em direção ao que se chamaria de “Novo Mundo”, o *Atlas* borgeano não busca na descoberta de uma nova “realidade” do mundo a justificativa e o endosso para o velho imaginário fantástico da época. Muito pelo contrário. Agora, esse *Atlas* parece prescindir da descoberta de uma nova realidade do mundo para justificar a tradição de um imaginário fantástico, literário. É declaradamente a literatura, no *Atlas*, que funda e sustenta as abóbodas do globo terrestre, atacando, por tudo isso, as relações tradicionalmente dadas entre o visitante e o visitado, e retirando do lugar-comum as relações travadas entre uma cultura oblíqua, *criolla*, e uma cultura

<sup>581</sup> BORGES. “*Prólogo de prólogos*”, p. 8. In: \_\_\_\_\_. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. O. C. Vol. IV.

<sup>582</sup> Cf. BORGES. “*Las fuentes*”, p. 65. In: BORGES; KODAMA. *Atlas*.

autocentralizada, europeia.<sup>583</sup> *Atlas* é, nesse sentido, um modelo de ficção ideal para entendermos o étimo comum entre as palavras página e país: *pagus*, “demarcação” – “marco que se enfia na terra para delimitar propriedade; povoado; aldeia”. Isso ajuda a entender o que é talvez o *leitmotiv* do livro em questão: a leitura assimilada como o percurso de um território.

As causas disso, já bem conhecidas do leitor borgeano, estão no prólogo. E María Kodama oferece, em epílogo, uma forma bem acabada a fim de corroborá-las. Primeiramente, fala-se da “*pluralidad de las causas*” para definir que “*este libro, que ciertamente no es un Atlas*”. Não há nenhuma modéstia nessa voz borgeana. É, antes, a coerência da publicação: o velho recurso do desvio que normatiza a tradição alheia. O *Atlas* borgeano descreve-se a si mesmo como um livro “*sabiamente caótico*”, quer dizer, livro que cuida para que a unidade não seja uma garantia da resma final.

Uma das características em destaque na tradição dos atlas, sabemos, está no conjunto de quadros, gráficos, ilustrações e textos esclarecedores sobre determinada área do conhecimento com pretensões declaradas de esgotar um domínio do saber, muitas vezes consagrado à imagem, que ora resta subordinada o texto, ora subordinando. Não é mais assim em Borges – pelo menos não como proposta metodológica da composição. É um conjunto impreciso, de coisas soltas e deliberadamente justapostas, abertas, desordenadas, cuja temporalidade é pouco linear, verdadeiro armazém literário. Inclusive, o prólogo falamos com uma dicção algo warburgiana<sup>584</sup> ao propor linhas de autonomia entre texto e imagens, ou melhor, de uma insubordinação dos elementos envolvidos na alquimia estética: “*No consta de una serie de textos ilustrados por fotografías o de una serie de*

---

<sup>583</sup> A propósito dos mecanismos ideológicos e semânticos por meio dos quais os viajantes europeus criaram um campo discursivo, forjando uma consciência planetária a respeito do outro colonial e suas respectivas culturas, bem como da formação de tropos linguísticos que levaram ao expansionismo capitalista e permitiram a “dominação” do imaginário e as “conquistas” dos territórios interiores do mundo colonial, recomendamos as seguintes leituras: a) PRATT. *Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação*, EDUSC, 1999; b) BUARQUE DE HOLANDA. *Visões do paraíso*, 2010.

<sup>584</sup> Aby Warburg (Hamburgo, 1866-1929): desenvolve ao longo do século XX uma investigação multidisciplinar como historiador da arte. Apesar do famoso Instituto, em Londres, que detém o seu nome e onde está depositado o seu arquivo, (e do qual Ernst Gombrich foi diretor), a herança intelectual de Warburg esteve adormecida durante mais de meio século. Mas nos últimos anos deu-se um renascimento warburgiano, sobretudo a partir das pesquisas levadas a cabo por Agamben e, especialmente, pelos livros de Didi-Huberman. A analogia feita entre Borges e o projeto de Warburg dá-se em razão dos usos da imagem feitos por este último ao buscar, a partir da iconografia, a relação com outras formas de registro do vivido e do imaginado em sua obra *Mnemosyne-Atlas*. Ver: DIDI-HUBERMAN. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, 2002; BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

*fotografias explicadas por una epígrafe. Cada título abarca una unidad, hecha de imágenes y de palabras*".<sup>585</sup> E o epílogo escrito por Kodama finaliza:

*¿Qué es un atlas para nosotros, Borges?*

***Un pretexto para entretener en la urdimbre del tiempo nuestros sueños hechos del alma del mundo.***

*Antes de un viaje, cerrados los ojos, juntas las manos, abríamos al azar el atlas y dejábamos que las yemas de nuestros dedos adivinaran lo imposible, la aspereza de las montañas, la tersura del mar, la mágica protección de las islas. La realidad era un palimpsesto de la literatura, del arte y de los recuerdos de nuestra infancia, tan semejante en su soledad.*

*(...) París será usted niño, terco, encerrado en un hotel comiendo chocolate mientras leía Hugo, su manera de descubrir París; (...) El desierto fue la batalla de Ondurmán y Lawrence y la mística del silencio, hasta aquella noche en que junto a las pirámides usted me ofreció un imperio de palabras, "modificó el desierto" y me reveló que la luna era mi espejo.*<sup>586</sup>

Tais imagens do pensamento borgeano tanto abundam no *Atlas* que, ao fim, nos sentimos traídos pelo aviso prévio de um livro "sabiamente caótico". Mas não nos equivoquemos agora, ao sair do labirinto. O caos é um dos modos de ordem (de repor uma ordem excluída da Ordem) em nosso escritor, sobretudo um meticuloso "caos sábio", como é sugerido. Essa classe de caos é o caminho por onde Borges leva a tradição do *Atlas* à modernidade. É daí que aparecem os elementos da terceira teleologia sobre cujas bases fincamos nossa hipótese.

Sobre os ombros deste *Atlas* está a pesada cultura universal, diversos elementos da literatura europeia, também da literatura do meio-oriente, o extremo oriente, cujas fronteiras, dessa vez, são alargadas além da China até, por fim, ser desenhando o Japão no texto borgeano. E aí, entre tudo isto, nós encontramos a ênfase no elemento *criollo*, como sempre em todo o Borges. Há no *Atlas* uma página que ameaça com o destino:

<sup>585</sup> BORGES; KODAMA. *Atlas*, p. 9.

<sup>586</sup> BORGES; KODAMA. *Atlas*, p. 97. Na tradução de S. Molina: "O que era um atlas para nós, Borges? Um pretexto para entretecer na urdidura do tempo nossos sonhos feitos da alma do mundo. Antes de uma viagem, fechados os olhos, juntas as mãos, abríamos o atlas ao acaso e deixamos que as pontas de nossos dedos adivinhassem o impossível, a aspereza das montanhas, a lisura do mar, a mágica proteção das ilhas. A realidade era um palimpsesto da literatura, da arte e das lembranças de nossa infância, tão semelhante em sua solidão. (...) Paris será o senhor menino, teimoso, fechado em um hotel comendo chocolate enquanto lia Hugo, seu modo de descobrir Paris (...). O deserto foi a batalha de Ondurmã, e Lawrence e a mística do silêncio, até aquela noite em que, junto às pirâmides, o senhor me ofereceu um império de palavras, "modificou o deserto", e revelou-me que a lua era o espelho". KODAMA. "Epílogo", p. 506. In: BORGES. O. C. Vol. IV.



***Mi cuerpo físico puede estar en Lucerna, en Colorado o en El Cairo, pero al despertarme cada mañana, al retomar el hábito de ser Borges, emergo invariablemente de un sueño que ocurre en Buenos Aires. Las imágenes pueden ser cordilleras, ciénagas con andamios, escaleras de caracol que hunden en sótanos, médanos cuya arena debo contar, pero cualquiera de esas cosas es una bocacalle precisa del barrio de Palermo o del Sur. En la vigilia estoy siempre en el centro de una vaga neblina luminosa de tinte gris o azul; veo en los sueños o converso con muertos, sin que ninguna de esas cosas me asombre. Nunca sueño con el presente sino con un Buenos Aires pretérito y con las galerías y claraboyas de la Biblioteca Nacional en la calle México. ¿Quiere todo esto decir que, más allá de mi voluntad y de mi conciencia, soy irreparablemente, incomprensiblemente porteño?***<sup>587</sup>

São fartas as revelações com que Borges busca reescrever em simbolismo as analogias e as similitudes dos atlas medievais e renascentistas. Sua percepção da “realidade” é sempre o prisma da literatura que compõe o mundo e é composta por este. Mais que um mapa, que uma cartografia, inventa-se um *percurso*. Uma pequena lista para as evidências do nosso argumento. Em “*Irlanda*” o narrador não entra no país geográfico, mas na pátria da biblioteca irlandesa onde viveu: a) João Escoto Erígena, um dos teólogos católicos a que Borges recorreu com o fim de recompor a tópica da história universal como um vasto sonho de Deus; b) também Berckley, continuador idealista do tópos teológico do sonho do mundo; c) George Moore, Yeats, Wilde, e, por fim, Joyce – “*Caminé por las calles que recorrieron, y siguen recorriendo, todos los habitantes de Ulyses*”.<sup>588</sup> A bordo de um balão, sobrevoando o vale de Napa, na Califórnia, Borges acredita “*volver a las páginas de Poe, de Julio Verne y de Wells*”.<sup>589</sup> Em “*Atenas*” o escritor argentino sonha com um de seus “*paraísos perdidos*”, a *Enciclopédia Britânica*, e nada mais concebe da realidade senão a lembrança de um artigo lido em tal obra.<sup>590</sup> “*Ginebra*” (cidade em que Borges viveu a partir de 1914, revelando-lhe León Bloy e “o idioma francês, o alemão e o latim, o expressionismo, Schopenhauer, a doutrina de Buda, o Taoísmo, Conrad”) é descrita menos

<sup>587</sup> BORGES. “*Los sueños*”, p. 53. In: BORGES; KODAMA. *Atlas*. Na tradução de S. Molina: “Meu corpo físico pode estar em Lucerna, no Colorado ou no Cairo, mas ao acordar cada manhã, ao retomar o hábito de ser Borges, encontro-me invariavelmente emergindo de um sonho que ocorre em Buenos Aires. As imagens podem ser cordilheiras, pântanos com andaimes, escadas de caracol que mergulham em porões, dunas cuja areia devo contar, mas qualquer uma dessas coisas é uma esquina precisa do bairro de Palermo ou do Sul. Na vigília estou sempre em meio a uma vaga neblina luminosa de tom acizentado ou azul; nos sonhos enxergo e converso com os mortos, sem que nada disso me espante. Nunca sonho com o presente e sim com uma Buenos Aires pretérita e com galerias e clarabóias da Biblioteca Nacional, na rua México. Que tudo isso dizer que, para além de minha vontade ou de minha consciência, sou irreparavelmente, incompreensivelmente portenho?”. BORGES. O. C. Vol. IV, p. 484.

<sup>588</sup> BORGES. “*Irlanda*”, pp. 14-15. In: BORGES; KODAMA. *Atlas*.

<sup>589</sup> BORGES. “*Viaje en globo*”, p. 30. In: BORGES; KODAMA. *Atlas*.

<sup>590</sup> BORGES. “*Atenas*”, p. 32. In: BORGES; KODAMA. *Atlas*.

como uma paisagem urbana que um gênero narrativo ou um estilo literário, uma sorte de estilo narrativo, diga-se de passagem, muito caro à literatura borgeana: “*A diferencia de otras ciudades, Ginebra no es enfática. París no ignora que es París, la decorosa Londres sabe que es Londres, Ginebra casi no sabe que es Ginebra*”.<sup>591</sup> Há também o tédio do “*mar de la mera realidad [que] es menos vasto que el mar platónico de Coleridge*”.<sup>592</sup> “*Mi último tigre*” é, como já anota o título, o arremate do animal literário retido de Blake, das enciclopédias consultadas desde a primeira infância, como então confessara no prólogo de *Manual de zoología fantástica*: “*Tan entretejida está la lectura con los otros hábitos de mis días que verdaderamente no sé si mi primer tigre fue de un grabado o aquel, ya muerto, cuyo terco ir y venir por la jaula yo seguía como hechizado del otro lado de los barrotes de hierro*”.<sup>593</sup>

Todas as coisas do mundo levam o narrador do *Atlas* “a uma citação ou a um livro”. “A realidade como palimpsesto da literatura”. O *Atlas* borgeano, ordenado pela sinuosidade da curva, pelo descaminho, não escreve, nesse sentido, com o equívoco de Pierre Menard, o falso logro subentendido, a pretensão de um leitor anacrônico que refaz letra por letra o texto pretérito do mundo sem manchá-lo com a tinta da atualidade, da releitura. Diferentemente, o *Atlas* paralisa as máquinas da realidade, da “*mera realidad*”, para então instaurar a usina da literatura, essa maneira de fabricar uma narrativa que mistura os referentes geográficos e as cronologias, que confunde tradições, que rabisca sobre as fontes europeias, norte-americanas, orientais, à medida que as obriga a narrar consigo as releituras de um do presente para seguir coexistindo com a cultura *criolla* de Buenos Aires. Eis a inversão do *Atlas* nas mãos borgeanas. A literatura do velho escritor argentino liberta o titã grego da condenação de Zeus, de sorte que *Atlas*, esse habitante obrigado a viver nas míticas regiões atlânticas, já não tem mais de sustentar o gigantesco peso da esfera celeste durante o vasto e imutável dia da Eternidade. Deposto do castigo de sustentar o mundo, o *Atlas* da releitura borgeana pode, talvez, regressar aos jardins das Hespérides.

#### d) *Manuais de zoología, Bestiários ou Physiologus:*

*Manual de zoología fantástica* aparece pela primeira vez em 1957; é escrito conjuntamente com Margarita Guerrero, escritora com que já havia publicado *El Martín Fierro* (1953).

<sup>591</sup> BORGES. “*Ginebra*”, p. 33. In: BORGES; KODAMA. *Atlas*.

<sup>592</sup> BORGES. “*Lugano*”, p. 43. In: BORGES; KODAMA. *Atlas*.

<sup>593</sup> BORGES. “*Mi último tigre*”, p. 43. In: BORGES; KODAMA. *Atlas*.

Tem uma segunda edição em 1966. Já em 1967 o livro é transformado em *El libro de los seres imaginarios*. À série de textos do primeiro livro são acrescentados outros mais. A diferença básica estaria no fato do segundo livro trazer uma abertura ontológica (da “*desatinada variedad del reino animal*” aos “seres imaginários”) em relação ao primeiro.

O primeiro livro sustenta o motivo ficcional da seguinte forma: a passagem do “*jardín zoológico de la realidad*” para o “*jardín zoológico de las mitologías*”. Mediante isso – a rescrita borgeana alega uma inflexão da “zoologia de Deus” para a “zoologia dos sonhos”, ou seja, uma idiossincrasia zoológica da mente humana – Borges questiona, mais uma vez, “o sentido do universo”, para ele tão enigmático como “o sentido do dragão”.<sup>594</sup>

Revela-se, daí por diante, aquilo que os manuais de zoologia e os bestiários podem oferecer enquanto função narrativa. Trata-se da delirante taxinomia dos manuais e, também, da combinação de elementos reais e imaginários capazes de lidar com as possibilidades da arte combinatória e, logo, com o infinito. Mas não se trata de uma vontade de alcançar o infinito senão de cortejá-lo, de pôr o universo, falto de sentido, em expansão sintática, editorial e combinatória:

*Por lo demás, no pretendemos que este libro, acaso el primero en su género, abarque el número total de los animales fantásticos. Hemos investigado las literaturas clásicas y orientales, pero nos consta que el tema que abordamos es infinito.*<sup>595</sup>

*El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad. En suma, casi del universo. Nos hemos atendido, sin embargo, a lo que inmediatamente sugiere la locución “seres imaginarios”, hemos compilado un manual de los extraños entes que ha engendrado, a lo largo del tiempo y del espacio, la fantasía de los hombres.*

**(...) Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva idea puede multiplicarse hasta el infinito.**

*(...) Como todas las misceláneas, como los inagotables volúmenes de Robert Burton, de Fraser o de Plinio, El libro de los Seres Imaginarios no ha sido escrito para una lectura consecutiva. Queríamos que los curiosos lo frecuentaran, como quien juega con las formas cambiantes que revela un calidoscopio.*<sup>596</sup>

<sup>594</sup> BORGES; GUERRERO. *Manual de zoología fantástica*, pp. 7-8.

<sup>595</sup> BORGES; GUERRERO. *Manual de zoología fantástica*, p. 9.

<sup>596</sup> BORGES; GUERRERO. *El libro de los seres imaginarios*, pp. 5-6. [Além do mais, não pretendemos que este livro, acaso o primeiro em seu gênero, abarque o número total dos animais fantásticos. Pesquisamos as literaturas clássicas e orientais, porém nos consta que o tema que abordamos é infinito. O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, da linha, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da divindade. Em suma, quase do universo. Ativemo-nos, contudo, ao que imediatamente sugere a locução

A voz da primeira publicação é aparentemente de resignação, mas só aparentemente. Ao lermos do prólogo da terceira publicação, de *O livro dos seres imaginários*, descobrimos que trazer com um manual a totalidade dos animais fantásticos e dos seres imaginários, isto é, de maquinações mentais, seria eliminar a possibilidade de aumentá-los, seria, desse modo, dar por esgotado o artifício humano. Além do mais, aparece aí outra vez a ideia de jogo combinatório, de uma sintaxe não contínua, mas caleidoscópica, de tudo isso intrínseco à taxinomia narrativa dos manuais cuja classificação está, para Borges, mais inclinada à linguagem intransitiva, literária, que à linguagem pseudocientífica dos manuais medievais.<sup>597</sup> A lembrar, nesses termos, o que é dito no relato “*El idioma analítico de John Wilkins*” a propósito de não haver método do universo que não seja arbitrário e conjuntural. E então já podemos perceber qual a especificidade da tipologia dos manuais na narrativa borgeana. Silvia Molloy é precisa na síntese desse ponto:

*Menos que un diccionario fantástico o un catálogo teratológico, El libro de los seres imaginarios es una lúcida reflexión sobre la literatura como hecho temporal y móvil. Un catálogo de seres imaginarios fijos – un repertorio estable de monstruos, digamos – interesa poco a Borges, más atento a las variantes que a las definiciones reductoras del diccionario brutal. Lo que le atrae es la inevitable transformación que aportan a las imaginaciones primeras, tan vistosas que parecerían definitivas, las lecturas sucesivas, las nuevas versiones, las digresiones, las erratas.*

*(...) La lectura de Borges es tan generosa cuanto anacrónica. Rescata del olvido monstruos ilustres, los reescribe desde nuestro presente, dotándolos de nueva y frágil vida, la del tiempo de nuestra lectura.*<sup>598</sup>

Mas lá no prólogo já citado há algo que ainda nos intriga: “(...) *este libro, acaso el primer en su género*”. Sabendo de todos seus antecessores, citando-os desde Plínio, por que razão Borges dá a seu manual a precedência pretensiosa de algo inédito no seu gênero? A pesquisa de Maria Esther Maciel dá a resposta que buscamos. A obra borgeana, diz Esther

---

“seres imaginários”, compilamos um manual dos estranhos entes que veio engendrando, através do tempo e do espaço, a fantasia dos homens. (...) Um livro desta índole é necessariamente incompleto; cada nova ideia pode multiplicar-se até o infinito. (...) Como todas as miscelâneas, como os inesgotáveis volumes de Robert Burton, de Fraser o de Plínio, *O livro dos Seres Imaginários* não foi escrito para uma leitura consecutiva. Gostaríamos que os curiosos o frequentassem como quem joga com as formas mutáveis que revela o caleidoscópio.]

<sup>597</sup> Ver MOLLOY. *Las letras de Borges* - capítulo V: “El soterrado cimient”, pp. 182-183 *passim*.

<sup>598</sup> MOLLOY. “Prólogo a *El libro de los seres imaginarios*”, pp. 238-239. In. : \_\_\_\_\_. *Las letras de Borges*. [Menos que um dicionário fantástico ou um catálogo teratológico, *O livro dos seres imaginários* é uma lúcida reflexão sobre a literatura como acontecimento temporal e móvel. Um catálogo de seres fixos – um repertório estável de monstros, digamos – interessa pouco a Borges, mais atento às variantes que as definições reductoras do dicionário brutal. O que lhe atrai é a inevitável transformação que conduz às imaginações primeiras, tão vistosas que pareceriam definitivas, as leituras sucessivas, as novas versões, as digressões, as erratas. (...) A leitura de Borges é tão generosa quanto anacrônica. Resgata do esquecimento monstruos ilustres, reescrevendo-os a partir do nosso presente, dotando-lhes de nova e frágil vida, a do tempo de nossa leitura.]

Maciel, é medular entre as escritas que subvertem e reinventam os bestiários medievais na contemporaneidade, visto que “ele [Borges] revisita a antiga tradição dos bestiários, mas sem o propósito de simplesmente apresentar uma catálogo fixo e erudito de seres teratológicos”, senão pelo contrário, revelando-nos “ironicamente os limites dos relatos enciclopédicos enquanto tentativas de mapeamento exaustivo da complexa e inesgotável variedade do mundo animal”, daí por diante abrindo, conforme a escritora brasileira, “uma nova tradição de bestiários fantásticos, surgida no contexto latino-americano da segunda metade do século XX”.<sup>599</sup>

Borges diz que os tratados de fisiologia e os bestiários medievais foram escritos para explicar o universo e endireitar um dos dois livros de Deus, o degenerado livro da natureza animal e humana, em função do outro, o livro moral das Sagradas Escrituras:

*La Edad Media atribuyó al Espíritu Santo la composición de dos libros. El primero era, según se sabe, la Biblia; el segundo, el universo, cuyas criaturas encerraban enseñanzas inmorales. Para explicar esto último, se compilaron los Fisiólogos o Bestiarios.*<sup>600</sup>

Escreve-se o *Manual de zoología fantástica*, bem como *El libro de los seres imaginarios*, para perturbar o dissenso que estrutura hierarquicamente o *tópos* da escritura dos “dois livros” até a modernidade, restando-nos, agora, como um *manual da indiferença* tanto pela similitude quanto pela dessemelhança, as analogias. Borges não estabelece diferenças significativas ao agrupar uma sequência de elementos heterogêneos oriundos do “*jardín zoológico de la realidad*” ou do “*jardín zoológico de las mitologías*”, da “*zoología de Dios*” ou da “*zoología de sueños*”. Esse elementos, pelo contrário, se relacionam diretamente para ele.

e) *Enciclopédia:*

*(...) pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación.*<sup>601</sup>

<sup>599</sup> ESTHER MACIEL. “De enciclopédias e bestiários: lugares incomuns”, p. 53.

<sup>600</sup> BORGES; GUERRERO. *El libro de los seres imaginarios*, p. 90.

<sup>601</sup> BORGES. “*El aleph*”, p. 746. In: \_\_\_\_\_. *El aleph*. O. C. Vol. I. [A Idade Média atribuiu ao Espírito Santo a composição de dois livros. O primeiro, segundo se sabe, a Bíblia; o segundo, o universo, cujas criaturas encerravam ensinamentos imorais. Para explicar este último, compilaram-se os Fisiólogos ou Bestiários.]

Característico da mentalidade em torno do enciclopedismo medieval são as *Summae* dos saberes teológicos, via de regra determinados pelo *Trivium* e pelo *Quadrivium* (conjunto das sete artes liberais do *Studium generale*: a) gramática, retórica, dialética ou lógica; b) aritmética, geometria, música, astronomia), eventualmente acrescidos de outros discursos desconexos. No período considerado *Baixa Idade Média* o enciclopedismo pretende conservar a decadência do patrimônio cultural romano e, ainda, da construção de um mundo novo, cristão. O enciclopedismo da *Alta Idade Média* ganha autonomia em relação à manutenção do patrimônio romano. Apresenta-se, assim, algo protocientífico, aglomeração dos valores culturais do ocidente cristão.

No livro *A vertigem das listas*, Umberto Eco chamou a atenção para o fato de que a mentalidade por trás do compêndio e do enciclopedismo medievais aparecer ainda regida por algumas figuras da retórica clássica relacionadas ao campo semântico da acumulação: a *enumeratio* e a *congérie*.<sup>602</sup> Mas a partir daqui precisamos abandonar a perspectiva de Eco. Desse ângulo é impossível perceber que a *enumeratio* e a *congérie* do enciclopedismo medieval são determinadas por uma *seriação sindética*, e não *assindética*.<sup>603</sup> Ao ignorar

---

<sup>602</sup> Cf. ECO. *A vertigem das listas*, pp. 133-134-137. A *enumeratio* (i.e., as subdivisões dos termos listados e suas propriedades essenciais, portanto o principal dispositivo retórico por trás do pensamento das listas) é uma forma de acumulação que aparece com constância na literatura medieval, mesmo quando os termos listados não apresentam coerência interelementos. Outra forma de acumulação seria a *congérie*, segundo Eco, uma “sequência de palavras ou frases que significam a mesma coisa, onde se reproduz o mesmo pensamento sob diversos aspectos”. A *congérie* seria um dispositivo de amplificação da oratória, a exemplo da *metábole*, da *commoratio* (“insistência”), ou da *paráfrase*. Há, ainda, o *incrementum* ou *clímax* ou *gradatio*: formas de dizer, a cada passo, algo a mais ou de modo intensificado (o procedimento inverso seria o *decrementum* ou *anticlímax*). Já a *anáfora* especifica a retomada da mesma palavra no início de cada enunciado ou, tratando-se da poesia, no início de cada verso. O *assíndeto*, segundo Eco, “é a típica modalidade de um elenco sem conjunções entre os membros de uma frase”. E o *polissíndeto* seria o oposto do *assíndeto*. Ambos são derivações da *enumeratio* e da *congérie*.

<sup>603</sup> É a partir daí que preciso refutar a perspectiva de Eco. Entendo que a *enumeração* seria uma figura da **Parataxe** (a ausência das relações de dependência), ao passo que o segundo, a *congérie*, seria uma figura da **Hipotaxe** (processo de subordinação das orações e, logo, do estabelecimento dos laços de dependência entre as mesmas). Daí resultaria, portanto: a) que uma *seriação assindética* deveria omitir os elementos de ligação entre vocábulos ou orações, sobretudo as conjunções de coordenação, e, em particular, a copulativa; b) que uma *seriação sindética* consistiria na repetição intencional da conjunção, visando criar determinadas sugestões, ou podendo ocorrer, com ou sem valor sugestivo, para preservar uma determinada estrutura. Voltando ao texto acima, notaremos que tanto a *enumeratio* quanto a *congérie* medievais estão determinadas pela *seriação sindética* e pela *hipotaxe* oriunda da *suma teológica* dos saberes triviais, questão desconsiderada por Eco. Tudo isso resulta indispensável para assimilar uma linha de verdadeira aproximação e diferenciabilidade entre a mentalidade do enciclopedismo medieval e do enciclopedismo às vésperas da modernidade, como trataremos de apresentar e discutir acima. Por último, cabe acrescentar que a linguística contemporânea considera três tipos de *enumeração*: a) a “enumeração simples”, onde e quando os vários elementos apresentados sequencialmente são do mesmo gênero; b) a “enumeração recoletiva”, se entre os vários elementos, sem relação aparente, apenas o último revela algo que lhes é comum, aproximando-os; c) a “enumeração caótica”, quando os elementos parecem estar dispostos ao acaso, sem qualquer relação entre si. A perspectiva da *enumeratio* e da *congérie* medievais, tratadas por

isso, o escritor italiano afirma que a acumulação das *summae* do medievo são verdadeiramente caóticas. Eco assegura inexistir entre as figuras da retórica clássica uma só capaz de mensurar a “gula das listas” medievais. A expressão está claramente inserida no contexto semântico dos *sete pecados capitais*, assim induzindo a considerar que a *summae* dos saberes daquele período abre o cenário para a deformação da cosmogonia teológica que emerge na renascença e se acentua na morfologia barroca. Eco cuida de distinguir entre a síntese de saberes do medievo e a síntese dos enciclopedistas que ocorre posteriormente nos Oitocentos. Acumulação dos saberes medievais dá forma a uma *enumeratio* desordenada, não sistematizada, não preterindo entre o conhecido e o desconhecido, apesar de ser movida por uma vontade de organicidade. São as razões, segundo Eco, de uma época que ainda não tem uma imagem definitiva do mundo,<sup>604</sup> faltando-lhe, vale acrescentar, um verdadeiro ganho de consciência histórica.

Ao longo de nossa pesquisa, contudo, foi possível perceber precisamente uma oposição, descontinuidades. As fórmulas cumulativas medievais, aparentemente caóticas e desconexas, como propôs Eco, na verdade são controladas e hierarquizadas uma vez que a seriação assindética não ocorre de fato, assim controlando a ausência de conjunções e o princípio aditivo da *enumeração* e da *congrégie* no enciclopedismo medieval.

O referido controle, acreditemos, testifica uma sorte de estratégia e um dispositivo semântico que – desde a *enumeração* do clássico agostiniano *De Civitate Dei* – pretende sistematizar e, sobretudo, manter a ordem teológica regente dos mundos celeste e humano, ameaçada à época pela superabundância e amplitude nas listas medievais. Daí que não há uma verdadeira “gula das listas” na *enumeratio* do medievo. Só podemos pensar uma incipiente deformação da hipotaxe regente do enciclopedismo medieval, a irrupção de uma gula capital, pantagruélica, de clara abertura paratática, a partir da renascença, quando uma época histórica começa a sentir a vertigem prévia à temporalização, limitando-se, de modo inaugural, entre o campo de experiência e o horizonte de expectativa. Apesar disso, a época Moderna voltará a interditar a *enumeratio*, interdição que, mais tarde, seguirá dizendo respeito aos saberes e às formações discursivas, porém agora assegurando os

---

Eco, sugere um tipo de “enumeração caótica” para a mentalidade das listas do medievo, quando, conforme o que estamos discutindo, não será senão uma enumeração recoletiva.

<sup>604</sup> Cf. ECO. *A vertigem das listas*, p. 154.

domínios da Razão em detrimento da teleologia de insurgência medieval – eis o que aparece com os enciclopedistas franceses, conforme discutimos no capítulo segundo.<sup>605</sup>

Somente a partir do ganho excessivo de consciência histórica através da temporalização moderna, quando verdadeiramente passa a haver mais saturação que ganho de consciência histórica, cabe dizer, quando já não é mais necessário secularizar a historicidade da nossa época, é somente a partir daí que então podemos liberar de vez a seriação assindética da *enumeratio*. Isso emerge da enciclopedística novaliana, especialmente da sua proposta de composição e do seu particular método classificatório das ciências naturais através da poesia. Mas Novalis ainda seculariza os *topói* do livro artificial e do livro da natureza, reiterando, dessa maneira, a ruptura mimológica com que a literatura procura legitimar-se na modernidade. Resume-se, aqui, a diferença entre o enciclopedismo francês e a *enciclopedística* novaliana da seguinte maneira: interditou-se, no primeiro caso, a liberação assindética da *enumeratio* para legitimar o racionalismo moderno, a sobreposição da filosofia sobre a teologia, e, no segundo dos casos, reivindicou-se a seriação verdadeiramente assindética com vistas a levar o pensamento racionalista até os limites do absoluto literário trazido pelo romantismo, recorrendo-se, muitas vezes, a uma mística gramatical, a uma interpermutabilidade dos elementos na seriação paratática do projeto linguístico da *enciclopedística*. Mas em ambos os casos houve declinação, incomparavelmente menor no segundo que no primeiro deles, algo que ainda nos situa no centro da fenda mimológica da modernidade: natureza vs. artificialidade. Isso serviu, de maneira geral, como legitimação da supremacia do último dos elementos em disputa, a valorização daquilo cuja origem é o artifício da mente humana, seja a razão, a linguagem analógica, seja a poética, a linguagem intransitiva, havendo, cabe lembrar, hierarquia interna entre esses domínios da linguagem moderna. O enciclopedismo francês é o cume nessa escalada do pensamento ocidental pós-renascimento; a composição da *enciclopedística* de Novalis, o seu descenso. Já na mentalidade medieval, o primeiro dos elementos em disputa é que costuma ser privilegiado, legitimando, assim, o que é de ordem espontânea, natural, divina, teológica, cósmica – ou então reduzindo aquilo que é originário das artes “triviais” a um caminho para a dimensão espiritual e teológica.

A nossa hipótese, quanto a isso, é que a volta do enciclopedismo borgeano refunda a *enumeratio* na modernidade, libertando, assim como já começara Novalis, a seriação

---

<sup>605</sup> Ver também o anexo final “Pensamento arbóreo e diagramas enciclopédicos”.



assindética, mas, a diferenci-lo um pouco deste último, sem recorrer ao corte natureza vs. anti-natureza, livro do mundo vs. livro da natureza, *poiésis* vs. ciências, etc. Borges instaura entre todas essas instâncias o que ora propusemos como *indiferentismo do artifício ficcional*. E pôde assim assimilar as duas grandes épocas históricas do enciclopedismo em seu projeto narrativo.

A *enumeratio* característica do enciclopedismo medieval tem um proto-modelo: a *Historia naturalis* de Plínio, o velho (23-79 d. C.). Os trinta e sete livretos dessa obra seguem uma ordem diegética altamente cronológica, de hierarquia prodidencalista, representando o ideal enciclopédico da totalidade das conquistas do Império Romano. A cosmografia da obra referida instituiu uma hierarquia do original ao derivado, do natural (o cosmos) ao artificial (o fim da última seção e composta pelos livros sobre pintura e escultura).<sup>606</sup> Além desse modelo inaugural, existem pelo menos dois momentos exemplares do enciclopedismo medieval. Vejamos brevemente esses dois casos antes de alcançarmos a releitura da tradição enciclopédica na modernidade por Borges.

A obra *Etimologias* [originalmente designado como *librum Etymologiarum* na correspondência] de Isidoro de Sevilha (560-636) é considerada a primeira grande enciclopédia da era cristã. A inovação reside em aparecer sob a forma de um léxico: a essência das coisas pela etimologia dos nomes designados. Por trás do interesse pela etimologia está uma determinada concepção de comentar a contiguidade entre o ser e o mundo mediante a linguagem.<sup>607</sup> É o protoexemplo do comentário das enciclopédias do Renascimento. Essa perspectiva poderia sugerir um contraexemplo da interdição assindética da teologia medieval, não fosse o método filológico isidoriano, fartamente engenhoso e fabulador, reconduzir os significantes e as coisas à divindade, a uma origem pré-adâmica, natural. Seja como for, o enciclopedismo das *Etimologias* ensaia uma incipiente divisão inorgânica que, se não perturba, pelo menos não endossa completamente as classificações *Trivium* e do *Quadrivium*. Compõe-se de vinte livros, cada um elucidando

---

<sup>606</sup> **Seção 1** = I. *Proemio, o introducion para la historia natural de Cayo Plinio segundo*. Prefacion; **Seção 2** = II. O cosmos; **Seção 3** = III – VI. Geografia; **Seção 4** = VII. Antropologia; **Seção 5** = VIII - XI. Reino animal; **Seção 6** = XII - XIX. Reino vegetal; **Seção 7** = XX-XXVII. Farmacopeia vegetal; **Seção 8** = XVIII-XXII Farmacopeia animal; **Seção 9** = XXXIII-XXXVII. Reino mineral. Mineralogia, com as suas aplicações na vida cotidiana e na arte, como escultura (xxxiv, xxxvi), pintura (xxxv), entre outros. Cf. PLINIO. “Elencos”, p. 5-62. In: \_\_\_\_\_. *Historia Natural* [Edição de 1624, digitalizado integralmente projeto *Google Book*] Ver também: MURPHY, Trevor. *Pliny the Elder’s Natural History: the Empire in the Encyclopedia*. Oxford: Oxford University Press, 2004. Também ver o capítulo quarto, “Plínio, o Velho”, pp. 259-265 do livro de CLÉMENT.

<sup>607</sup> Cf. DE SEVILLA. *Libro I. “Acerca de la gramática”,* pp. 267-352 e *Libro II. “Acerca de la retórica y la dialéctica”,* pp. 353-412. In: \_\_\_\_\_. *Etimologías*.

as etimologias das palavras de um determinado campo do saber: I.-III. *As setes artes liberais (gramática; retórica e dialética; matemática)*; IV. *Medicina*; V. *As leis e divisões dos tempos*; VI. *Os livros e os ofícios eclesiásticos*; VII. *Deus, os anjos e os fiéis*; VIII. *A Igreja e as seitas, isto é, as heresias e o paganismo*; IX. *Línguas, povos, reinos, milícia, cidades e parentesco*; X. *Etimologia de palavras diversas*; XI. *O homem e os seres prodigiosos*; XII. *Zoologia animal*; XIII. *O mundo e suas partes (elementos, mares, ventos etc.)*; XIV. *A terra e suas partes (Geografia)*; XV. *As cidades, os edifícios e o campo*; XVI. *Mineralogia, pedras e metais*; XVII. *A agricultura*; XVIII. *Guerra, espetáculos e jogos*; XIX. *Naves, edifícios e vestuário*; XX. *Provisões e utensílios domésticos, a alimentação, instrumentos rústicos*.<sup>608</sup>

Mas o exemplo canônico, o determinante *exemplum* das sumas medievais aparece no séc. XIII. Trata-se do *Speculum majus* (“Espelho maior” ou *Speculum triplex*) de Vicente de Beauvais. A obra consiste de um uma doutrina teologicamente fundamentada, acrescida da totalidade aditiva a partir de conhecimentos vagos e desconexos, mas cuja classificação ainda está determinada pela hipotaxe e pela limitação da séria assindética: a) *Speculum naturale* (compêndio de ciências naturais determinado por uma ordem classificatória homóloga ao livro do *Gênesis*, i.é, o primeiro dia para o criador, para o mundo, para a luz, o segundo dia para os céus, e assim sucessivamente até chegarmos aos animais, a criação do homem e de sua história); b) *Speculum doctrinale* (*Trivium* e pelo *Quadrivium* (o “*studium general*” das artes tanto do *trivium* quanto do *quadrivium*)); c) *Speculum historiale* (compêndio dos cronistas da história universal).<sup>609</sup>

Já para a mentalidade renascentista e, posteriormente, para o período do barroco, a mentalidade enciclopédica passa a uma noção de suma dos saberes orientada pela noção de deformação. Eco sugere que “o gosto [barroco] pelo desmesurado e pelo extraordinário” passou a conceber estruturas enciclopédicas capazes de elencar propriedades infinitas que “libertam da ordem do mundo sancionada pelas grandes *summae* medievais”.<sup>610</sup> O escritor italiano sugere, com isso, o ponto infiltração entre o que ele define com as noções de

<sup>608</sup> Cf. DE SEVILLA. *Etimologías, passim*.

<sup>609</sup> Cf. BURGUNDI, Vincentii. *Speculi maioris*. [Obra disponível integralmente em versão digital pelo projeto *Gallica* da Biblioteca Nacional Francesa - BNF]. Ver também: a) ALBRECHT, Eva. “*The organization of Vicent of Beauvis’ Scephulum maius and of some other latin encyclepedias*”, pp. 46-48-50-74. In: V.A. *The Medieval Hebrew Encyclopedias of Science and Philosophy*, 2000.; b) FRANKLIN-BROWN, Mary. *Reading the world: encyclopedic writing in the scholastic age* – especialmente o “*Chapter 2 Narrative and Natural Hystory: Vivente of Beauvis’ Ordo juxta Scripturam*”, pp. 95-128, bem como o “*Chapter 5. A fissured Mirror: The Speculum maius as heterotopia*”, pp. 221-261.

<sup>610</sup> Cf. ECO. *A vertigem das listas*, p. 245.

“semântica à dicionário” e “semântica à enciclopédia”.<sup>611</sup> Isso porque, naquele período, as tentativas de dar conta do conteúdo global tenderam, mais que nunca, à incongruência e à superabundância, daí desencavando do solo da época analogias e semelhanças que passariam despercebidas se cada coisa permanecesse classificada sob a velha ordem medieval. Os exemplos, ainda segundo Eco, seriam dois. Primeiramente, o livro *Connochiale aristotelico (Luneta aristotélica, 1665)* de Emanuele Tesauro; posteriormente, as pinturas de Hieronymus Bosch. O escritor italiano compreende que a “barafunda” morfológica do universo barroco – cujo protótipo aparece no livro de Tesauro e também nos infernos enciclopédicos das pinturas de Bosch em cujas telas abundam uma teratologia que justifica o desmoronamento do mundo àquela época – é capaz de gerar a incongruência da época barroca, mas evita, em contrapartida, “a pobreza de toda classificação arborescente”.<sup>612</sup>

Tais gestos, portanto, abriram para a época moderna uma porta de saída da ordem sancionada pelas *summae* medievais. Daí por diante, para Eco, há continuidade. Mas, no caso restrito da mentalidade enciclopédica do mundo moderno, há um momento em que ordem da *enumeratio* e da seriação sindética voltam a sancionar a incongruência e a adição barroca. É o que discutimos a propósito de a *enciclopedística* revelar o equívoco daqueles que tomam o logro classificatório dos enciclopedistas franceses como uma “poda da árvore do conhecimento”, equívoco que aparece tanto em Darnton quanto em Eco. Como vimos, não há queda da árvore do conhecimento em tal ocasião senão apenas o corte do ramo teológico, ramo do qual não floresce senão a Razão moderna.<sup>613</sup> Com a *Enciclopédia* francesa o pensamento ainda mantém-se orientado pelo princípio comunicativo, que vislumbra leitores especializados, pela hierarquia da “semântica à dicionário” do pensamento filosófico moderno, pela classificação genealógica, arbórea, etc. Daí que a ideia de um enciclopedismo orientado por um contra-saber, a exemplo do princípio ensaiado na deformação verdadeiramente assindética do barroco percebida por Eco, que fascina pela *mirabilia*, quer dizer, pela função poética que remete a língua e todas as classificações a um descampado epistemológico, semântico e sintático da parataxe, tudo isso volta a ser sancionado pelos enciclopedistas franceses ou pelo menos há neles o desejo de sanção de tais fatores para gerar uma linguagem comunicativa, dicionarizada, no interior do pensamento filosófico que denega lugar ao incompreensível mágico ou

<sup>611</sup> Ver nota de rodapé num. 222 no capítulo 2, p. 109.

<sup>612</sup> Cf. ECO. *A vertigem das listas*, p. 238.

<sup>613</sup> *supra*. “Capítulo segundo”, veja-se o tópico sobre a *enciclopedística*.

religioso, domínio linguístico em que atua a parábola e a volta do enciclopedismo borgeano, a página prismática mallarmeana, o fragmento romântico que logo desemboca na *enciclopedística* novaliana.

É neste sentido, portanto, que temos de entender a volta do enciclopedismo no projeto narrativo borgeano – ou seja: como um dismantelamento de tudo isso que é sancionado pela mentalidade do racionalismo moderno, pela semântica instrumental da língua, sobretudo, pela disjunção entre filosofia e teologia, pelo menos pela cisão – talvez a mais notável característica dos enciclopedistas franceses – que hierarquiza ditas ramificações. Borges assimila tanto o racionalismo e o idealismo quanto a teologia somente como imagens do pensamento, nunca como produção de dogmas ou de verdades incontestáveis. De uma só vez, desestabilizam-se as estruturas arborescentes seja do conhecimento secular, seja do conhecimento teologal cujos enraizamentos competem entre si no enciclopedismo francês. Assim, o indiferentismo do artifício ficcional borgeano pode ativar as pequenas linhas reticulares subterrâneas, dando vida a erva daninha literária que cresce sem direção e se espalha incontrolavelmente sobre o vasto campo dos saberes.

Isso posto, podemos pensar a volta do enciclopedismo em Borges como uma dupla dobra: uma, que pretende sair da secularização moderna cujos “monumento e documento” estão no manifesto da *Encyclopédie*, o discurso preliminar do “*Prospectus*” de 1750; outra, remontar o pensamento moderno à desordem barroca, da qual a obra borgeana também se vale, e a abertura barroca aos limites da sanção das sumas enciclopédicas medievais. E daí, desses três períodos, sobrescrever, a exemplo do ponto ótico da visão aléfica que não hierarquiza,<sup>614</sup> a função poética de uma acumulação que já não mais limita a *enumeratio*

---

<sup>614</sup> “El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres,

pelo controle da forma assindética, abrindo definitivamente para a supressão das conjunções paratáticas.

A ideia da acumulação sem repor a hierarquia cosmogônica no paradoxo da *enumeratio* e do *assíndeto*, isto é, sem replantar a árvore do conhecimento fundada em um princípio, seja teológico ou racional, é o que faz da volta do enciclopedismo na narrativa borgeana a possibilidade plena de uma linguagem intransitiva, do mundo de possibilidades, onde está ausente a necessidade de conjunções alinhadas, holísticas.<sup>615</sup>

Borges não escreve uma enciclopédia. O enciclopedismo ali não se materializa em um único livro. É um projeto narrativo: está aquém da materialidade do livro. Deste, recusa as suas fibras para ser apenas uma narratividade: ao mesmo tempo, uma conceitualidade do livro, um gênero literário e uma poética da linguagem:

*(...) el hecho de que el género literario que yo prefiero sea la enciclopedia se debe a varias razones. Una, que es honrosa: mi curiosidad; otra, que es menos honrosa: mi haraganía. Pero la más importante de todas quizá sea ésta: la cuota de sorpresa, de suspense como se dice ahora, que hay en las enciclopedias. En un libro se sabe con antelación lo que se encontrará; es decir que uno sabe que le espera tal o cual cosa de acuerdo al tipo de libro que se haya elegido. Esto no sucede en una enciclopedia, ya que está regida por el orden alfabético que, esencialmente, es un desorden, sobre todo si uno piensa en los temas.*<sup>616</sup>

---

*émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo".* BORGES. "El aleph", pp.753-754. In. : \_\_\_\_\_. *El Aleph*. O. C. Vol. I.

<sup>615</sup> Tudo isso pode pensado em relação àquilo que Julio Ortega sugere no artigo "*Borges y la cultura hispanoamericana*", p. 259, ou seja, a particularidade da prática de textualização borgeana não é uma negação das linguagens prévias da tradição hispano-americana, e sim a realização privilegiada das mesmas, revelando, assim, um "modelo virtual" do qual surge uma *heterodoxia formal* no interior do discurso borgeano. Borges consegue tais estratégias mediante o uso constante do oximoro, tal como é abundante no livro cuja linguagem tem vasta linhagem barroca, *Historia universal de la infamia*, desde os títulos exagerados e paradoxais de cada um dos relatos e a própria ideia de uma "história universal" da infâmia, de algo abjeto que não costuma ser tema das desusadas histórias universais. Ver também: MIGNOLO. "*Emergencia, espacio, mundos posibles: las propuestas epistemológicas de J.L. Borges*", pp. 357-367.

<sup>616</sup> BORGES *apud* ALIFANO. *Bibliografía verbal*, p. 81. [(...) o fato de que o gênero literário que eu prefiro seja a enciclopédia se deve a várias razões. Uma, que é honrosa: minha curiosidade; outra, que é menos honrosa: minha errância. Mas a mais importante de todas talvez seja esta: a cota de surpresa, de suspense como se diz agora, que há nas enciclopedias. Em um livro se sabe de antemão o que se encontrará; quer dizer, sabemos que nos espera tal ou qual coisa de acordo com o tipo de livro que foi elegido. Isto não acontece na enciclopédia, já que está regida pela ordem alfabética que, essencialmente, é uma desordem, sobretudo se consideramos os temas. ]

É nesse sentido que temos de ler Alan Pauls quando é sugerido que, em Borges, a enciclopédia “*es menos un libro que un concepto de funcionamiento, un complejo de instrucciones, criterios y formas de organización que define ciertas maneras de escribir y leer un libro*”.<sup>617</sup> Pauls percebe algo que inscreve um ponto de inflexão nas leituras borgeanas em Argentina:

*Borges reivindica la enciclopedia como una biblioteca de pobres, pero al mismo tiempo la singulariza y la distingue: la transforma en literatura. No consulta la Enciclopedia Británica; la lee, y “leer” tiene en ese caso la misma jerarquía, la misma dignidad que tendría si su objeto fuera una tragedia del Sófocles, el Quijote de Cervantes o los sonetos de Shakespeare. La operación es ambigua, modesta y aristocrática a la vez; consiste en despojar la relación enciclopédica de toda instrumentalidad, en desplazar al libro-biblioteca de su papel de herramienta referencial, en absolutizarlo, fetichizarlo y conferirle la autonomía de la que se jacta, por ejemplo, la ficción literaria. Así, la enciclopedia es todo – como lo es para quienes no tiene acceso a los bienes culturales originales – pero es un todo que es pura literatura.*<sup>618</sup>

Despoja-se o lugar-comum que apenas denuncia em Borges o elitismo, o hermetismo de um escritor que afasta a literatura do público leitor. Isso porque Pauls aborda o enciclopedismo borgeano enquanto alegoria do autor “semi-instruído”, de um escritor em busca de estratégias literárias, para isso traduzindo em antologias e prólogos, tergiversando um patrimônio universal e, por fim, estabelecendo uma nova maneira de divulgar o “capital do saber”.<sup>619</sup> É o que Borges faz, segundo a perspectiva de Pauls, nas revistas de interesse geral e de circulação popular: um enciclopedismo capaz de manipular culturas alheias e, sobretudo, de aproximar a literatura do leitor “comum”, inventando novas técnicas de reprodução, novas maneiras de por a literatura em circulação e transmissão no sistema literário argentino, daí resultando um novo contexto de divulgação do objeto literário na Argentina a partir da década de 1930.<sup>620</sup>

“Para que um livro exista”, Borges diz isso em algum ponto de sua obra momentaneamente perdido por nós, “basta que ele seja possível”. E a enciclopédia

<sup>617</sup> PAULS. *El factor Borges*, p. 89.

<sup>618</sup> PAULS. “*Persuasiones*”, p. 91. In: \_\_\_\_\_. *El factor Borges*. [Borges reivindica a enciclopédia como uma biblioteca de pobres, mas, ao mesmo tempo, a singulariza e a distingue, transformando-a em literatura. Não consulta a Enciclopédia Britânica; lê, e “ler” tem, nesse caso, a mesma hierarquia, a mesma dignidade que teria se seu objeto fosse uma tragédia de Sófocles, o Quixote de Cervantes ou os sonetos de Shakespeare. A operação é ambigua, modesta e, ao mesmo tempo, aristocrática; consiste em despojar a relação enciclopédica de toda instrumentalidade, em destituir o livro-biblioteca de seu papel de ferramenta referencial, em absolutizá-lo, fetichizá-lo e conferir-lhe a autonomia da qual se gaba, por exemplo, a ficção literária. Assim, a enciclopédia é tudo – como é para quem não tem acesso aos bens culturais originais – porém é um todo que é pura literatura.].

<sup>619</sup> PAULS. *El factor Borges*, pp. 141-142.

<sup>620</sup> PAULS. *El factor Borges*, pp. 141-142.

borgeana é, a um só tempo, espectral e altamente crível. Talvez por isso sua fantasmagoridade textual seja tão bem-sucedida: só existe na medida em que desaparece, revelando outros livros na filigrana de sua incorporalidade. E esses livros revelados são as enciclopédias que encarnam, e todas elas são uma sorte de variedade de enciclopédia *Britânica*. Mas há também as enciclopédias mentais, as quais Borges atribui ora a um grupo de intelectuais conspiradores, como é o caso da enciclopédia que, contraposta ao espelho, gera o universo *Tlön*, ora a um autor apócrifo, eis o caso da enciclopédia chinesa com que é cotejada o “exercício do caos” praticado no idioma universal pretendido por John Wilkins.

### Modelos enciclopédicos na obra borgeana:

*Primeira série* – enciclopédias encarnadas.

#### *L'Encyclopédie française:* <sup>621</sup>

*Menos copiosa que cierta enciclopédia china que abarca mil seiscientos ventiocho tomos de doscientas páginas en octavo cada uno, la nueva Enciclopedia Francesa que dirige, rodeado de especialistas, M. Anatole de Monzie, no pasará de ventitún volúmenes. Ya tres se han publicado, el 10, el 16, y el 17. El séptimo es de aparición inminente. La anomalía se explica: la nueva Enciclopedia rechaza el orden (o desorden) alfabético, y ensaya una clasificación “orgánica” de materias. Los editores, y aun la crítica, hablan de la originalidad de rehusar las arbitrariedades del alfabeto y de proceder por clasificaciones, divisiones y subdivisiones. Olvidan que ese proceder fue el de las primeras enciclopedias, y que la clasificación alfabética importó, en su tiempo, una novedad.*

*Otra “innovación” más feliz: las hojas de esta Encyclopédie (como las de cierta Cyclopaedia de Nueva York) se pueden desprender y reemplazar, periódicamente, por otras nuevas, que los suscriptores recibirán.*

*La presentación material de los tomos es excelente.* <sup>622</sup>

---

<sup>621</sup> Conhecida como “segunda” *Enciclopédia francesa*. Trata-se de uma empresa levada a cabo por Anatole de Monzie e Lucien Febvre, historiador e fundador da revista dos *Annales*. Não confundir com a *Enciclopédia* dirigida por Diderot e d’Alembert no séc. XVIII.

A destacar os seguintes pontos: a) reverência ao modelo enciclopédico chinês; b) a ironia gráfica direcionada à supressão da ordem alfabética como inovação do sistema classificatório “orgânico” do material catalogado; c) a “inovação” *mais feliz*, permutação de páginas e revelação de que uma enciclopédia é um tipo de livro frequentemente consultado pelos leitores mediante fragmentações da cadeia do pensamento racional, algo que elimina a expectativa do télos livresco (a unidade intelectual ou poética) e, no lugar deste, sobrescreve a abundância do *acontecimento estético* em toda sua potência dispersiva e descontínua.

### Enciclopédicas:

*Al principio, el Congreso no había sido más, lo sospecho, que un vago nombre; Twirl proponía continuas ampliaciones, que don Alejandro siempre aceptaba. Era como estar en el centro de un círculo creciente, que se agranda sin fin, alejándose. Declaró, por ejemplo, que el Congreso no podía prescindir de una biblioteca de libros de consulta; Nierestein, que trabajaba en una librería, fue consiguiéndonos los atlas de Justus Perthes y diversas y extensas enciclopedias, desde la **Historia naturalis** de Plinio y el **Speculum** de Beauvis hasta los gratos laberintos (releo estas palabras con la voz de Fernández Irala) de los ilustres enciclopedistas franceses, de la **Britannica**, de Pierre **Larousse**, de **Brockhaus**, de **Larsen** y de **Montaner y Simón**. Recuerdo haber acariciado con reverencia los sedosos volúmenes de **cierta enciclopedia china**, cuyos bien pincelados caracteres me parecieron más misteriosos que las manchas de la piel de un leopardo. No diré todavía el fin que tuvieron y que por cierto no lamento.*<sup>623</sup>

<sup>622</sup> BORGES. *Textos Cautivos*, pp. 260-261. In: \_\_\_\_\_. O. C. Vol. IV. Na tradução de S. Molina: “Menos copiosa que certa enciclopédia chinesa que abrange mil seiscentos e vinte e oito tomos de duzentas páginas in-oitavo, a nova *Enciclopédia Francesa*, que dirige, cercado de especialistas, M. Anatole de Monzie, não ultrapassará os vinte e um volumes. Três já foram publicados, o 10, o 16 e o 17. O sétimo é de publicação iminente. A anomalia se explica: a nova Enciclopédia recusa a ordem (ou a desordem) alfabética e tenta uma classificação “orgânica” de matérias. Os editores, e mesmo a crítica, falam da originalidade de rejeitar as arbitrariedades do alfabeto e de proceder por classificações, divisões e subdivisões. Esquecem que esse proceder foi o das primeiras enciclopédias e que a classificação alfabética importou, na época, uma novidade. Outra ‘inovação’ mais feliz: as folhas desta *Encyclopédie* (como as de certa *Cyclopaedia* de Nova York) podem ser soltas e substituídas, periodicamente, por outras novas, que os assinantes receberão. A apresentação material dos tomos é excelente”. BORGES. O. C. Vol. IV, pp. 248-249.

<sup>623</sup> BORGES. “*El congreso*”, pp. 31-32. In: \_\_\_\_\_. *El libro de arena*. O. C. Vol. III. Na tradução de Lígia M. Averbuck: “No início, o Congresso havia sido apenas, suspeito, um vago nome; Twirl propunha contínuas ampliações, que Dom Alejandro sempre aceitava. Era como estar no centro de um círculo crescente, que aumenta sem fim, distanciando-se. Declarou, por exemplo, que o Congresso não podia prescindir de uma biblioteca e de libros de consulta; Nierenstein, que trabalhava em um livreria, foi-nos conseguindo os atlas de Justus Perthes e diversas e extensas enciclopédias, desde a *Historia Naturalis*, de Plínio, e o *Speculum*, de Beauvis, até os gratos labirintos (releio estas palavras com a voz de Fernández Irala) dos ilustres enciclopedistas franceses, da *Britannica*, de Pierre Larousse, de Brockhaus, de Larsen e de Montaner y Simón. Lembro ter acariciado com reverência os sedosos volumes de certa enciclopédia chinesa, cujos bem



Sublinhe-se: *a*) a confluência de obras raríssimas (Plínio, Beauvis) com outras acessíveis ao leitor “comum”, i. e., ao pequeno burguês da época (as enciclopédias *Larousse*, a *Britânica*, a alemã *Brockhaus*, e a *Enciclopédia hispanoamericana*, vastamente difundida em Espanha e nos países americanos de língua espanhola); *b*) o modelo de atlas do editor alemão Georg Justus Perthes, referência máxima das publicações geográficas do séc. XVIII, texto que não aparece citado em *Atlas*, mas que certamente é vislumbrado pelo livro borgeano; *c*) o *Speculum* de Beauvis – no período medieval o vocábulo *speculum* (espelho) era um sinônimo do étimo grego de enciclopédia, a transliteração é *enkyklios paideia*, conjunção da qual nos resulta “instrução em círculo”; ademais, o *speculum* medieval era algo como o “bom modelo” do cânone a ser seguido, daí revelando algo sobre o princípio do conto “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” e de todo o singular espelhismo borgeano já comentado; a forma do *Speculum triplex*, como lembra Borges, deixa intuir a noção clássica de uma “esfera eterna” que ressurge na mentalidade medieval mediante a ideia de que “*Dios está en cada una de sus criaturas, pero ninguna Lo limita*”<sup>624</sup>; *e*) por fim, note-se mais uma medida ao modelo enciclopédico chinês, apresentando sempre algo “*más misterioso que las manchas de la piel del leopardo*” – é a veneração de uma linguagem que nada revela senão um simbolismo do incomunicável, uma *mirabilia* gráfica do signo e da palavra em si; as vezes Borges também recupera o leopardo, assim como o tigre, a exemplo da pantera medieval, signo de divindade e de Cristo nas alegorias daquele período.<sup>625</sup>

### Enciclopédia dos Irmãos da Pureza (Ikhwân al-Safâ’):

(...) *Los arcanos del número y de los astros no agotan su atención; lee, en la soledad de su biblioteca, los textos de Plotino, que en el vocabulario del Islam es el Platón Egipcio o el Maestro Griego, y las cincuenta y tantas epístolas de la herética y mística Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza, donde se razón que el universo es una emanación de la Unidad, y regresará a la Unidad... Lo dicen prosélito del Alfarabi, que entendió que las formas universales no existen fuera de las cosas, y de Avicena, que enseñó que el mundo es eterno. Alguna crónica nos refiere que cree, o que juega a creer, en las*

---

pinclados caracteres pareceram-me mais misteriosos que as manchas da pele de um leopardo. Não direi, no entanto, o fim que tiveram e que por certo não lamento”. BORGES. O. C. Vol. III. pp. 26-27.

<sup>624</sup> BORGES. “*La esfera de Pascal*”, pp. 16-17. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>625</sup> BORGES. *Curso de Literatura Inglesa*, pp. 91-92.

*transmigraciones del alma, de cuerpo humano a cuerpo bestial, y que una vez haló con un asno como Pitágoras hablo con un perro. Es ateo, pero sabe interpretar de un modo ortodoxo los más arduos pasajes del Alcorán, porque todo hombre de culto es un teólogo, y para serlo no es indispensable la fe.*<sup>626</sup>

Em destaque: a) o modelo herético e a gnosiologia mística do enciclopedismo islâmico, ou seja, a ideia do universo como emanção da Unidade e do regresso à Mesma mediante a crença na “transmigração das almas”, tópico da impessoalidade literária em Borges conforme foi visto. Cabe sublinhar também que a *Enciclopedia dos Irmãos da Pureza* (séc. X) é um dos primeiros exemplos de obra coletiva, de um tipo de produção em que a figura do autor único, da unidade intelectual esfumaça-se mesmo em período em que a noção de autoria é inexistente.<sup>627</sup> Não faltam anotações de mentes admiráveis em afirmar que essa seria uma “inovação” dos enciclopedistas franceses... (A “Enciclopedia dos Irmãos da Pureza” aparece também em “*Del culto de los libros*”).

### ***librum Etymologiarum:***

O título original desta é um enigma. Mas, em carta ao bispo Braulio, Isidoro designava seu trabalho como *librum Etymologiarum*, o livro das *Etimologias*.<sup>628</sup> Há uma única menção – “*una cornada del unicórnio suele matar al elefante*”<sup>629</sup> - ao modelo enciclopédico de Isidoro de Sevilha na obra borgeana. Tal desabastecimento literário intriga-nos, supravisto que a obra *Etimologias* traz o contraexemplo do modelo orgânico do enciclopedismo medieval... Seja como for, é possível afirmar que Borges consultou regularmente esta obra, sobretudo o Livro VI – “Dos livros e ofícios eclesiásticos”, parte em que abundam as questões sobre as escrituras sagradas, os nomes de Deus, dos interpretes da bíblia, dos étimos de biblioteca, livro, etc.

<sup>626</sup> BORGES. “*El enigma de Edward Fitzgerald*”, pp. 80-81. In: *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. Na tradução de S. Molina: “Os arcanos do número e dos astros não esgotam sua atenção; lê, na solidão de sua biblioteca, os textos de Plotino, que no vocabulários do Islã é o Platão Egípcio ou o Mestre Grego, e as cinquenta e tantas epístolas da herética e mística Enciclopedia dos Irmãos da Pureza, na qual se argumenta que o universo é uma emanção da Unidade, e retornará à Unidade... Dizem-no prosélito de Alfarabi, que entendeu que as formas universais não existem fora das coisas, e de Avicena, que ensinou que o mundo é eterno. Certa crônica diz que ele acredita, ou faz de conta que acredita, nas transmigrações da almas de corpo humano a corpo bestial e que uma vez falou com um asno como Pitágoras falara com um cão. É ateu, mas sabe intepretar de modo ortodoxo as mais difíceis passagens do Alcorão, porque todo homem culto é um teólogo, e para sê-lo não é indispensável ter fé”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 71-72.

<sup>627</sup> Ver: a) SIDARUS. “Filosofia árabo-islâmica. Breve relance histórico”, pp. 1-29; b) BAUSANI. *L'encilopedia dei Fratelli della Purità*, 1978.

<sup>628</sup> Cf. DE SEVILLA. *Etimologías*, pp. 262-263.

<sup>629</sup> BORGES; GUERRERO. “*El unicornio*”, p. 145. In: \_\_\_\_\_. *Manual de zoología fantástica*.

## Novalis e a enciclopédica em Borges:

*“El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso?” Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicado en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.*<sup>630</sup>

*Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa [se trata de la empresa de P. Menard...]. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis – que lleva el número 2005 en la edición de Dresden – que esboza el tema de la total identificación con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Wall Street.*<sup>631</sup>

*En los fragmentos psicológicos de Novalis y en aquel tomo de la autobiografía de Machen que se llama The London Adventure, hay una hipótesis afín: la de que el mundo eterno – las formas, las temperaturas, la luna – es un lenguaje que hemos olvidado los hombres, o que deletreamos apenas...*<sup>632</sup>

*La ambigüedad de las palabras es indesmentible. Piensa Novalis: Cada palabra tiene una significación peculiar, otras conotativas y otras enteramente arbitrarias y falsas (Werke, III, 207).*<sup>633</sup>

*En sus Cuadernos de Recienvenido, Macedonio Fernández aprovechó un momento de distracción para anotar que las visitas más largas son al principio breves. No lo creemos así: las vistas largas son desde el principio muy largas y siguen siéndolo, aunque su duración cronológica no pase de unos pocos minutos. Lo mismo ocurre con los libros. Algunos (la afirmación es de Novalis) son exactamente infinitos, por la suficiente y simple razón de que no llegamos al fin...*<sup>634</sup>

<sup>630</sup> BORGES. “Avatares de la tortuga”, pp. 304-305. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I. Na tradução de J. V. Baptista: “‘O maior feiticeiro’ (escreve memoravelmente Novalis) ‘seria o que se enfeiticasse até o ponto de ver suas próprias fantasmagórias como aparições autônomas. Não será esse o nosso caso?’ Presumo que sim. Nós (a indivisa divindade que opera em nós) sonhamos o mundo. Nós o sonhamos resistente, misterioso, visível, ubíquo no espaço e firme no tempo; mas aceitamos em sua arquitetura tênues e eternos interstícios de desrazão para saber que é falso”. O. C. Vol. I., p. 278.

<sup>631</sup> BORGES. “Pierre Menard, autor del Quijote”, p. 533. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. O. C. Vol. I. Na tradução de Carlos Nejar: “Dois textos de valor desigual inspiraram a ideia. Um é aquele fragmento filológico de Novalis – o que leva o número 2005 na edição de Dresden – que esboça o tema da total identificação com um autor determinado. Outro é um desses livros parasitários que situam Cristo num bulevar, Hamlet na Cannebière ou Dom Quixote em Wall Street”. BORGES. O. C. Vol. I., p. 493.

<sup>632</sup> BORGES. “El espejo de los enigmas”, p. 119. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

<sup>633</sup> BORGES. “Gongorismo”, p. 401. In: \_\_\_\_\_. *Textos recobrados (1919-1929)*. [A ambigüidade das palavras é indesmentível. Diz Novalis: Cada palavra tem uma significação peculiar, outras conotativas e outras inteiramente arbitrárias e falsas (Werke, III, 207).]

<sup>634</sup> BORGES. “Una antología de cuentos breves”, p. 504. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos*. O. C. Vol. IV. Na tradução de S. Molina: “Em seus Cuadernos de Recienvenido, Macedonio Fernández aproveitou um momento de

Novalis, memoravelmente, ha observado: “*Nada más poético que las mutaciones y las mezclas heterogéneas*”.<sup>635</sup>

*Todo estará en sus ciegos volúmenes [la “Biblioteca total”]. Todo: la historia minuciosa del porvenir, Los egipcios del Esquilo, el número preciso de veces que las aguas del Ganges han reflejado en el vuelo de un halcón, el secreto y verdadero nombre de Roma, la enciclopedia que hubiera edificado Novalis, mis sueños y entresueños en el alba del catorce de agosto de 1934, la demostración del teorema de Pierre Fermat, los capítulos de Edwin Drood, esos mismo capítulos traducidos al idioma que hablaron los garamantas, las paradojas que ideó Berkeley acerca del Tiempo y que no publicó, los libros de hierro de Urizen, las prematuras epifanías de Stephen Dedalus que antes de un ciclo de mil años nada querrían decir, el evangelio gnóstico de Basílides, el cantar que cantaron las sirenas, el catálogo fiel de la Biblioteca, la demostración de la falacia de ese catálogo.*<sup>636</sup>

Borges remonta a Novalis porque interessa em seu projeto narrativo: a) a concepção do feiticeiro cujo feitiço age sobre si mesmo a ponto de tomar por autônoma a própria obra, retirando daí a noção de “*indivisa divinidad*”, que, para o escritor argentino, é o único modo de fazer emanar de cada um de nós a multiplicidade (logo, a impessoalidade) em literatura; b) a questão da “*total identificación con un autor determinado*”, inspiração da tarefa menardiana cujos fundamentos Borges atribui à noção de *symposia* do “*múltiple*” e do “*universalmente atareado*”<sup>637</sup> Novalis e de Schlegel; c) a impossibilidade de a linguagem pós-queda (humana e artificial, de índole sucessiva) comunicar o mundo orgânico da natureza, o eterno e o intemporal; d) a noção de “*infinito literário*” desvinculado da cronologia, quer dizer, de que um texto é infinito não por sua dimensão tempo-espacial, mas pelo infinito simbólico que existe na incomunicabilidade da literatura, uma espécie de infinito absoluto, que gera a si mesmo a cada ameaça de acosso

---

distração para registrar que as visitas mais longas são no início breves. Não acreditamos que seja assim: as visitas longas são desde o início muito longas e continuam a sê-lo, mesmo que sua duração cronológica não passe de uns poucos minutos. O mesmo acontece com os livros. Alguns (a afirmação é de Novalis) são exatamente infinitos, pela suficiente e simples razão de que não chegamos ao fim...”. BORGES. O. C. Vol. IV, p. 477.

<sup>635</sup> BORGES. “*Un museo de literatura oriental*”, p. 529. In: \_\_\_\_\_. *Textos cautivos*. O. C. Vol. IV. Na tradução de S. Molina: “Novalis, memoravelmente, observou: ‘Nada mais poético que as mutações e as misturas heterogêneas’”.

<sup>636</sup> BORGES. “*La biblioteca total*”, pp.26-27. In: \_\_\_\_\_. *Borges en Sur (1931-1980)*. [Tudo estará em seus cegos volumes. Tudo: a história minuciosa do porvir, *Os egípcios* de Ésquilo, o número preciso de vezes que as águas do Ganges refletiram o vôo de um falcão, o secreto e o verdadeiro nome de Roma, a enciclopédia que Novalis teria edificado, meus sonhos e entresonhos na aurora do quatorze de agosto de 1934, a demonstração do teorema de Pierre Fermat, os capítulos de Edwin Drood, esses mesmos capítulos traduzidos ao idioma que falaram os garamantas, os paradoxos que Berkeley idealizou acerca do Tempo e que não publicou, os livros de ferro de Urizen, as prematuras epifanias de Stephen Dedalus que antes de um ciclo de mil anos nada diziam, o evangelho gnóstico de Basílides, o cantar que cantaram as sereias, o catálogo fiel da Biblioteca, a demonstração da falácia desse catálogo.]

<sup>637</sup> BORGES. “*Gilbert Waterhouse: A short history of german literature*”, p. 330. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I; BORGES. “*Las dos maneras de traducir*”, p. 314. In: \_\_\_\_\_. *Textos recobrados (1919-1929)*.

comunicativo; e) por último na nossa lista, aparecem os princípios da enciclodística novaliana – “*nada más poético que las mutaciones y las mezclas heterogéneas*” – e a própria enciclopédia “inexistente”.

*Segunda série* – enciclopédias mentais ou de artifício.

### **“Enciclopédia Perdida”:**

Trata-se da obra dirigida (apesar de nunca dada à impressão) pelo “*Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa*” da qual ascende Ts’ui Pên no conto “*El jardín de los sendereos que se bifurcan*”.<sup>638</sup> Consiste de uma visão abstrata do mundo, e tem uma relação simbólica com o labirinto, a enciclopédia como um “labirinto de signos gráficos”.

### ***The Anglo-American Cyclopaedia:***

Enciclopédia que (conjugada com um espelho) revelou a Borges e a Bioy a história do planeta Tlön e do país Uqbar. *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) é “*una reimpresión literal, pero también morosa, de la Encyclopaedia Britannica de 1902*”.<sup>639</sup> Trata-se de um modelo enciclopédico que ironiza a noção medieval de *Orbis Tertius*, de representação mimética do mundo, do universo. O conto borgeano trabalha a questão do espelhismo e da noção medieval de *speculum* (já visto que, à época, um sinónimo de enciclopédia) e da *enumeratio* teológica de modo a formular uma visão do universo como uma ilusão, como um sofisma, enfim, como algo só possível através da linguagem e da literatura. Como discutimos, Tlön é uma espécie de mundo imaginário e ideal para a linguagem intransitiva e para a “literatura fantástica” segundo Borges, isto é, para a literatura pensada exclusivamente como engenho da mente humana e sucessão temporal. Sumariamente: a principal característica do modelo enciclopédico em questão seria refutar a noção de escrita mimética e representativa do *orbis tertius*, do universo, repondo em seu lugar um universo nascido do livro, que ao fim invade o mundo “real” por força da linguagem literária de Tlön, cujas dimensões sofisticadas e enciclopédicas resultam, logo de

<sup>638</sup> BORGES. “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, pp. 571-572. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. O. C. Vol. I.

<sup>639</sup> BORGES. “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, p. 513. In: *Ficciones*. O. C. Vol. III.

terminar o relato, mais amplas que o universo dos leitores da *Anglo-American Cyclopaedia*.

### ***Emporio celestial de conocimientos benévolos:***

A mais célebre entre as enciclopédias desencarnadas de Borges. Aparece no ensaio “*El idioma analítico de John Wilkins*”. É por excelência o contramodelo classificatório na obra borgeana – ou mais acertadamente: o modelo de implosão classificatória e taxionômica. Daí vem o riso foucaultiano que atribui ao sistema de classificação da enciclopédia apócrifa borgeana a pesquisa e a escrita do *best-seller* estruturalista. Mas antes de voltarmos ao prefácio de *As palavras e as coisas*, deixemos a palavra com a fonte borgeana, transcrevendo de “*El idioma analítico de John Wilkins*”:

*Esas ambigüedades [“el valor de la tabla cadragesimal que es base del idioma” mundial de Wilkins], redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula **Emporio celestial de conocimientos benévolos**. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.*<sup>640</sup>

Com o exemplo da enciclopédia chinesa, acrescido do “exercício do caos” praticado pelo Instituto Bibliográfico de Bruxelas, Borges pretende registrar – a exemplo da gramática universal de Wilkins – o caráter arbitrário e conjuntural de toda espécie de classificação do universo. Borges insiste que a consciência da impenetrabilidade do universo e do esquema divino não deve dissuadir a engenhosidade da mente humana. Deve, antes, persuadir a planejar esquemas humanos capazes de engendrar um próprio e vasto universo, a exemplo da linguagem literária, embora seja provisório e falível cada um daqueles esquemas maquinados pela imaginação.

<sup>640</sup> BORGES. “*El idioma analítico de John Wilkins*”, p. 104. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II. Na tradução de S. Molina: “Essas ambigüedades, redundâncias e deficiências lembram aquelas que o doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*. Em suas remotas páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como louco, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n), que de longe parecem moscas”. BORGES. O. C. Vol. II, p. 94.

O tributo bibliográfico no livro de Foucault porque o enciclopedismo borgeano revela-lhe o conceito de *heterotopia*,<sup>641</sup> i.e, “a vizinhança súbita das coisas sem relação”, o princípio do pensamento das analogias em detrimento das puras semelhanças, do movimento que permite passar da representação à apresentação da linguagem, do comentário à crítica. Isso acontece porque o filósofo francês percebe a “monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração”,<sup>642</sup> retirando daí um fortíssimo exemplo do princípio da “experiência-limite do Outro” capaz de abrir um itinerário epistemológico fora da “ordem das coisas” e do “pensamento do Mesmo”, limiar arqueológico que, segundo *As palavras e as coisas*, separa a *episteme* moderna do campo dos saberes clássicos, então constituindo nossa modernidade ocidental.<sup>643</sup>

Precedentemente, falamos da necessidade de desvincular a obra de Borges da “vulgata francesa” difundida por Blanchot e da qual o Foucault *tel-quelista* é evidentemente herdeiro. O que se estabelece a partir daí é a ideia de um princípio borgeano – ou melhor, um “borgianismo” à francesa – que procura minar a identidade do Mesmo a partir do Outro, restituindo, contraditoriamente, uma noção pré-identitária cujos princípios dialéticos já foram discutidos ao final da seção aqui denominada “Linguagem, idioma e literatura”, logo que entramos na primeira parte do capítulo quarto. Como já disse Silviano Santiago, as escritas latino-americanas souberam integrar em “*solo único*” o Mesmo e o Outro, lembrando que a China dos textos borgeanos “é aqui”, falando-nos, ainda, com a feliz expressão de um “espaço enciclopédico latino-americano”.<sup>644</sup>

---

<sup>641</sup> Essa reorganização do universo, da neutralização da parte de caos que há no cosmos, não tem de ser obrigatoriamente heterotópica. Disseminou-se entre nós o costume de a qualquer tempo endossar o neologismo foucaultiano sobre o texto borgeano. A organização do universo em Tlön, por exemplo, resulta atópica, visto não haver permanência espacial no tempo. (As particularidades da sucessão do tempo e da impermanência do espaço na obra borgeana, que muito recebe da filosofia de Bergson, podem ser apreendidas de três ensaios: a) “*Nueva refutación del tiempo*”, texto inserido na parte final de *Otras inquisiciones*; b) “*Avatares de la tortuga*” e “*La perpetua Carrera de Aquiles y la tortuga*”, ambos no livro *Discusión*). Devemos a notação do determinismo do conceito foucaultiano sobre a obra de Borges a Silvia Molloy, que escreve: “La heterotopía no es el único indicio de la anomalía, de la monstruosidad de las series borgeana, aunque no cabe duda de que el no-lugar en que se fundan perturba de manera decisiva. Igualmente anómalos, dentro de la enumeración misma, son los incisos que en lugar de conjurar las peligrosas mezclas las provocan”. MOLLOY. *Las letras de Borges otros ensayos*, p. 177. Ver também: ORTEGA. “*Borges y la cultura hispanoamericana*”, p. 266, para quem não há disjunção entre utopia e heterotopia na narrativa borgeana. Para Ortega, o que há é uma abundância do elemento heteróclito, algo que não sugere um lugar ou um tempo improváveis, e sim uma linguagem virtual, uma linguagem que refaz as pautas e subverte os códigos a partir de um tempo e um espaço distinto, mas duplamente concebíveis.

<sup>642</sup> FOUCAULT. *As palavras e as coisas* (“Prefácio”), p. XI.

<sup>643</sup> Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas* (“Prefácio”), pp. XI-XXII.

<sup>644</sup> Cf. SANTIAGO. “A ameaça do lobisomem” pp. 31-32-33-34-35-36. Talvez o leitor tenha notado a ausência de outro artigo do Silviano Santiago, “O entre-lugar do discurso latino-americano”, pp. 9-26. É uma

Não se trata de um purismo, de uma mera afronta pós-colonialista a recusa de ler Borges pelo viés estruturalista. Aliás, a concepção borgeana da literatura não admite uma ideia tal como o colonialismo literário. Não se trata nem sequer de suspender o processo implacável das leituras de um texto no tempo. Antes de qualquer outra coisa, trata-se, para nós, de entender os processos de constituição do plano de composição do texto borgeano, isto é, o sistema literário argentino. Só assim podemos assimilar o horizonte de uma literatura (e nesse caso não só o sistema literário argentino senão todas as demais literatura geradas neste solo enciclopédico de que saímos os latino-americanos) cuja tradição vem primeiramente como um vazio da linguagem, não o vazio do preenchimento, mas o vazio do *desertus*, particípio adjetivado da palavra latina *deserere*, que significa “desertar”, “separar-se”, “abandonar-se” no deserto da linguagem e das epistemologia do pensamento moderno.<sup>645</sup> Eis aí a imanência da *indiferetismo ficcional* borgeano. É isso que pode ser neutralizado se passamos inteiramente ao cânone da “filosofia da diferença” francesa que só procura o Mesmo a partir do Outro após o deslizamento do Mesmo. Poríamos a perder a potência desse desvio que, ao mesmo tempo, é atualização da tradição, algo tornado possível a partir de uma literatura sinuosa, que não visa à retidão do *ser*, mas a obliquidade do estar, o *ato* enquanto fenômeno do múltiplo. Esse *indiferentismo* é o que permite abandonar a lógica bifacial do Outro e do Mesmo como formações discursivas que, ao fim e ao cabo, nada assimilam de ambas as partes. Deixá-las aí, nesse lugar de suspensão do *Argumentum ornithologicum*, não querer ser nem o Mesmo nem tampouco o Outro, mas só ficar ali, vendo o giro ilusório da maquinaria identitária do pensamento ocidental, eis o que obra nosso escritor:

*Carecemos de tradición definida, carecemos de un libro capaz de ser nuestro símbolo perdurable; entiendo que esa privación aparente es más bien un alivio, una libertad, y que no debemos apresurarnos a corregirla. También es lícito decir: gozamos de una tradición potencial que es todo el pasado. Por obra de FitzGerald, Umar Bin Ibrahim Aljayami, de Nishapur, es parte inalienable e integral de la tradición de Inglaterra; por obra de Baudelaire, Edgar Allan Poe, de Boston (Massachusetts), de*

---

deliberação. O cerne da questão apresentada acima está já no artigo de 1971. Mas, ali, Santiago ainda opera com noções fundamentadas na filosofia da diferença francesa, sobretudo Foucault, Derrida e Deleuze, sem operar criticamente o sistema filosófico do estruturalismo e da narratologia franceses. Daí, portanto, cair na espiral da constituição pré-identitária da cópia em relação ao texto original. Basta lembrarmos, nesse sentido, a celebração do projeto de Pierre Menard no artigo do escritor brasileiro – é praticamente a leitura que fará Genette. Mais tarde, no artigo “A ameaça do lobisomen”, Santiago consegue operar criticamente o sistema filosófico do estruturalismo francês. E é algo exemplar.

<sup>645</sup> Tomo acima o étimo que Lisa Block De Behar dá a palavra em suas análises sobre a obra de Borges. BLOCK DE BEHAR. “*El lugar de la biblioteca*”, pp. 48. Esse étimo de deserto, além do mais, pode ser confirmado no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 2007.



*la de Francia; por obra de Lugones penetra Jules Laforgue en la nuestra. (El Lunario, inspirado por Laforgue, es libro harto más vivo y más importante que los Romances del Río Seco, inspirados por el payador de la esquina). En la literatura rige la misma ley general que en el determinismo: basta que un hecho ocurra para que sea necesario, fatal.*<sup>646</sup>

De tanto desviar e enviesar tradições, o modelo do enciclopedismo borgeano, por fim, pulveriza a Ordem. Cria um ponto de verdadeira intensidade, um ponto de suspensão, espécie de contra-tópos que leva ao encontro de todas as coisas, eliminando hierarquias e identidades predefinidas. Não é, contudo, um simples acervo. O enciclopedismo borgeano, dispositivo armador de séries, não retira as coisas do conflito das temporalidades, antes, pelo contrário, terminado de inseri-las aí, no choque dos encontros abruptos. “*La tradición como libertad*”, Borges anota sobre as páginas de um caderno Avon recentemente resgatado, “*como repertorio*”.<sup>647</sup> “*Por eso repito*”, prossegue mais tarde, “*que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo*”.<sup>648</sup> Um ponto não exatamente de anulação do conflito, da tensão dialética. Mas, sim, uma zona não originária de precessões a partir da qual as coisas, em processo, a um só tempo, são mantidas e desviadas de sua própria perpetuação. Trata-se, nesse caso, de uma borda de compartilhamentos mutuais na medida em que os limites deixam de apertar, abolindo a formação de um novo centro ou de uma estrutura rígida capaz de isolar algo com vistas à identificação. A imagem borgeana mais feliz que encontro para dar cabo ao assunto estaria no giro especioso da esfera pascalina sobre o próprio eixo gravitacional: quanto mais intensidades haja sobre ela, quanto mais haja movimento e translação, tanto mais a encontramos voluntariosamente paralisada, porque, a bem da verdade, está em suspensão, conservando todas as suas forças para a qualquer momento, talvez o menos provável, revelar-nos que “o centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma”.<sup>649</sup>

<sup>646</sup> BORGES. *Páginas de Jorge Luis Borges*, p. 21. [Carecemos de tradição definida, carecemos de um livro capaz de ser nosso símbolo perdurável; entendo que essa privação aparente é, melhor dito, um alívio, uma liberdade, e que não devemos nos apressar em corrigi-la. Também é lícito dizer: gozamos de uma tradição potencial que é todo o passado. Por obra de FitzGerald, Umar Bin Ibrahim Aljaymi, de Nishaput, é parte inalienável e integral da tradição da Inglaterra; por obra de Baudelaire, Edgar Allan Poe, de Boston (Massachusetts), da França; por obra de Lugones penetra Jules Laforgue na nossa. (El Lunario, inspirado por Laforgue, é livro muito mais vivo e mais importante que os Romances del Río Seco, inspirado pelo repentista da esquina). Na literatura rege a mesma lei geral do determinismo: basta que algo ocorra para ser necessário, fatal]

<sup>647</sup> Assim aparece nas anotações de 1950 para palestra “*El escritor argentino y la tradición*” (1951) revelado recentemente na análise filológica que Daniel Balderston dedica aos manuscritos citados. Ver: BADELSTON. “*Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de ‘El escritor argentino y la tradición’*”, p. 36.

<sup>648</sup> BORGES. “*El escritor argentino y la tradición*”, p. 324. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I.

<sup>649</sup> BORGES. “*La esfera de Pascal*”, p. 17. In: \_\_\_\_\_. *Otras inquisiciones*. O. C. Vol. II.

Enfim, a perfeita forma de uma interminável abertura e fechamento. Um giro paratático por completo, portanto, no enciclopédico ocidental.

Qual seria o livro de que carecemos enquanto metáfora perdurável de nossa formação cultural? Nenhum. Ou talvez todos – o que vem a dar em nenhum livro outra vez. Um livro desértico, de areia, um livro cujas páginas, constantemente, estão se refazendo, infinitamente. Ou ainda, uma enciclopédia, faceta do livro que suspende e que liberta da angústia que nos apressa na busca de uma tradição definida. Sem autor, sem autoria, sem a identidade do Outro, tampouco a pré-identidade do Mesmo, do precedente. Apenas a possibilidade de definir-se *no* tempo sem cair na teimosa historicidade do tempo. Uma enciclopédia cuja única autoria e autoridade possam ser concedidas à literatura. Nada mais, nada menos que a literatura, essa voz demoníaca que nos começa a falar ali onde todas as demais emudeceram.

## GLOSA PÓS-ESCRITA

### último ritornelo

*De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.*<sup>650</sup>

### 4.3 Borges no sistema literário argentino

A organização das *Obras completas* de Jorge Luis Borges tem a particularidade de ser fruto do arranjo meticuloso do próprio escritor. Já a partir de 1953 Borges se empenha na construção de um corpo textual a ser editado por *Emecé* a partir de 1957. O detalhismo atinge diretamente algumas publicações de juventude, levando, inclusive, à eliminação de alguns títulos. Mas não para por aí. Um conjunto de textos oriundos da maturidade do escritor é atingida por operações bibliográficas trabalhadas à luz de seu projeto literário da maturidade. Trata-se, nesse sentido, de um verdadeiro dispositivo editorial que extrapola a análise filogenética da escrita. Quer dizer: Borges pretende transformar sua produção sem retocá-la enquanto ato escrito, sem reescrevê-la diretamente, e sim mediante uma ação editorial bastante particular que altera contextos de recepção.

### A produção de um escritor

*El escritor es un ingeniero de contextos. Habría que revisar una vez más, ahora a la luz de esta idea, el retrato que pinta a Borges como un escritor “encerrado” en la literatura. La obsesión constante por el contexto – tal vez la obsesión más borgeana de Borges – explica, por*

<sup>650</sup> BORGES. “El libro”, p. 197. In: \_\_\_\_\_. *Borges, oral*. O. C. Vol. IV. Na tradução de Maria R. R. da Silva: “Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso é, sem dúvida, o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio são extensões de sua visão; o telefone é a extensão de sua voz; em seguida, temos o arado e a espada, extensões de seu braço. O livro, porém, é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação”. BORGES. O. C. Vol. IV, p. 189.

*ejemplo, el volumen de energía y la prodigiosa escrupulosidad que Borges invierte, a lo largo de medio siglo, en las sucesivas reediciones de sus obras. Supresiones, correcciones, añadidos, prólogos, notas al pie, posfacios: esa manía de la rectificación con la que Borges altera su propia obra demuestra que reeditar no es repetir, o que una repetición no es el retorno de lo mismo sino, precisamente, la posibilidad de aparición de una diferencia. La obsesión llega a un cierto colmo en la versión de Fervor de Buenos Aires (1923) que aparece en las Obras Completas (1974), y que incluye un poema de 1966 titulado “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”. Borges no se conforma con “limpiar” de poemas indeseables un libro de juventud que ya no lo satisface demasiado. A los 70 años relea su libro de los 24 y agrega lo que cree que le hace falta: un poema capaz de perturbarlo todo. Un poema escrito a mediados de los años sesenta, al estilo de los que Borges “podría haber escrito y perdido” en los años veinte, incluido en un volumen que lleva la fecha de 1925 y que, a su vez, forma parte de un volumen mayor, las Obras Completas, cuyo pie de imprenta dice: “Julio de 1974”. Pregunta del millón: ¿a qué año pertenece el poema “Línea que pude haber escrito y perdido hacia 1922” ?<sup>651</sup>*

De 1923 é o primeiro livro de poemas – *Fervor de Buenos Aires*. E de 1960 a última publicação significativa, *El hacedor*, coroamento da maturidade literária antes de chegar ao maneirismo das formas e temas. A década de 1920 é marcada pela publicação dos poemas, de diversos ensaios.<sup>652</sup> *Inquiciones*, por exemplo, é um livro de ensaios publicado em 1925 e que, posteriormente, vem a ser eliminado das *Obras completas*. Também aparece um conjunto de ensaios breves, poemas, discurso de prêmios literários, entrevistas e livros resenhados em diversas revistas da época, desconhecidos até 1997 quando, por fim, tais publicações são compiladas nos três tomos de *Textos recobrados* (1919-1929), (1931-1955), (1956-1986), divulgando, sobretudo no primeiro desses volumes, uma variedade de textos que nos permitem conhecer alguns elementos fundamentais da alquimia textual da

<sup>651</sup> PAULS. “Manipular contextos”, p. 118. In: \_\_\_\_\_. *El factor Borges*. [O escritor é um engenheiro de contextos. Teríamos que revisar mais uma vez, agora à luz desta ideia, o retrato que pinta Borges como um escritor “fechado” na literatura. A obsessão constante pelo contexto – talvez a obsessão mais borgeana de Borges – explica, por exemplo, o volume de energia e a prodigiosa escrupulosidade que Borges investe, ao longo de meio século, nas sucessivas reedições de suas obras. Supressões, correções, acréscimos, prólogos, notas de rodapé, posfácios: essa mania de retificação com que Borges altera sua própria obra demonstra que reeditar não é repetir, ou que uma repetição não é o retorno do mesmo, mas, precisamente, a possibilidade de aparição de uma diferença. A obsessão chega a um certo cúmulo na versão de Fervor de Buenos Aires (1923) que aparece nas Obras Completas (1974), e que inclui um poema de 1966 intitulado “Linhas que posso ter escrito e perdido por volta de 1922”. Borges não se conforma em “limpar” poemas indesejáveis num livro de juventude que já não o satisfaz muito. Aos 70 anos relê seu livro dos 24 e agrega o que crê fazer falta: um poema capaz de perturbar tudo. Um poema escrito a meados dos anos setenta, ao estilo dos que Borges “poderia ter escrito e perdido” nos anos vinte, incluindo em um volume que leva a data de 1925 e que, por sua vez, forma parte de um volume maior, as *Obras Completas*, cujo rodapé de imprensa diz Julho de 1974. Pergunta do milhão: a que ano pertence o poema “Linha que posso ter escrito e perdido por volta de 1922”?]

<sup>652</sup> Demais títulos de poesia: *Luna de enfrente*, 1925; *El tamaño de mi esperanza*, 1926; *Cuaderno San Martin*, 1929.

“obra invisible” borgeana. Há ainda o ensaio de 1930 sobre *Evaristo Carriego*,<sup>653</sup> poeta à margem do sistema literário argentino e resgatado por Borges no livro homônimo com vistas a fundar um *território estético*, o bairro (as adjacências do parque Lezama no extremo sul de Buenos Aires, transição entre os bairros de San Telmo, Constitución, Barracas e La Boca, e, sobretudo, Palermo, à época território limítrofe ao norte da Capital Federal, borda entre espaço urbano e o retorno dos pampas) como espaço público em que é encenada a vida privada.<sup>654</sup> A produção da primeira fase – tanto a poesia quanto a incipiente ensaística – está comprometida com o projeto de incorporação das vozes populares, das frases feitas resgatadas da linguagem bairrista, enfim, com a tentativa de “*acriollar*” o espanhol rio-pratense e transformá-lo em objeto verbal assimilado pela estética vanguardista argentina.<sup>655</sup>

Na década de 1930 principia um escritor com todas as características logo reivindicadas pela posterior canonização. *Discusión*, de 1932, abre a segunda fase. É por excelência o livro de debate e de discussão dos temas nacionais a partir do arranjo final das *Obras completas*. Basta lembrar que aí encontramos dois ensaios fundamentais que introduzem e encerram o volume: “*La poesía gauchesca*” e, antes de vir a seção de “*Notas*”, “*El escritor argentino y la tradición*”.<sup>656</sup> Borges encontra-se bem longe de ser o escritor oficial do Estado argentino naquele momento dos anos 1930 e, também, 1940. Em contrapartida, ele teme a cooptação peronista da estética *criolla* que alimentara na década de 1920. Por isso, ataca quem ocupa a posição e o modelo estético: Leopoldo Lugones e o projeto nacionalista de uma tradição literária argentina fundamentada na existência de uma

<sup>653</sup> Também dessa década é o ensaio *El idioma de los argentinos*, 1928.

<sup>654</sup> O poema mais eloquente dessa fase é “*Fundación milológica de Buenos Aires*”, pp. 89-90. In: \_\_\_\_\_. *Cuaderno San Martín*. O. C. Vol. I.

<sup>655</sup> Nesse sentido, o texto mais significativo do primeiro projeto literário borgeano seria “*Hombre de la esquina rosada*”. Este conto aparece assim denominado só em 1935, no livro *Historia universal de la infamia*. Sua genealogia, porém, leva a 1927, data de uma primeira versão sob o título de “*Legenda policial*”, publicada na revista *Martin Fierro*. A segunda versão, que tem o título de “*Hombres pelearon*”, aparece no livro eliminado das O. C.: *El idioma de los argentinos*, de 1928. Uma terceira versão, já muito próxima do que será a versão final, aparece em 1933 no suplemento literário do jornal *Crítica*, a *Revista Multicolor de los sábados*, com o título de “*Hombres de las orillas*”, assinada como o pseudônimo de Bustos Domeq. A literatura gauchesca (desde a emergência do poema *Martin Fierro* de José Hernández até a sua consumação temática com o romance *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes) vinha fazendo uso das vozes populares através de uma reinterpretação da cultura rural *criolla*. Borges inova por dois motivos cruciais: localiza a dicção gauchesca em um espaço suburbano, limítrofe entre o campo e a cidade, portanto não unicamente rural, e, sobretudo, constrói um narrador em primeira pessoa, dando, dessa maneira, legitimidade à narrativa gauchesca, exatamente à maneira posterior do Riobaldo de Guimarães Rosa, se quisermos alguma sorte de parentesco na literatura brasileira no que diz respeito ao último ponto.

<sup>656</sup> O texto é originalmente de 1951, mas passa a compor *Discusión* a partir de 1957, quando começa a ser publicada a versão das *Obras completas* pela editora Emecé. Essa questão se explica precisamente ao concluir esta parte.

literatura gauchesca.<sup>657</sup> Se durante toda a década de 1920 foi abundante a estética *criollista*, de uma impostação nacionalista armada pela revista modernista *Martín Fierro*, a partir do final dos anos 1930 começa a ser elaborado um plano estético capaz de viabilizar formas de ser argentino sem a obrigatoriedade de proliferar a cor local. Da década de 1940 por diante, a definição de literatura nacional designa, para Borges, nada mais que uma possibilidade de *uso* – e não uma privação – da tradição. Esta, longe de ser uma clausura nacionalista, deve ser uma forma de recepção de “*toda la cultura occidental*”.<sup>658</sup>

Durante toda a década de 1930 o ensaísmo borgeano é lapidado com fins de compor a dicção de uma agressividade orgânica. Juan José Saer fala de um “Juízo Final” literário em Borges, chamando a atenção para a escolha dos títulos dos livros de ensaios que despontam já na década anterior e seguem ainda durante o ápice da produção ensaística: *Inquisiones* (1925), *Discusión* (1932), *Otras Inquisiones* (1952). O escritor rosarino propõe o seguinte esquema, que nos parece parcialmente questionável: Borges atua menos como um crítico, e muito mais como um polemista, quer dizer, como alguém que não discute um tema a fundo, daí resultando uma lógica de argumentação sustentada no temperamento afirmativo e na vivacidade estilística e formal em vez da exposição, do rigor demonstrativo de uma verdadeira erudição.<sup>659</sup>

Saer acerta ao refutar a validade do eruditismo como qualificativo do estilo borgeano. E acerta mais uma vez ao dizer que a ausência da “verdadeira erudição” não faz falta e tampouco é uma falha. Parece-nos equivocada, entretanto, a esquematização do argumento. Borges sabe bem medir a tonalidade da polêmica lançada ao público, fazendo-a tempestiva ou razoável de acordo com a necessidade, bem como é capaz de mensurar os excessos e as sínteses expositivas do texto quando bem deseja. Razão pela qual resulta, ao mesmo tempo, um crítico de percepção primorosa e um excelente polemista e escritor. Àquela ocasião está sendo criado um novo modo de escrever sobre a literatura a um grande público. Sobretudo, está em criação um projeto literário que pretende superar a concepção de escrita enquanto algo acabado em si mesmo, enquanto forma de blindagem do sentido textual ante um contexto de recepção crítica.

Quanto aos livros de ensaios supracitados, uma particularidade pede ser notada. É significativo o número de textos que aparecem por primeira vez em revistas e suplementos

<sup>657</sup> Ver: JARKOWSKI. “*El íntimo adversario: Lugones*”, pp. 40-50. In: VV.AA. *Variaciones Borges*, 9/2000.

<sup>658</sup> BORGES. “*El escritor argentino y la tradición*”, pp. 320-323-324. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I.

<sup>659</sup> Cf. SAER. “*Borges como problema*”, pp. 27-28.

literários – seja sob uma forma embrionária ou já terminada. São canais vanguardistas, eruditos e totêmicos: *Proa*, *Martin Fierro* e, na década de 1930 em diante, *Sur*. Mas Borges também escreve em meios os mais populares e frívolos do ponto de vista da “alta literatura”: *El Hogar*, *Revista multicolor de los sábados*, etc. E a obra Borgeana vem de ambas as partes. Um exemplo preciso é *Historia universal de la infamia* (1935). Os contos daquele livro, todos formalizados como biografias breves, aparecem inicialmente – entre 1933 e 1934 – na *Revista Multicolor de los sábados*, suplemento literário do periódico *Crítica*, uma das mais destacadas publicações do jornalismo sensacionalista na Argentina daquele período.<sup>660</sup> Borges, contudo, sabe poderar ao usar o espaço de que dispõe: escreve ao público que o lê sem sacrificar o projeto literário em construção, senão o potencializando, inovando na difusão do objeto literário. Possivelmente, aproveita-se ele da formação folhetinesca de um público amaneirado pela *literatura bandolera* de Fray Mocho a princípios do século XX, a exemplo de *La vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar* (1887), escritor este responsável pelo projeto editorial da revista *Caras y Caretas*, também de circulação massiva. Com isso, cava-se o terreno para a semente literária daquilo que, anos depois, eclode como um logro do projeto literário em curso.<sup>661</sup>

A segunda fase da produção borgeana é aberta com a ensaística de *Discusión*. Mas a definição dessa abertura só aparece três anos mais tarde com *Historia universal de la infamia*. Esse livro pode ser tomado como uma “obra de começo”<sup>662</sup> na medida em que é um marco na enunciação do projeto ficcional que faz da obra de Borges o que ela alcança atualmente. Primeiramente, destaca-se o roubo de histórias alheias e a questão da originalidade: os modelos narrativos são os do já citado Fray Mocho e, ainda, de Marcel Schwob<sup>663</sup> e seu livro *Vidas imaginárias* (biografia de filósofos, piratas, artistas e criminosos oriundos de distintos tradições e períodos históricos), também de gestação folhetinesca. Posteriormente, a apropriação das tradições e, com isso, o que entendemos como depuração cultural exotérica do que é de ordem esotérica: já desde o título está em

<sup>660</sup> Ver: LOUIS. “Instrucciones para buscar a Borges en la Revista Multicolor de los sábados”, pp. 246- 264.

<sup>661</sup> Ver: Pauls. “Segunda mano”, pp. 103-124. In: \_\_\_\_\_. *El factor Borges*.

<sup>662</sup> Segundo Edward Said “o começo [*beginning*] “é o primeiro passo na produção intencional de sentido”. Ao contrário de “origem” [*origin*] – o léxico usado pelo crítico palestino pretende suplantar uma semântica bíblica por outra secular –, o começo de um escritor, o começo de uma obra, ou, como estamos propondo, o começo de um projeto, de uma sistematização ou instauração de um método correspondente a uma série de operações capazes de ou bem vinculá-lo, ou bem desviá-lo de uma tradição. O “começo”, portanto, fundamenta a posterior factibilidade de algo ainda em processo. Cf. SAID. *Beginnings. Intention & method*, p. 5 *passim*.

<sup>663</sup> Ver: GARCÍA. “Schwob y Borges, entre la biografía y el plagio”, pp. 88-89.

jogo o conceito de “História universal” a fim de dar territorialidade ao supostamente estrangeiro (as tradições do mundo ocidental e do mundo oriental, o livro árabe das *Mil e uma noites*, referência constante em Borges), mas também capaz de universalizar o local (“*Hombre de la esquina rosada*”, conto de motivo eminente *criollo*, é inserido meio à tradição do que é designado história universal). Também há lugar para o delito, o tema da criminologia (*gangsters*, piratas, *cuchilleros*, etc.) como pressuposto para a expansão ficcional<sup>664</sup> e, com isso, engendra um ataque ao realismo dos novecentos e ao romance psicológico – a descrição metonímica, as enumerações díspares e o oximoro, o foco na ação dos personagens, e não a sua espessura psicológica, “*la reducción de la vida entera de un hombre*”, diz Borges no prefácio, “*a dos o três escenas*”.<sup>665</sup> E já o ponto crucial para o projeto literário de nosso escritor, a teoria da leitura como valor superior a escrita – “*A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores. (...) Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual*”.<sup>666</sup> Trata-se da *magia* (palavra de significado particular no léxico borgeano com vistas a designar uma *causalidade deliberada*, e não sua contradição lógica)<sup>667</sup> operada por um escritor que, tergiversando e falsificando, não tem sobre aquilo que escreve senão os direitos de tradutor e leitor.

Ainda nesse sentido cabe citar o trabalho de antologista iniciado também na segunda fase borgeana. *Antología de la literatura fantástica* começa a ser pensada por Borges e pelo casal Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares em 1937. E em 1940 imprime-se a primeira edição da antologia referida. Os compiladores lançam mão de uma série de textos da literatura europeia (sobretudo do mundo anglo-saxão) e estadunidense e da tradição oriental. Mas a série também enfileira escritores argentinos e espanhóis, como José Bianco, Macedonio Fernández, Cortázar, Wilcock, Gómez de La Serna, entre tantos outros, bem como alguns textos dos próprios compiladores. A antologia serve a princípio para afirmar um gênero literário denominado arbitrariamente de “literatura fantástica” com raízes na literatura inglesa de fantasmas dos séculos XVIII e XIX. Mas seu propósito principal é mais amplo. Pretende-se criar com a *Antología de la literatura fantástica* organizada pela tríade argentina Borges-Silvina-Bioy uma panorama literário “universal” que tenha raízes também no Rio da Prata do séc. XIX. E assim instituir uma direção

<sup>664</sup> Ver: LUDMER. *O corpo do delito: um manual*.

<sup>665</sup> BORGES. “*Prólogo a la primera edición*”, p 341. In: \_\_\_\_\_. *Historia universal de la infamia*. O. C. Vol. I.

<sup>666</sup> BORGES. “*Prólogo a la primera edición*”, p. 341. In: \_\_\_\_\_. *Historia universal de la infamia*. O. C. Vol. I.

<sup>667</sup> Cf. BORGES. “*El arte narrativo y la magia*”. In: \_\_\_\_\_. *Discusión*. O. C. Vol. I.



estética defendida pelo grupo em oposição à narrativa realista então dominante na literatura hispânica.<sup>668</sup>

Nossos leitores já percebem aqui como Borges aparece como um escritor inserido no sistema literário argentino desde os anos 1920. Antes, porém, gostaríamos de fixar por um momento a sua imagem enquanto leitor também comprometido com o cenário das letras argentinas. Isso permite observá-lo como um ativista da literatura e, ainda, como colecionador de tradições estrangeiras e tendências locais marginalizadas. Nos anos 1940 são várias as antologias e coleções (sobre tudo as narrativas policiais também organizadas com Bioy)<sup>669</sup> preparadas por Borges, seja como iniciativa própria, seja a pedidos de editoras argentinas. Mas já desde 1920, tempo de sua permanência em Espanha, ele atua também como divulgador da poesia de vanguarda escrita em língua inglesa, francesa e, às vezes, alemã, todas então pouco conhecidas na península ibérica. Ano mais tarde se dá o regresso a Buenos Aires. E tal prática é continuada à potência no cenário argentino. É nesse sentido que Álvaro Fernández Bravo sugere que nosso escritor usa o livro como objeto e veículo de difusão e intervenção cultural. Borges trabalha, de acordo com Bravo, sobre as fronteiras das tradições literárias nacionais e linguísticas. E dá a conhecer textos sobre cujos conteúdos ele opera deliberadamente. Ou seja:

*Vemos aquí la empresa importadora de Borges, pero vemos también un rasgo característico de las antologías, que, como las colecciones en los museos, necesitan mudar su contexto habitual y ser exhibidas en espacios distintos de sus contextos originales para tener sentido.*<sup>670</sup>

Ao antologista e ao colecionador está equiparada a tarefa do tradutor. Todos eles constroem objetos novos a partir de “originais” ou fragmentos apropriados. Dependem de uma distância linguística (portanto, nacional & supranacional) ou espacial para mediar contextos separados entre si e, por fim, subverter e inverter uma ordem tradicional. Também todos eles (antologista, colecionar e tradutor) atuam, diz Bravo, “*como un*

<sup>668</sup> Cf. COSTA. “Traducción y transformación de géneros: la Antología de literatura fantástica de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casare y Silvina Ocampo”.

<sup>669</sup> A partir de 1945 Borges e Bioy Casares organizam a coleção “*El Séptimo Círculo*” publicada pela editora argentina Emecé. O nome é uma alusão ao tópos dantesco para os indivíduos violentos. E ali são publicados 366 títulos, sobretudo de clássicos do romance e do conto policial inglês, entre 1945 1983, quando se dá a última publicação, *Los intimidadores*, de Donald Hamilton. Maiores detalhes em Luis CHITARRONI. “*El Séptimo Círculo en la época de Borges y Bioy*”. A leitura deste artigo é possível *online* na página da *Revista Ñ*, com data em: 13/06/12.

<sup>670</sup> BRAVO. “*Borges coleccionista*”, p. 130. [Vemos aquí a empresa importadora de Borges, porém vemos também um traço característico das antologías que, como as coleções nos museus, precisam mudar seu contexto habitual e ser exibidas em espaços distintos de seus contextos originais para ter sentido.]

*contrabandista que infiltra textos desconocidos en la lengua y conspira contra la pureza de la tradición desde su interior*".<sup>671</sup>

A consolidação de tal prática no projeto literário de Borges vem em 1940, com a publicação da aludida *Antología de la literatura fantástica*. Na companhia de Bioy Casares e Silvina Ocampo, Borges atua como antologista, como tradutor e, ele mesmo, como escritor de literatura fantástica. Com isso, a tradição é usada à maneira borgeana por excelência: consolida na literatura rio-pratense um gênero a princípio estrangeiro para nacionalizá-lo sem o tornar nacional. Antes, porém, *Historia de la Eternidad* (1936) traz outra característica mediante a qual podemos delimitar a segunda fase da produção borgeana prévia aos contos da terceira fase. O último livro publicado nos anos 1930 faz uso dos temas filosóficos e matemáticos de modo a discutir a ideia de tempo circular. Sobrescreve-se então algo fundamental: a assimilação sem o comprometimento doxológico dos discursos filosóficos, matemáticos e teológicos. Por outras palavras, tais saberes são reduzidos ao que possuem de valor estético, ao campo metafórico que possibilitam. Já aí, portanto, algo determinante para um relato como "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*", que aparecem em 1944 com o livro *El aleph*: "*Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica*".<sup>672</sup> Por tudo isso, *Historia de la Eternidad* fecha a segunda fase borgeana com algumas aberturas. Antecipa aquilo que o escritor denomina mais tarde de "*esceptismo esencial*". O leitor do epílogo de *Otras inquisiciones* descobre da mão de Borges que ele apenas estima "*las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso*".<sup>673</sup> Essa ordem de ceticismo é imprescindível para ler cada um de seus ensaios, gênero deliberadamente ambivalente, quando não de classificação arbitrária, e que aparecem em todas as fases do escritor argentino.

Os anos 1940 conformam a terceira fase. É o momento de resgatar temas já aparecidos em décadas anteriores e, seguidamente, cristalizar a maturidade plena da escrita e do projeto literário esboçado em décadas anteriores. Por exemplo: aparecem os contos *cuchilleros* como "*Historia del guerrero y de la cautiva*" e "*El sur*", textos que reelaboram o sintagma sarmientino de uma zona originária de "civilização & barbárie". E aparecem

<sup>671</sup> BRAVO. "*Borges coleccionista*", p. 132-134.

<sup>672</sup> BORGES. "*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*", p. 520. In: \_\_\_\_\_. *Ficciones*. O. C. vol. I.

<sup>673</sup> BORGES. *Otras inquisiciones*, p. 185. O. C. vol. II.

também os questionamentos da canonização do *Martin Fierro* como livro nacional efetivada por Lugones em 1913.<sup>674</sup> “*Hombre de la esquina rosada*”, como já vimos, leva a plenitude o projeto borgeano de compor uma “*oralidad criolla*”, encerrado-o logo do primeiro livro de narrativas aparecido na década de 1930. Inicia-se, daí por diante, o projeto da textualidade, isto é, do texto que fala a partir de outros textos – seja textos reais, quer dizer, que existem de fato, ou de textos conceituais, quer dizer, que não encarnam e só servem para atualizar a ideia de *ficção*. O primeiro conto do “círculo da reescrita” borgeana (um dos mais famosos hoje em dia) é “*Pierre Menard, autor del Quijote*”. Igualmente importante, apesar de menos comentado, é “*Examen de la obra de Herbert Quain*”: narrativa estilizada em resenha da obra e de autor inexistentes que traz, ainda, aspectos da teoria borgeana do romance (*sic*), a qual pode ser considerada, em certa medida, uma teoria precursora da textualidade e da leitura a ser efetivada com *Rayuela*, romance do escritor Julio Cortázar.

Os livros cruciais dessa fase são dois – que em certa época foram pelo menos três. Primeiramente, *Ficciones* (1944). A parte inicial (publicada ainda em 1941) recebe o nome de um dos relatos ali apresentados, “*El jardín de senderos que se bifurcan*”. Traz publicações antes já aparecidas nas páginas da revista *Sur* durante toda a década de 1930 ou versões arrematadas do que aparecera de forma incipiente no jornal *La Nación*.

---

<sup>674</sup> Lugones dá ao livro de José Hernández uma fundamentação épica, transformando-o em alegoria nacional. O *Martin Fierro* conta o conflito do gaucho argentino com o Estado, tematizando a incorporação cívica contraditória daquele personagem na política oficial republicana. A canonização do referido livro faz parte de um projeto de proteção oficial ao idioma espanhol na Argentina daquela época, que recebia altíssimos contingentes de italianos, alemães, galeses, já alguns poloneses, entre outras nacionalidades. Lugones então associa uma linhagem do gaucho (o “*payador*”, tipo específico de gaucho que canta e recita no cenário idílico da fronteira do território) ao Aedo do passado grego-latino da cultura ocidental. De sorte que o *Martin Fierro* de Hernández passa a ser assim o livro argentino por excelência. Várias vezes ao longo de sua obra, Borges mostra-se insatisfeito com a eleição do poema *Martin Fierro* feita por Lugones, questionando o que poderia ter sido da Argentina caso a escolha tivesse sido pelo *Facundo*, obra máxima de Sarmiento e do pensamento republicano daquele país. Não quer dizer que Borges faça uma negação do *Martin Fierro*. Muito pelo contrário. Ele destaca vivamente a força do relato, muitas vezes tomando dali o modelo para seu projeto de oralidade da década de 1920. O que verdadeiramente toma corpo na crítica de Borges é a associação do poema de Hernández ao gênero épico, conforme havia sido feito por Lugones. O *Martin Fierro*, segundo Borges, pertence à outra série literária, mais diretamente relacionada com a narrativa romanesca. E por isso Borges afirma que o livro em questão é muito bem escrito, porém é muito mal lido, criticando, com isso, a tradição de leitura na literatura argentina. Borges acredita que a literatura gauchesca não é um gênero propriamente gaucho, naturalizado, e sim uma “paródia”, isto é, uma construção de escritores urbanos, que ensaiam e usam a língua do Outro para escrever no espaço urbano, letrado. Além do mais, tudo isso está relacionado com a negação da fase *criollista* que Borges leva a cabo durante um período localizado entre os fins dos anos 1940 e começo dos anos 1950, época em que procura desvincular seu projeto estético do nacionalismo peronista que, a partir do final dos anos 1930, havia feito apropriações do modernismo *criollo* à maneira do que promovera o grupo *martinfierrista* nos anos 1920. Somente a partir dos anos 1955, quando do golpe militar antiperonista e, logo, do enfraquecimento político do nacionalismo de Perón, Borges reconsidera os temas nacionais da literatura argentina.

Verdadeiramente de 1944 é a segunda parte, “*Artifícios*”, e, entre outros, traz os contos “*Funes el memorioso*”, “*La muerte y la brújula*”, “*Tres versiones de Judas*”. Mais tarde *El Aleph* (1949) traz a outra soma de relatos que determinam a maturidade da escrita borgeana: “*Los teólogos*”, “*Emma Zunz*” e “*Deutsches Requiem*”, “*La escritura del Dios*”, “*El aleph*”, etc.

Essas seriam, portanto, as três fases, as três décadas de formação e conclusão do projeto narrativo borgeano. Muitos outros títulos aparecem depois. Mas todos eles vêm com as marcas já elaboradas previamente nos livros anteriores. Não quer dizer que toda produção vinda daí por diante implica apenas maneirismos, que de fato existem e resistem a partir da publicação daquele que é considerado o último livro de narrativa importante, *El hacedor* (1960).<sup>675</sup> Antes, porém, aparece *Otras inquisiciones* (1952), seguramente o diamante da lapidação ensaística do escritor em sua lavra definitiva.

### Recepção argentina

A recepção argentina da obra borgeana já está definitivamente elaborada no livro de Maria Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina : 1923-1960*. Resgataremos daí alguns detalhes a fim de entendermos como, por que razão e quais os períodos relevantes para a fabricação do borgeano na Argentina. A pesquisa de Bastos vai até a publicação de *El hacedor*, momento em que Borges é uma unanimidade literária. Mas cuidaremos aqui de ver brevemente o que sucede após a data referida.

Outra vez temos que anotar *História universal de la infamia como obra de começo* também para a recepção argentina. É o texto que apresenta um “Borges narrador” ao sistema literário argentino. Isso só acontece a partir de uma resenha feita por Amado Alonso.<sup>676</sup> Linguista, este espanhol erradicado em Buenos Aires a partir do final da década de 1920 é responsável pela fundação do Instituto de Filologia da UBA.<sup>677</sup> Alonso é quem dá em primeira mão um enfoque estilístico à análise do texto borgeano, assim alterando de maneira inaugural a maneira de ler o escritor apenas como poeta ou ensaísta. Até bem pouco houve consenso em considerar que antes do livro de 1935, o poeta supera o

<sup>675</sup> Cf. SAER. “*El hacedor*”, pp. 183-184. Ali, o escritor rosarino destaca a surpresa de um estilo evidentemente simples e fecundo de experimentalismo ao relacionar as ideias de classicismo, literatura e tradição através de uma elaboração inesperada.

<sup>676</sup> Cf. BASTOS. *Borges ante la crítica argentina: 1923-1960*, p. 13.

<sup>677</sup> Ver. BARRENECHEA. “*Amado Alonso y el Instituto de Filología en Argentina*”.

prosador, também o ensaísta. Isso, no entanto, tem sido revisto, dadas as publicações das coletâneas denominadas *Textos cautivos* e *Textos recobrados* (3 vols.), volumes que trazem a produção de ensaios e prosa esquecidos na década de 1920 e 1930.

Durante toda a década de 1920 as publicações de Borges desencadeiam opiniões as mais divergentes e contraditórias. A entender-se o contexto de valorização da literatura através de revistas *Inicial*, *Martin Fierro*, e *Proa*, há consciência de que o juízo da obra literária reclama pautas estéticas em construção. E Borges participa ativamente daquele cenário, na maioria das vezes como um deliberado polemista. Dado que ainda não tem uma obra, um projeto literário conciso, ele apenas experimenta e critica. Durante os anos 1930 Borges já é recebido de modo distinto, como um escritor profissional, alguém que tem em andamento um projeto textual em clara construção e que vive do que escreve e publica.

O prestígio do grupo (com divergências internas) em torno da revista *Sur* legitima parcialmente o projeto literário borgeano da década de 1930. Em comunhão com Silvina e Bioy, Borges está dedicado a consolidar um gênero literário à época pouco praticado, um gênero capaz de varrer do cenário intelectual o “romance psicológico” de emergência novecentista. Já foi mencionada a antologia compilada, traduzida e escrita pela tríade lateral em *Sur*. Conjuntamente com a já aludida coleção “*El séptimo círculo*”, Bioy e Borges ainda organizam outra antologia de narrativas policiais compiladas, *Los mejores cuentos policiales* (1943), que aparece em dois tomos. Mas temos de mencionar sobretudo o prólogo escrito especialmente para a primeira edição de *La invención de Morel* (1940), livro de Bioy e cujo prólogo assinado por Borges tem um caráter declarado de manifesto literário.

O prólogo a *La invención de Morel* é uma dilatação argumentativa da ideia já anunciada antes em 1935 ao escrever o primeiro prólogo a *História universal de la infamia*. Já foi mencionado que ali Borges justifica o seu procedimento literário em detrimento do relato “psicológico”, de maneira a reduzir a vida inteira do personagem “*a dos o tres escenas*”. O que o escritor argentino define como romance “psicológico” é, na verdade, a pretensão realista do relato literário. Borges prefere o romance de “aventura”, ou seja, um tipo de fazer literário que (à maneira do romance policial, da “literatura fantástica”) revela algo fundamental, o seu caráter de altamente ficcional, que torna vã toda pretensão verossímil da narrativa. Recusa-se, com isso, o princípio da alegoria em literatura, algo, segundo Borges, vastamente exercido na literatura escrita no idioma

espanhol até ali.<sup>678</sup> O prologuista assegura que o livro de Bioy “*traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo*”.<sup>679</sup>

Contrariamente ao realismo, ao romance psicológico, Borges propõe uma literatura de “*imaginación razonada*”. A querela de então é direcionada a José Ortega y Gasset, filósofo espanhol exilado em Buenos Aires e vivamente odiado por parte da intelectualidade argentina em razão do tom professoral com que se dirigia ao público portenho em suas palestras de ocasião. No caso específico, combate-se o desdém desferido por Ortega y Gasset em *La deshumanización del arte* (1925) contra um dos escritores e modelos narrativos diletos do nosso escritor, Robert Louis Stevenson, como fica claro no prólogo da obra em questão. Mas também há uma discussão subliminar que ganhara emergências nas páginas da revista *Sur*. Nesse sentido, ataca-se ao escritor Eduardo Mallea, nome central do grupo *Sur* e do corpo editorial de *La Nación*, à época também o romancista argentino mais lido. Mallea representou para Silvina, Bioy e Borges o exemplo maior do engessamento novecentista a que a literatura argentina era atada pelos moldes do romance psicológico. Ainda, há possibilidade de somar à discussão do prólogo a resenha publicada por Borges em 1942 no num. 91 da revista *Sur* a propósito do livro *Le Roman policier* (1941) de Roger Caillois. O tom da resenha é elogioso, sobretudo porque o livro do escritor francês, segundo Borges, considera a condição de “jogo intelectual”, de “jogo lúcido” como algo fundamental ao gênero da narrativa policial. O escritor argentino, contudo, repreende em Callois o que aquele considera um equívoco: “*derivar el roman policier de una circunstancia concreta*”.<sup>680</sup>

Mas é fundamentalmente na década de 1950 que são processadas algumas inflexões que abrem uma etapa importante na recepção da obra do escritor argentino depois da primeira resenha de Alonso. Após a elaboração do projeto narrativo ao longo dos anos 1930, concluído com maturidade nos anos 1940, a obra de Borges começa a ganhar caminho para logo mais ser canonizada no início dos anos 1970.

---

<sup>678</sup> Na seção “Metáfora, alegoria e simbolismo” (Capítulo quarto) discutimos a censura borgeana à “literatura alegórica”, bem como seus equívocos e ponderações. A não perdê-la de vista aqui.

<sup>679</sup> Cf. BORGES “Prólogo a *La invención de Morel*”, pp. 29-30-31. In: \_\_\_\_\_. *Prólogos, con un prólogo de prólogos*. O. C. Vol. IV.

<sup>680</sup> BORGES. “Roger Callois”, pp. 248-250. In: \_\_\_\_\_. Borges em *Sur*. O sociólogo francês está, nessa época, exilado em Buenos Aires. E há uma resposta à resenha de Borges publicada também em *Sur*. Na compilação tardia dos textos do escritor argentino na revista *Sur* aparece a resposta de Callois na planta baixa do texto de Borges.

Antes, porém, mudanças no cenário intelectual e político promovem uma reorientação da crítica quanto à recepção da obra borgeana na década de 1950. A crítica literária deixa gradualmente de ser impressionista e cada vez mais tende à profissionalização ao legitimar-se no âmbito universitário. A iminência do golpe de estado processado em 1955 pela junta militar antiperonista politiza ainda mais a sociedade argentina. A combinação de ambas as causas leva a uma reorientação da crítica literária da época, logo enfatizando a dimensão política e a pesquisa sociológica do texto literário. Daí uma curva no cenário intelectual. A partir da década de 1950 há uma variação na proposta das revistas literárias. Durante a década de 1920, as revistas de propostas inovadoras eram aquelas dirigidas pelos intelectuais liberais – *Martin Fierro*, a primeira revista *Proa*, enfim, o grupo da rua Florida e a irradiação da vanguarda modernista preocupada com a renovação estética. Já as ideias esteticamente retrógradas eram atribuídas aos intelectuais socialistas ou simplesmente de esquerda – responsáveis pelas revistas *Los Pensadores*, *Dínamo*, *Extrema Izquierda*, e todo o grupo Boedo concentrado em torno da editora *Claridad* localizada na rua que viria a designar esse agrupamento.

Segundo Maria Luisa Bastos a situação descrita muda a partir dos anos de 1950, quando são as revistas de esquerda que começam a trazer propostas literárias inovadoras, a exemplo da importante revista dos irmãos Viñas, *Contorno*, mas também *Gaceta literaria* e *Ciudad*.<sup>681</sup> É nesse contexto, portanto, que o grupo *Sur*, sob liderança intelectual de Victoria Ocampo (cuja proposta literária consistiu claramente em divulgar a cultura letrada estrangeira em Buenos Aires, sobretudo a tradição europeia, leia-se inglesa e francesa, e a norte-americana, apesar de alguns números episódicos dedicados a literaturas laterais, eis o caso do número 96, de 1942, dedicado integralmente à literatura modernista brasileira), começa a deixar de exercer a hegemonia que exercera na cena intelectual argentina ao longo das décadas de 1930 e 1940.<sup>682</sup> A partir daí o modelo borgeano deixa de ser visto como um percurso a ser reiterado, passando a ser criticado em função da reconfiguração do campo literário e político.

É nesse momento que aparece o primeiro livro inteiramente dedicado ao escritor argentino: *Borges y la nueva generación* (1954), do então jovem crítico Adolfo Pietro e já voz reconhecida por sua geração.<sup>683</sup> A viragem e a reorientação crítica da década de 1950,

<sup>681</sup> Cf. BASTOS. *Borges ante la crítica argentina: 1923-1960*, p. 239.

<sup>682</sup> Ver: KING. *SUR. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una Cultura, 1931-1970*.

<sup>683</sup> Veja: COUSIDO. “La lección inaugural. Adolfo Pietro lector de Borges”, pp. 392-401.

conforme deixa em evidência a pesquisa de Bastos, define o juízo negativo da obra de Borges. Este vem a ser tomado como modelo de “*literato sin literatura*”, de acordo com a expressão de Pietro; e Jitrik entende que “*Borges tiene una pasión por las ideas que no implica apasionamiento por las cosas que las ideas representan*”. Tais denúncias já vinham sendo formuladas por ambos os críticos e professores da FFyL da UBA desde dezembro 1952, quando da polêmica lançada ao público universitário através do número 4 da revista *Centro*. O grupo está altamente preocupado com as questões “extraliterárias” da literatura, quer dizer, a orientação política de um escritor, de modo que, a partir de abril de 1953, com o primeiro número da revista *Contorno*, ganha envergadura uma sorte de revisionismo. O alvo preferido do grupo é a geração *martínfierrista* de 1925, geração da qual veio Borges. Procura-se, então, uma maneira de discutir temas nacionais a partir de enquadramentos antiliberais. E acredita-se no valor de testemunho e da literatura como intervenção na realidade política. Enfim, a revista *Centro* não traz uma proposta de reconciliação. São então resgatados os escritores marginalizados por *Sur*, a exemplo de Roberto Arlt e outros mais.<sup>684</sup>

A partir de 1955 a revista *Ciudad* (circula por pouco mais de um ano, mas tem forte influência intelectual a partir das contribuições de Ismael Viñas e Pietro) pondera o tom de severidade trazido por *Centro* e *Contorno*, capaz de apreciar escritores de outras gerações e declarar a necessidade de ler atentamente as obras reconhecidas. *Ciudad* publica um “*Dossie Borges*”, com cinco artigos mais uma bibliografia. María Luisa Bastos, por tudo isso, considera essa publicação como o momento em que a literatura borgeana está em seu ápice, convertida em leitura obrigatória seja por seus admiradores ou seus detratores. Apesar disso, os trabalhos aparecidos em *Ciudad* tendem a corroborar a inclinação teórica da década (sobretudo a forte influência do livro publicado por Jean-Paul Sartre em 1947, *Qu'est-ce que la littérature?*). De sorte que as análises desse período apresentam menos uma condição da obra borgeana e muito mais um posicionamento ideológico dos críticos que escreviam para *Ciudad*.<sup>685</sup>

Na década posterior aparece a revista *Primera Plana* (novembro de 1962). A literatura argentina contemporânea – que vinha sendo timidamente discutida nos seminários da FFyL pouco menos de duas décadas antes – ganha a cena acadêmica. Essa revista conforma um grande público leitor a propósito das publicações de data mais recente

<sup>684</sup> Cf. BASTOS. *Borges ante la crítica argentina: 1923-1960*, p. 246-251-264-284.

<sup>685</sup> Cf. BASTOS. *Borges ante la crítica argentina: 1923-1960*, p. 295.



nas letras argentinas. Então Borges de fato começa a ser lido como o precursor das novas tendências praticadas pelos contemporâneos. Mas a maneira de ler Borges na Argentina aparece profundamente alterada só nos anos 1970.

### Breve, mas duradoura interrupção na recepção argentina – a recepção francesa

Antes, é possível associar o acatamento da literatura borgeana em Argentina em razão da sua legitimação na França a partir dos anos 1950. Os franceses são os primeiros a traduzir sistematicamente a obra do escritor argentino. Desde 1925 um amigo de Borges, Valery Labaud, cuida de traduzi-lo e publicá-lo em *La Revue européenne*. Mas é só a partir de 1959 que a coisa toma corpo.<sup>686</sup> Blanchot e Gérard Genette exercem aí um papel pioneiro. “*L’Infini: L’Aleph*” aparece de forma definitiva entre as peças de *O livro por vir* (1959) e passa a criar a “vulgata francesa”<sup>687</sup> do que viria a ser definido ao longo dos anos 1960 como “*le borgésien*”.<sup>688</sup> Em *Figures VI*, por exemplo, Genette comenta vastamente “*Fictions*” (*Ficciones*) e “*Enquêtes*” (título francês de escolha discutível para *Otras inquisiciones*).<sup>689</sup> A invasão borgeana continua na França. Em 1964 aparece um número de *Cahier de l’Herne* inteiramente dedicado a Borges. E as “leituras retalhadas” da obra do escritor argentino – Foucault,<sup>690</sup> Deleuze<sup>691</sup> e Lacan<sup>692</sup> –, legitimada pelo modismo

<sup>686</sup> Ver: CÁMPORA; GONZÁLEZ. *Borges-Francia*, 2011.

<sup>687</sup> A expressão é de Daniel ATTALA. “*Magias parciales de Macedonio o del Borges de Blanchot al Borges de Genette*”, p. 121-122-126.

<sup>688</sup> Trata-se da tentativa de a *Nouvelle Vague* construir uma categoria borgeana de narrativa cinematográfica. Aliás, poderíamos dizer que a *Nouvelle Vague* não existiria – ou pelo menos não existiria tal como é sem a literatura argentina, sem que os grandes diretores tomassem conhecimento da literatura argentina que aparece a partir da década de 1940. O filme inaugural do movimento – *Paris nous appartient*, de Jacques Rivette – é rodado entre 1958 e 1959. Estreia em dezembro de 1961. Na primeira sequência aparece um exemplar de “*Enquêtes*” [a tradução francesa de *Otras inquisiciones*] sobre a mesa da personagem principal, a estudante de literatura Anne Goupil. No final de *Alphaville* (1965), de Godard, o robô Alpha 60 recita o parágrafo final de da parte B do ensaio “*Nueva refutación del tiempo*”, também do livro *Otras inquisiciones*. A coisa não se declara, mas é difícil não enxergar afinidade deliberada entre o filme *La estrategia del ragno* (1970), de Bernardo Bertolucci, e o conto borgeano “*Tema del traidor y del héroe*”... *L’année dernière à Marienbad* (1961), que tem direção de Alain Resnais e roteiro assinado pelo escritor Alain Robbe-Grillet, é uma adaptação do romance de Bioy, *La invención de Morel*. Ainda de Godard, o filme *Week End* (1967) cujo roteiro é adaptado do conto de Cortázar “*La autopista del sur*”, do livro *Todos los fuegos el fuego* (1966). *Blow-Up* (1966) é também uma realização do diretor Michelangelo Antonioni a partir da leitura do conto cortazariano “*Las babas del diablo*”. Até onde alcança nosso conhecimento, contamos (possivelmente sem esgotá-las) seis obras fundamentais para a cinematografia francesa impossíveis sem a literatura argentina.

<sup>689</sup> ROGER. “*Genette, el otro de Borges*”, p. 110. “*L’utopia littéraire*”, incluída em *Figure I*, cita “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” e “*Pierre Menard, autor del Quijote*”; *Figure III* e *Métalepse* citam “*Magias parciales del Quijote*”; *Seuils* reivindica o Borges de *Prólogos con prólogo de prólogos*.

<sup>690</sup> É talvez a citação e a contribuição francesa (pois Foucault confessa que seu livro nasce da uma risada provocada pela leitura que faz do escritor argentino) mais conhecida a propósito de Borges no prólogo de *As*

sessentista das tendências críticas francesas nas universidades latino-americanas, mas, via de regra, ignorantes com relação a diversos detalhes que permeiam o projeto literário borgeano e suas relações profundamente vinculadas com o sistema literário argentino.

### Regresso à recepção argentina

A verdade é que foi somente a partir da década de 1970 que a maneira de ler Borges foi substancialmente alterada, algo processado internamente no círculo acadêmico argentino.<sup>693</sup> A variação se deve ao aparecimento daquela que será a mais influente revista argentina ao longo das décadas de 1970, 1980 e, ainda, 1990, *Punto de vista*. Mais precisamente, a inflexão no modo de ler o projeto literário borgeano é realizada pela crítica Beatriz Sarlo (fundadora da revista ao lado de Carlos Altamirano) e os escritores Ricardo Piglia e Juan José Saer, ambos colaboradores regulares de *Punto de vista* ao longo das duas gerações da revista.

Primeiramente, a nova geração dos anos 1970 identifica uma matriz transgressiva na poética borgeana capaz de minar a definição autoritária do real e da verdade no contexto da ditadura e transição democrática na sociedade argentina. Posteriormente, operam com procedimentos de des-hierarquização e desvio discursivos capazes de perturbar o reducionismo implicado pela estética realista dos anos 1950 quanto à sujeição do significante ao referente. A irreverência do projeto narrativo borgeano, portanto, é o modelo discursivo por excelência resgatado pelos críticos de *Punto de vista*.<sup>694</sup> Ana Cecília Arias Olmos sugere que tanto Sarlo (focada na questão da tripla dissidência borgeana: ideológica, moral e estética) quanto Piglia (detem-se da “herança bifurcada” borgeana, isto é, articulação ambivalente de uma tradição de emergência sarmientina capaz de alinhar o “culto à coragem” com o “culto aos livros”, assim repondo de maneira inesperada o antagonismo argentino civilização *versus* barbárie) privilegiam a inscrição do

---

*palavras e as coisas* (1966). Ver: ORSANIC. “De Borges a Foucault: una galería de la infamia”, pp. 322-322, texto em que a crítica argentina oferece uma rica reflexão a propósito das possíveis relações entre a narrativa borgeana de *Historia universal de la infamia* e as análises sociais e a isotopia do marginal no Foucault de *A vida dos homens infames* (1977).

<sup>691</sup> Na *Lógica do sentido* (1968) Deleuze cita o conto “*La lotería de Babilonia*” a questão do jogo ideal, uma oposição ao jogo tradicional, determinado por um conjunto de regras dadas previamente. Ver: FERNÁNDEZ. “*La lógica de Deleuze y el universo borgeano*”, pp. 328-337.

<sup>692</sup> LAFON. “*Borges y Francia, Francia y Borges*”, pp. 21-34.

<sup>693</sup> Ver: DE DIEGO, José Luis. *Campo intelectual y literario en la Argentina (1970-1986)*.

<sup>694</sup> Ver: SARLO. “*Borges y la literatura argentina*”, pp. 6-10; PIGLIA. “*Ideología y ficción en Borges*”, pp. 3-6.

elemento estrangeiro em Borges com vistas a valorizar uma escrita diferenciada, estratégica.<sup>695</sup> Por sua vez, Saer – ainda segundo Olmos – abre na sintaxe do grupo *Punto de vista* “outra possibilidade de leitura da poética borgeana”. Em suma: Saer aposta na construção permanente de um projeto literário capaz de negar as representações predeterminadas e contrárias a qualquer definição pré-identitária, assim como Borges já havia proposto em sua palestra “*El escritor argentino y la tradición*”.<sup>696</sup>

⌘<sup>697</sup>

### **Estratégias editoriais, feitiços bibliográficos**

Concluindo, resta dizer que a instabilidade por trás das classificações oriundas do enciclopedismo borgeano dá-se, inclusive, internamente à própria obra. É conhecidíssimo o inqualificável dos gêneros literários na obra do escritor argentino. Podemos falar de ensaios, resenhas, ficção, do gênero fantástico – que no léxico borgeano, antes de qualquer definição formalista, é a literatura de “fabricação”, essa sorte de literatura por ele definida

<sup>695</sup> Cf. OLMOS. “*Releituras de Borges. A revista Punto de Vista nos anos 80*”, pp. 207-208-209.

<sup>696</sup> Ver. SAER. “*Una literatura sin atributos*”, pp. 264-267. Neste texto, originalmente aparecido na revista *Punto de vista*, Saer é completamente contrário à redução da literatura latino-americana ao exotismo de um *ethos* continental, como vinha ocorrendo a partir dos anos 1960, desde o “boom” do romance oriundo do Continente. Sua proposta – trata-se de uma proposta verdadeiramente programática, dado que Saer teoriza, mas, sobretudo, pratica a teorização em sua própria narrativa ao escrever romances e contos que nada têm do pitoresco determinante nos livros centrais do boom literário – é uma recusa do produto estético completamente controlado pelas instituições: poder político, censura, jornalismo, imperativos de rentabilidade das editoras e o trabalho de promoção dos meios visuais, etc. O escritor, para Saer, deve ser o “*guardián de lo posible*”, e não aquele que cumpre, cegamente, uma função ideológica na rede do mercado e do poder oficial.

<sup>697</sup> Deixamos de mencionar a recepção brasileira do escritor argentino. Ver, nesse sentido, *Borges no Brasil* - livro organizado por Jorge Schwartz a partir do simpósio “Borges 100” celebrado entre os dias 15 e 16 de abril de 1999 pela área de espanhol da Universidade de São Paulo. Trata-se de um trabalho de compilação verdadeiramente abrangente e de crítica arguta. Gostaríamos de destacar apenas dois momentos relevantes em nosso quadro da recepção borgeana. Primeiramente, a “profecia” de Mário de Andrade quando da publicação de “Literatura modernista argentina III” a 13 de maio de 1928. Neste momento, Borges é praticamente um desconhecido fora do grupo *martinfierista*. E apesar disso Mário já o percebe como “a personalidade mais saliente da geração moderna na Argentina” após voltar de uma feliz imersão no sistema literário rio-pratense àquela época. Certamente, nenhum outro escritor ou crítico literário tinha antes apreendido o vindouro Borges (apesar de ainda tomá-lo à sombra de Güiraldes) tal como faz Mario ali às vésperas da década de 1930. Secundariamente, “Jorge Luis Borges”, de Clarice Lispector, texto aparecido em 08/10/1969 no *Jornal do Brasil*. Trata-se, agora, de uma reescrita do “borgeano” no sistema literário brasileiro, talvez a primeira e, fora de dúvidas, a mais feliz até hoje. Tomo a Raúl Antelo tal revelação – veja-se a parte “Discurso” do artigo “Borges/ Brasil”. Ambos os textos, o de Clarice e o de Antelo, encontram-se no livro organizado e publicado por Schwartz em 2000.

como uma operação da mente humana –, dos manuais, antologias, etc. Mas não é exatamente isso – apesar de estar relacionado – que estamos sugerindo. A dimensão formal desse argumento pode ser assimilada hoje de forma tautológica. Sugere-se, aqui, a instabilidade interna ao processo de seleção e composição das *Obras completas*. Em últimas palavras: o elenco e o arrançamento dos textos ao ganharem vida no tempo da leitura após o prelo editorial.

Ainda atualmente é bastante falha a edição crítica e comentada das *Obras completas* de Borges. Pelo menos no que diz respeito ao mapeamento filogenético dos textos (é mais que conhecida a deliberada confusão temporal cujo exemplo mais conhecido é “*Tlön, Uqbar, Orbi Tertius*”, relato datado de 1940, publicado em 1944 em *Ficciones* já, nessa época, com uma “*posdata*” de 1947), a versão de que dispomos atualmente é precária, e, como lembra Hernaiz, apenas aglomera notas de rodapé comentadas por Costa Picazo ao “estilo” *Wikipédia*. Isso, a meu ver, nada contribui para as “edições críticas” publicadas por Emecé, antes mesmo tornando o texto confuso ao pôr em risco a dosagem do pedantismo, assim desviado a atenção do leitor da trama narrativa para os elementos extratextuais do comentador. Acresce-se que é inacessível ao pesquisador comum toda a documentação borgeana sob guarda dos arquivos da *Fundación San Telmo*. Não foram poucas as vezes que tentei o contato. A estratégia cabível, portanto: recorrer a alguns pontos tocados por linhas de pesquisa precedentes, inclinadas ao cotejo entre os textos publicados primeiramente em *Sur* e nas páginas do jornal *La Nación* ao longo da década de 1930 e início dos 1940, e logo observá-los na versão final dada com o índice das *Obras completas*.

Alan Pauls, por exemplo, revela algo sobre o caso do relato “*El acercamiento de Almotásim*”. Este texto aparece publicado ao fim de um livro cujo *leitmotiv* é um ensaio sobre as metáforas da circularidade do tempo e da eternidade, *Historia de la Eternidad* (1936). “*El acercamiento de Almotásim*” sugere uma espécie de resenha-comentário de um romance indiano imaginário, cotejando a primeira edição indiana de 1932, com a posterior versão inglesa, de 1934, preterida em relação à primeira em razão de pecar a segunda pelas idiosincrasias teológicas. Acontece que anos mais tarde, ao publicar seu primeiro livro de contos (declarado como a primeira coletânea de contos que então havia aparecido parcialmente em *Sur*), *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges decide incorporar a esse livro, hoje desaparecido, o relato “*El acercamiento de Almotásim*”. Cabe, nesse sentido, sobrescrever a pergunta deixada por Pauls:

*Pero ¿es el mismo texto? (...) La reedición, en efecto, no parece ser algo particularmente decisivo: apenas un gesto “editorial”, exterior a la escritura literaria misma, un accidente de las circunstancias. Sin embargo, aunque preserve la letra del texto, la intervención borgeana lo afecta irremediamente, lo que prueba que un gesto a primera vista tan inocuo como reeditar un texto propio involucra en Borges, una serie de decisiones artísticas tan cruciales como las que probablemente le requirió escribirlo. Borges no opera esta vez sobre el texto, como hará en muchísimas ocasiones a lo largo de su carrera; opera sobre el contexto, es decir: sobre el marco y sobre las condiciones en las que el texto se presenta al lector; en otras palabras, Borges, con un gesto invisible, no retiniano, como diría Marcel Duchamp, interviene en el conjunto de instrucciones que el contexto proporciona para leer y descifrar un texto en particular ¿Nota bibliográfica o relato? <sup>698</sup>*

Instáveis são as classificações literárias, a estrutura do livro que ressurge nas *Obras completas*. Borges sabe que, entrando no tempo, nada está assegurado senão as mudanças. É a leitura, principalmente as releituras, e não as próprias decisões artísticas do escritor o que restabelece a ocorrência estética da obra borgeana. Daí todo um movimento singular, apesar de não inédito. O processo de edição é, em si, incorporado à narrativa do escritor argentino. Tudo isso implica, ao contrário do que possa sugerir, uma presença do livro, aqui no sentido corrente, de presença física, editorial, como algo indispensável à enumeração por seriação assindética interior da volta do enciclopedismo borgeano.

É nesse sentido que a pesquisa de Claudio Canaparo toma as “estratégias e dispositivos editoriais” como constituintes do conceito de *ficção* na obra borgeana. Há uma espécie de “razão gráfica”, ou *bibliographica*, que vai muito além da simples composição livresca como ocorre frequentemente em outros escritores. E daí o crítico oferecer a seu leitor uma “*Breve historia de la historia* [editorial] de *Ficciones*” que poderíamos resumir da seguinte maneira. Um: o livro, editorialmente concluído a 4 de dezembro de 1944, começa, a bem da verdade, a ser “editado” desde 1935 por Borges. Isso porque, segundo Canaparo, *Ficciones*, como sugere o próprio título dado no plural, é uma antologia, visto que, à exceção de “*La biblioteca de Babel*” (datado de 1941) e o próprio conto “*El jardín de senderos...*” que dá título ao primeiro livro hoje inexistente, os dois relatos unicamente inéditos quando da aparição de *Ficciones*, os demais já haviam aparecido em *El jardín de*

<sup>698</sup> PAULS. *El factor Borges*, p. 117. [Mas é o mesmo texto? (...) A reedição, com efeito, não parece ser algo particularmente decisivo: apenas um gesto “editorial”, exterior à escrita literaria mesma, um acidente das circunstâncias. Contudo, ainda que preserve a letra do texto a intervenção borgeana o afeta irremediavelmente, o que prova que um gesto à primeira vista tão inócua como reeditar um texto próprio compromete Borges com uma série de decisões artísticas tão cruciais como as que provavelmente requeria a escrevê-lo. Borges não opera desta vez sobre o texto, como faz em muitas ocasiões ao longo de sua carreira; opera sobre o contexto, quer dizer: sobre o marco e sobre as condições nas quais o texto se apresenta ao leitor; por outras palavras, Borges, com um gesto invisível, não retiniano, como diria Marcel Duchamp, intervem no conjunto de instruções que o contexto proporciona para ler e decifrar um texto em particular. Nota bibliográfica ou relato? ]

*senderos que se bifurcan* (o que para Canaparo é o “*Libro I*” de *Ficciones*; o “*Libro II*” será o apêndice “*Artifícios*” de *Ficciones* ) ou publicados em *Sur* ou nas páginas do jornal *La Nación*. Daí Canaparo concluir que o esquema borgeano do “*libro en el libro*” não é apenas um organizador bibliográfico de razão editorial, mas, antes, um organizador argumentativo, ou seja, prepara elementos que influenciam a relação entre percepção e conhecimento, lavrando o terreno para a fecundação de elementos narrativos variantes, inclusive cultivando um inesperado conceito de ficção no sistema literário rio-pratense, visto enfatizar o caráter inconstante e provisório de todos as componentes de organização textual e classificação discursiva naquilo tudo que define previamente uma estrutura livresca.<sup>699</sup>

A falta de um aparato crítico e documental preciso no que tange à exatidão das datas dos textos, das distintas versões, correções, classificações e jogos editoriais deliberados em torno das *Obras completas* de Borges, bem como os contextos de publicações e os debates intelectuais travados no interior das revistas, sobretudo em *Sur*, enfim, a reconfiguração das formações discursivas de determinados períodos do campo intelectual em que Borges publica, tudo isso nos leva ao mais recente episódio do feitiço bibliográfico implicado na recepção da referida obra. Trata-se do “equivoco” apontado por Sebastian Hernaiz na leitura feita por Piglia durante o último programa da série televisiva denominada “*Borges, por Piglia*”, exibida na TV Pública Argentina em 2013.<sup>700</sup> Ou seja:

*En su última entrega, en la clase emitida el 28/09/2013, Piglia dedicó un bloque a analizar las relaciones entre literatura y política en la obra de Borges discutiendo, centralmente, tres textos: “El escritor argentino y la tradición”, de 1951, “La muerte y la brújula”, de 1942, y el “Poema Conjectural”, de 1943. La lectura que propuso Piglia de esta triada de textos es por demás seductora. Pero es, ante todo, errada.*

*El crítico comienza en su programa comentado la conferencia “El escritor argentino y la tradición”, que será el eje de su desarrollo; presenta con precisión la historia de la conferencia (es una conferencia que dicta Borges en 1951 en el Colegio Libre de Estudios Superiores, que se publica por primera vez en Cursos y conferencias, la revista del Colegio Libre, en 1953, que luego se publica en Sur en 1955 y que en*

<sup>699</sup> Cf. CANAPARO. “De bibliographica ratio”, pp. 218-231-238.

<sup>700</sup> Os programas televisivos “Borges, por Piglia” foram difundidos em cadeia nacional pelo canal 7, emissora da TV Pública argentina, a partir do dia 07/09/2013, com entradas semanais a contar um ciclo total de quatro apresentações em que o escritor Ricardo Piglia analisa a obra de Borges. Estes programas podem ser visto integralmente no *Youtube* a partir do espaço mantido pela TV Pública – Argentina. Foi considerado revelador, sobretudo, por propor uma leitura de Borges como interventor no cenário político argentino dos anos 1940 e 1950, época em que Borges é visto como um recluso e conservador. Piglia tenta arrancá-lo daí no último programa, sugerindo a leitura de uma intervenção borgeana contrária ao antissemitismo que se ensaiava na sociedade argentina àquela época.

1957 se incluye como parte de la reedición del libro *Discusión*); y se aboca a describir algunas operaciones a los fines de iluminar, finalmente, una “intriga” que detecta en la conferencia.<sup>701</sup>

O desfecho da questão levantada por Hernaiz tem um longo trajeto, que resumiremos como segue. *Um* – A conferência “*El escritor argentino y la tradición*” (1951) seria, segundo Piglia, uma *contra-resposta* ao texto “*Condenación de una poesía*” de Héctor A. Murena, publicado em *Sur* em 1948. Hernaiz revela que, na verdade, trata-se de um endosso, e não da antítese de que fala Piglia. Murena diferencia ali “arte nacional” de “arte nacionalista”, esta uma imitação, uma paródia turística daquela. E, segundo Hernaiz, Borges recorre à distinção dada por Murena para, em 1951, justificar a denegação da estética *criollista* que determina sua poesia dos anos 1920. *Dois* – Piglia lê Borges a partir das *Obras completas*, e não das primeiras edições. Daí ele localizar um falso “problema cronológico” quando, em 1951, Borges diz que um ano antes, portanto, 1950, havia publicado “*La muerte y la brújula*”, relato originalmente publicado em 1942. Conquanto, em 1950, segundo Hernaiz, Borges de fato havia publicado um livro com o título de *La muerte y la brújula* no qual estaria uma compilação de contos recolhidos de *Aleph* e de *Ficciones*, entre os quais, logo, se reedita “*La muerte y la brújula*”. Ao desconhecer tais dados, Piglia fala em “*lapsus deliberado*”, visto que Borges parece situar o texto referido em dois contextos de recepção sem tê-lo feito. *Três* – Para Piglia, o “*lapsus deliberado*” explica-se pelo fato de Borges assimilar do nacionalismo peronista os mesmos princípios ideológicos da ascensão nazifascista dos nacionalismos europeus naquele contexto histórico.<sup>702</sup> Hernaiz pondera, sugerindo que os motivos da alegorização em “*La muerte y la brújula*” revela, antes que uma crítica ao nacionalismo nazi-fascista, um dispositivo narrativo com vistas a escapar do modo como o peronismo havia rapidamente se apropriado da estética *criollista* de Borges a

<sup>701</sup> HERNAIZ. “*Borges, políticas del libro*”, p. 261. Sugerimos que esse artigo seja lido ao lado do artigo (publicado no mesmo número da revista da Biblioteca Nacional Argentina no volume *Cuestion Borges*, 2014) de Daniel BALDERSON. “*Detalles circunstanciales: sobre dos borrados de ‘El escritor argentino y la tradición’*”, pp. 32-45. [Em seu último programa, na aula emitida dia 28/09/2013, Piglia dedicou um bloco a analisar as relações entre literatura e política na obra de Borges, discutindo, centralmente, dois textos: “O escritor argentino e a tradição”, de 1951, “A morte e a bússola”, de 1942, e o “Poema conjectual”, de 1943. A leitura que Piglia propôs dessa tríade de textos é altamente sedutora. Mas é, antes de tudo, errada. O crítico começa seu programa comentando a conferência “O escrito argentino e a tradição”, que será o eixo de seu desenvolvimento; apresenta com precisão a história da conferência (é uma conferência que Borges dita em 1951 no Colegio Libre de Estudios Superiores, que se publica pela primeira vez em *Cursos y conferencias*, a revista do Colegio Libre, em 1953, que depois se publica em *Sur*, em 1955, e que em 1957 se inclui como parte da reedição do livro *Discusión*); e se põe a descrever algumas operações a fim de iluminar, finalmente, uma “intriga” que detecta en la conferencia.]

<sup>702</sup> Aqui precisamos ter em mente que o relato “*La muerte y la brújula*” está localizado em uma cidade cujos nomes de ruas e hotéis aparecem em francês, tratando-se, apesar disso, de Buenos Aires – Borges faz isso inspirado naquilo que levava Poe a escrever “O crime da rue Morgue” em Paris, ou seja, não distrair o leitor estadunidense, no caso borgeano, o leitor rio-pretense, com dados realistas, concentrando, então, a força na trama narrativa do conto policial.

partir da década de 1930. *Quatro* – A hipótese final de Hernaiz. Ao corrigir, em 1957, a conferência de 1951, Borges apaga o caráter de forte intervenção antiperonista, seja pela causa de um nacionalismo extremista, como quer Piglia, seja pela apropriação estética peronista de que fala Hernaiz. Isso porque já em 1957, freada a ascensão nazifacista na Europa, freado o peronismo na Argentina com o golpe militar de 1955, tal intervenção, assegura Hernaiz, revela-se obsoleta, limitando o alcance narrativo e o projeto estético de ambos os textos em questão.<sup>703</sup> Borges então opta, em 1957, por levar a conferência de 1951 para um livro contextualizado no princípio da década 1930, *Discusión*. Hernaiz nota que outra conferência pronunciada em 1949, também no *Colegio Libre*, “Nathaniel Hawthorne”, não só ganha as páginas do livro *Otras inquisiciones* (1952) a partir das edições das *Obras completas* que saem por Emecé a partir de 1957, bem como, nesse caso, é preservada a data da conferência na edição final que temos hoje. Por todas estas razões Hernaiz explica como “*El escritor argentino y la tradición*”, que bem poderia aparecer em *Otras inquisiciones*, a exemplo da conferência de 1949, é deslocado para o contexto da década de 1930, disso concluindo que:

*La reescritura que practica Borges sobre sus libros al ser reeditados cambia el sentido de esos libros, los textos posteriores que se incluyen en libros anteriores cambia su sentido también. Cada libro de Borges debiera someterse a una lectura de inscripciones contextuales múltiples: la edición de 1932 de Discusión propone un modo de intervención que no será el mismo que cuando se la reedite en 1957. Correlativamente, la conferencia de 1951 no funciona del mismo modo al ser pronunciada que cuando es incluida en la edición de 1957 del libro de 1932. Alcanza para ver el efecto de este corrimiento del espacio de intervención el modo en que la crítica y diversos escritores ubican el texto como de 1932 y les sirve para explicar el paso del “Buenos Aires” criollista que sobresalía en el título del primer libro de Borges en 1923 al “Universal” que se impone en Historia universal de la infamia, de 1935.*<sup>704</sup>

Assim que a escrita emerge no livro, este, por sua vez, passando pelas *Obras completas*, ou seja, por uma dilatação textual que procura cada vez mais a vascularidade da literatura sob

<sup>703</sup> Para mais detalhes sobre a militância literária antinazista de Borges durante as décadas de 1930 e 1940, ver: LOUIS, Annick. *Las ficciones de lo contemporáneo, Borges ante el nazismo, 1936-1946*.

<sup>704</sup> HERNALZ. “*Borges, políticas del libro*”, p. 271. [A reescrita que Borges pratica sobre seus livros ao reeditá-los altera o sentido desses livros, os textos posteriores que se incluem em livros anteriores altera seu sentido também. Cada livro de Borges deveria ser submetido a uma leitura de inscrições contextuais múltiplas: a edição de 1932 de *Discusión* propõe um modo de intervenção que não será o mesmo quando é reeditada em 1957. Correlativamente, a conferência pronunciada em 1951 não funciona do mesmo modo quando passa a ser incluída, na reedição de 1957, no livro de 1932. Isso deixa ver o efeito desse deslizamento do espaço de intervenção e revela o modo com que a crítica e diversos escritores situam o texto como se fosse de 1932, servindo-lhes para explicar a passagem da “Buenos Aires” regionalista, que sobressaía no título do primeiro livro de Borges, em 1923, para o “Universal” que se impõe em *História universal de la infamia*, de 1935.].



a forma de volumes, tomos, de séries, de novas tiragens e reedições e compilações de toda sorte, Borges, leitor de si mesmo, dá, antes de todos nós, um passo lateral na incontrolável multiplicidade da escrita na época de sua reprodutibilidade técnica. O regime de classificação das *Obras completas* gera uma espécie de fantasmagoria bibliográfica do corpus literário borgeano, podendo tanto revelar quanto esconder; tanto oferecer quanto retirar, bem como produzir e limitar.

Tudo isso está diretamente relacionado ao projeto enciclopédico da enumeração verdadeiramente assindética de que falamos antes, e faz por desestabilizar a recepção no presente-passado-futuro da obra, enrolando, assim, os ventos contrários do espaço de experiência (não o contexto da produção, da publicação) com os ventos do horizonte de expectativa (o contexto da recepção que, em Borges, passa a ser deliberadamente o contexto da produção) em um único redemoinho chamado *acontecimento estético* que reaparece soprando tudo do seu ponto de apoio sobre a terra. É dessa índole de milagre que nos falava Borges.

**fuga** (al. *Fuge*; ing. *Fugue*) Técnica composicional que consiste em elaborar por imitação temas entre diversas vozes. Teve origem em formas simples como o RICERCARE e a CAZONA, e tem como seções principais a abertura, a resposta (segunda voz) e o contra-sujeito (ou contratema). Antes da consolidação da fuga como técnica, na Idade Média, o termo referia-se genericamente a diversos procedimentos imitativos. A arte da fuga, a Obra em que Bach desenvolve nada menos do que 14 delas sobre um tema principal, pode ser considerada o grande marco dessa técnica, cujos princípios têm sido utilizados até em composições mais recentes, como o *Ludus tonalis*, de Paul Hindemith.

**fuga coral** Ver CORAL.

**fuga dupla** FUGA em que se alternam dois temas principais.

**fuga em espelho** Técnica da FUGA que utiliza inversos do tema em ESPELHO .<sup>705</sup>

---

<sup>705</sup> Verbete consultado em Henrique Autran DOURADO. *Dicionário de termos e expressões musicais*, p. 141.

## FUGA

*Je veux dire que ces paroles nous intimement de devenir, bien plus qu'elles ne nous excitent à comprendre.*<sup>706</sup>

Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é trovão que segue ressoando por muito tempo.<sup>707</sup>

É de se notar que o pensamento filosófico moderno parte da designação do livro enquanto *uniformidade intelectual*. Isso aparece em Kant, epítome do referido pensamento. O livro é, para ele, aquilo que assegura a regularidade do discurso, indiferentemente se em espessura autoral ou editorial. É nesses termos que a pergunta “O que é um livro?” vem a ser respondida:

Um livro é um escrito (não importa aqui se manuscrito ou impresso, se com poucas ou muitas páginas) que representa um discurso dirigido por alguém ao público, mediante signos linguísticos visíveis. Dá-se o nome de autor (*autor*) àquele que fala ao público em seu próprio nome. Aquele que, através de um escrito, discursa publicamente em nome de outrem (do autor) é o *editor*. Quando o editor o faz com a permissão do autor, ele é um editor legítimo; mas se o faz sem a permissão do autor, é um editor ilegítimo, ou seja, um *editor não autorizado*. A soma de todas as cópias do escrito original (exemplares) é uma *edição*.<sup>708</sup>

Vê-se bem aí o que deve ser um livro na curvatura filosófica da modernidade: sorte de dispositivo gráfico-editorial capaz de controlar a dispersão discursiva daquele que, escrevendo, fala a um público. O livro, desse modo, tem de ser uma legalidade jurídica capaz de fundar, no caso de Kant, a síntese entre a subjetividade transcendental e a formalização concreta das coisas.

Ao longo da segunda metade do século XX a filosofia e a narratologia nascidas do estruturalismo francês estarão empenhadas em abandonar aquela maneira de solicitar o livro cujas características acabamos de ver em Kant. Nesse processo, o livro começou a ganhar (não importa se negativa ou positivamente) algo do que havia se tornado ao entrar na literatura com Fr. Schlegel, Novalis e, posteriormente, com Mallarmé. Quando o livro

<sup>706</sup> VALÉRY. “*Je disais quelques fois à Stéphane Mallarmé*”, p. 51. [grifos no original]. [Quero dizer que essas palavras nos intimam a *devenir*, bem mais que nos incitam a *compreender*].

<sup>707</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 499 [N 1, 1].

<sup>708</sup> Cf. KANT. “O que é um livro?”, pp. 134-136.

for mencionado entre nós não mais será sob a noção de *uniformidade intelectual e discursiva* de outrora, mas apenas de *regularidade poética* da obra.

Maurice Blanchot, por exemplo, quer o livro sob uma espécie de “devir rítmico” do esparso então reunido em “todas as direções”: lugar de uma divisão essencial ao *livro por vir*. É um modo de designá-lo na extensão da sua conservação literária, isto é, aquilo que, antes de levar ao desaparecimento, faz aparecer: não o autor, mas a realização da *obra*.<sup>709</sup> Trata-se de algo que vai pôr a linguagem a falar-se como obra e a obra como linguagem. Para Blanchot só há *obra* na medida em que o literário torna-se a expressão de si mesmo. Aí a obra toma consciência de si própria e apropria-se de si.<sup>710</sup> É onde o céu, vazio, passa a tomar a figura de uma constelação. O livro, como *obra*, é a condição da escrita em Blanchot. O modelo – ao limite da paráfrase – não será senão o *Livro* mallarmeano e o poema *Un coup de dés*. Também poderia ser a “poesia universal e progressiva” dos românticos teóricos.<sup>711</sup> Não há no *livro por vir* retenção do sujeito, sim a sua libertação logo de a obra passar ao plano de anonimato da palavra. Nesse livro só existe *a uniformidade do impessoal* – apenas a constância de um fazer sem autor ou editor autorizado.<sup>712</sup> O *livro por vir* não tem então “origem em nenhuma outra anterioridade” senão na própria linguagem e na obra.<sup>713</sup>

Algo similar ocorre a Jacques Derrida. Em *Gramatologia* a aparição da *écriture* reivindica “o fim do livro” como “a ideia de uma totalidade, finita ou infinita, do significante”.<sup>714</sup> O equívoco de Derrida está na exemplificação, ou melhor, na série que vem a ser armada. Quando, mais tarde, ele volta a falar do “fim do livro” a *enciclopédística* não aparecerá senão enquanto símile do livro que predica um texto prévio, do livro *Lei*, que dita e interdita, assim situando Novalis em um filão que remonta a Galileu, Descartes, Hume e Bonnet.<sup>715</sup> Nós já acusamos isso em outro momento.<sup>716</sup> Derrida é incapaz de perceber a inflexão do livro romântico sob cujo signo aparecerá a *enciclopédística*. Ele só vê a metaforologia do livro como descontinuidade a partir de Mallarmé ou a poesia de Edmond Jabès, momentos em que o livro é duplamente ameaçado

<sup>709</sup> Cf. BLANCHOT. *O livro por vir*, pp. 246-247.

<sup>710</sup> Cf. BLANCHOT. *A conversa infinita. A ausência de livro*. Vol. 3., p. 203.

<sup>711</sup> Assim ocorrerá no texto “O *Athenaeum*”. In: BLANCHOT. *A conversa infinita. A ausência de livro*. Vol. 3, pp. 101-112. O escritor francês refere-se ao romantismo como o “acontecimento da consciência poética”.

<sup>712</sup> Cf. BLANCHOT. *O espaço literário*, pp. 35-36-52 *passim*.

<sup>713</sup> Cf. BLANCHOT. *A conversa infinita. A ausência de livro*. Vol. 3, p. 202.

<sup>714</sup> DERRIDA. *Gramatologia*, p. 21 *passim*.

<sup>715</sup> Cf. DERRIDA. *Papel-máquina*, p. 30.

<sup>716</sup> Cf. *supra*, capítulos primeiro e segundo.

pelo nada, “pelo não-ser” e “pelo não-sentido” da literatura.<sup>717</sup> Só assim há saída, no livro, para o “fora do livro”, isto é, para um além e um aquém do livro enquanto texto preliminar do mundo:

Aqui ou ali, discernimos a escritura: uma partilha sem simetria desenhava de um lado o fechamento do livro; do outro, a abertura do texto. De um lado a enciclopédia teológica e segundo o seu modelo, o livro do homem. De outro, uma rede de traços marcando o desaparecimento de um Deus extenuado ou de um homem eliminado. A questão da escritura só se podia iniciar com o livro fechado. A alegre errância do *graphein* era então impossível. A abertura ao texto era a aventura, o gasto sem reserva.

E contudo não sabíamos nós que o fechamento do livro não era um limite entre outros? Que é apenas no livro, voltando constantemente a ele, tirando dele todos os recursos, que nos seria necessário indefinidamente designar a escritura de além-livro?<sup>718</sup>

Daí entendermos que a *écriture*, antes de vir a nomear o “fim do livro” romântico, esse “fora do livro” através do livro, nasce com aquele livro, a bem dizer, do giro epistemológico da poesia “progressiva universal” que, para falarmos com o léxico derridiano, abre o pensamento e os significantes às volutas da *disseminação*. Não seria essa “errância do *graphein*” o que vimos no princípio do fragmento do livro romântico e na *enciclopédica* de Novalis? A historicidade pretendida pela palavra realocada, que pretende atribuir significações novas, nem sempre vem da boa-vontade de renomear verdadeiramente as coisas.

Também para Michel Foucault o pensamento do livro e da obra (esta muito distinta da Obra em Blanchot)<sup>719</sup> como regularidade epistemológica impõe ameaças. Recusam-se, com a *arqueologia*, as falhas discursivas do livro e da obra. Isso porque Foucault desconfia – profundamente – da unidade do livro, para ele algo de pulverização súbita sob o peso das positivities, inclusive da sua “unidade material”, isto é, os gêneros e as funções dos grandes tipos de discurso. Ocorre então um abandono do livro com vistas a alcançar um “sujeito anônimo”, o emaranhado de uma “totalidade cultural” na curva da *episteme*. De sorte que:

(...) as unidades que é preciso deixar em suspenso são as que se impõem da maneira mais imediata: as do livro e da obra. Aparentemente,

<sup>717</sup> Cf. DERRIDA. “Edmond Jabès e a questão do livro”, pp. 105-106. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*.

<sup>718</sup> DERRIDA. “Elipse”, p. 427. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*.

<sup>719</sup> O conceito de obra com que operar Foucault também aparece no artigo “O que é um autor?”.

pode-se apagá-las sem um extremo artifício? Não são elas apresentadas da maneira mais exata possível? Individualização material do livro que ocupa um espaço determinado, que tem um valor econômico e que marca por si mesmo, por um certo número de signos, os limites de seu começo e de seu fim; estabelecimento de uma obra que se reconhece e que se delimita, atribuindo um certo número de textos a um autor. E, no entanto, assim que são observadas de perto, começam as dificuldades. Unidade material do livro? (...) **Em outros termos, a unidade material do volume não será uma unidade fraca, acessória, em relação à unidade discursiva a que ela dá apoio?** Mas essa unidade discursiva, por sua vez, será homogênea e uniformemente aplicável? (...) É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. E esse jogo de remissões não é homólogo, conforme se refira a um tratado de matemática, a um comentário de textos, a uma narração histórica, a um episódio em um ciclo romanesco; em qualquer um dos casos, a unidade do livro, mesmo entendida como feixe de relações, não pode ser considerada como idêntica. **Por mais que o livro se apresente como um objeto que se tem na mão; por mais que ele se reduz ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo completo de discursos.**

720

Foucault não toma o livro ou a obra como atividade sintética do sujeito ou “função homogênea” dos discursos. O livro e a obra são *unidades fracas*; é o que impede a irrupção das multiplicidades, das oscilações que levam à forma de conjunto dos saberes e à recomposição dos acontecimentos descontínuos. Nenhum deles, livro ou obra, leva às continuidades e tampouco aos sistemas de dispersões que interessam à *arqueologia*, dado que, neles, as camadas sedimentares estão comprometidas com o desaparecimento das positivities. Por outras palavras, o livro retira a historicidade dos signos ao inseri-los no interior de uma sequência tão completamente aberta, como a biblioteca, tornando impossível qualquer reconfiguração epistemológica a partir daí. Sendo variável e relativa, a unidade material do livro já não pode ser descrita como um dispositivo de controle ou uma técnica de assujeitamento, algo indispensável para a consideração do que está além da formação discursiva. Daí que o livro e a obra não mais estão vinculados à normatização de um saber, a um discurso, mas a um “contra-saber”, codinome da *literatura* na lexicografia foucaultiana.<sup>721</sup>

<sup>720</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, pp. 25-26.

<sup>721</sup> “A literatura começa quando este paradoxo toma o lugar deste dilema; quando o livro não é mais o espaço onde a palavra adquire figura (figuras de estilo, de retórica e de linguagem), mas o lugar onde os livros são todos retomados e consumidos: lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados neste

Roland Barthes, por sua vez, dedica-se a explicar as categorias de obra e de livro nas notas do curso ministrado no *Collège de France* (1979-1980), que mais tarde renderiam os volumes de *A preparação do romance*. Fala-se da necessidade de uma escolha, que é a escolha da obra (distinta tanto da Obra em Blanchot, quanto da obra em Foucault) enquanto desejo daquele que passa da condição de escrevente à daquele que escreve algo. A obra, para Barthes, é uma espécie de plano pré-conceitual da narrativa: momento em que o assunto = *quaestio* deve ser posto sob a condição de “filosofia da obra”, espécie de justificativa ou selo aplicado à obra de modo a apagar a sua gratuidade estatutária e que pode ser concomitante à obra, embora não obrigatoriamente motora desta. Barthes conduz então ao livro, segundo ele a “formalização da obra”, o “lugar da linguagem”, instâncias porém não estruturadas pelo assunto (*quaestio*) ou pela topologia do discurso. Essa forma do livro – trata-se de uma “forma fantasiada” para Barthes, quer dizer, “enredo imaginário no qual o sujeito [protagonista] está presente e que representa a realização do desejo” – não é nem a estrutura, nem o estilo. Barthes a define, antes, como *ritmo de divisão* ou (a)tonalidade da forma tomando partido sobre o *contínuo / descontínuo* do discurso. Para isso, remete-se à oposição mallarmeana *Livro/ Álbum*.<sup>722</sup> Mas passa a fazê-lo de um modo que ele acredita ser dialético quando, na verdade, apenas inverte a hierquia mallarmeana. De ambos ele busca tanto um descontínuo *inessencial*, quanto um contínuo circunstancial. É nesse movimento que Barthes encontra o que denomina “*responsabilidade da forma*”, isto é, o que constitui a *prova* daquilo que ele acredita sob a condição de alguém que escreve algo. Então diz: “o livro é homólogo ao mundo”. Concebe-se, ali, um universo *Uno*. Ao passo que o *Álbum* “representa um universo não-uno, não hierarquizado, disperso, puro tecido de contingências”. “E aí veremos”, prossegue, “que, se há luta entre o Livro e o Álbum, finalmente o mais forte é o Álbum, é ele *que fica*: (...) o futuro do Livro é o Álbum, assim como a ruína é o futuro do monumento”.<sup>723</sup>

É naquele mesmo ano que a primeira publicação de *Mil platôs* (1980) de Deleuze e Guattari pedirá ao livro o modo de realização do *rizoma* em oposição ao modelo de livro árvore. O livro *rizomórfico* recebe também muito da conceitualidade do livro em literatura. E será por isso que, agora, esse livro porá ao rés do chão os ramos do pensamento arbóreo

---

impossível ‘volume’, que vem colocar seu murmúrio entre tantos outros - após todos os outros, antes de todos os outros”. FOUCAULT. “A linguagem ao infinito”, pp. 47-59.

<sup>722</sup> Cf. *supra*, capítulo terceiro.

<sup>723</sup> Cf. BARTHES. *A preparação do romance*, vol. II, pp. 100-101-104-105-107-108-116-125-127-130-132-133.

cuja poda R. Darnton atribuíra descabidamente aos enciclopedistas franceses.<sup>724</sup> O *plano de composição*<sup>725</sup> desse livro aparece sob o signo dos *platôs* (zonas de intensidades contínuas que querem ser lidas enquanto capítulos independentes uns dos outros). Seus vetores só constituem *territórios* na medida em que geram graus de *desterritorialização*. Então, nesse caso, o livro se torna um *agenciador de ritornos*. Ele é assim colocado na filosofia a partir do que é vislumbrado sob a forma de um “*Sprechgesang* cósmico”, espécie de grito primitivo e, a um só tempo, Cântico dos cânticos em torno dos quais os conceitos desenvolvem sua ocorrência e o acontecimento (*l'événement*), o ato filosófico. De modo que o livro “não tem objeto nem sujeito”. É um ponto em que “já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU”. Seu *dever*, a biblioteca. Só aparece – o estilo e a linguagem desse livro não podem ser mais literários que isso – enquanto “matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes”. É a partir de um tal grau de despersonalização que a filosofia passa a acontecer no *livro rizomórfico*. Há uma declarada recusa pelo EU porque é reivindicada a saída da unidade intelectual, o que, ali, impediria o *plano de imanência*,<sup>726</sup> a imagem do pensamento, o primeiro sol da filosofia segundo o duo francês. Só assim, após sair do livro *árvore* que leva à atividade sintética e ao assujeitamento do pensamento, convivendo com a impessoalidade e a intransitividade próprias da literatura, é que o livro pode acontecer enquanto conceito, enquanto nascimento da filosofia proposta em Deleuze e Guattari. Mas antes de deixá-los é preciso transcrever a oposição do *livro rizoma* ao *livro árvore*. Isso talvez consiga produzir em nossa leitura a lembrança do que viemos discutir precedentemente. Precisamos desse regresso sinuoso em direção ao que ficou dito por nós no final do primeiro capítulo. Segue a introdução do volume que introduz à série *Mil platôs*:

Um primeiro tipo de livro é o livro-raiz. A *árvore* já é a imagem do mundo, ou a raiz é a imagem da *árvore-mundo*. É o livro clássico, com bela inferioridade orgânica, significativa e subjetiva (os estratos do livro). O livro imita o mundo, como a arte, a natureza: por procedimentos que lhes são e que realizam o que a natureza não pode ou não pode mais fazer. A lei do livro é a da reflexão, o Uno que se torna dois. **Como é que a lei do livro estaria na natureza, posto que ela preside a própria divisão entre mundo e livro, natureza e arte?** Um torna-se dois: cada vez que encontramos esta fórmula, mesmo que enunciada estrategicamente por Mao Tsé-Tung, mesmo compreendida o mais “dialeticamente” possível, encontramos-nos diante do pensamento mais

<sup>724</sup> Cf. *supra*, cap. 2 e 4 (sobretudo na parte sobre a *enciclopedística* noaliana; e retomado no apêndice sobre o “enciclopedismo borgeano”).

<sup>725</sup> Talvez seja necessário retomar a *Abertura* desta tese para recuperar um pouco da dicção conceitual usada na filosofia do duo francês.

<sup>726</sup> Cf. DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, pp. 51-53 *passim*.



clássico e o mais refletido, o mais velho, o mais cansado. **A natureza não age assim: as próprias raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica.** O espírito é mais lento que a natureza. Até mesmo o livro como realidade natural é pivotante, com seu eixo e as folhas ao redor. **Mas o livro como realidade espiritual, a Árvore ou a Raiz como imagem, não para de desenvolver a lei do Uno que se torna dois, depois dois que se torna quatro... A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz.**

(...) O sistema-radícula, ou raiz fasciculada, é a segunda figura do livro, da qual nossa modernidade se vale de bom grado. Desta vez a raiz principal abortou, ou se destruiu em sua extremidade: vem se enxertar nela uma multiplicidade imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento. Desta vez, a realidade natural aparece no aborto da raiz principal, mas sua unidade subsiste ainda como passada ou por vir, como possível. Deve-se perguntar se a realidade espiritual e refletida não compensa este estado de coisas, manifestando, por sua vez, a exigência de uma unidade secreta ainda mais compreensiva, ou de uma totalidade mais extensiva.<sup>727</sup>

São distintos aqui o simbolismo do livro (a “realidade espiritual”) e do mundo (a “realidade natural”) porque distinto será o funcionamento da natureza e do “estado das coisas”, o nome-recusa de que o duo francês lança mão quando já não quer mais o *ser* e sua extensão sobre o mundo. Isso acontece porque a unidade do ser, que é o prolongamento do EU no comentário do mundo, não é mais energia senão uma *intensidade* – e esta já não tem mais relação alguma com o uno enquanto sujeito ou objeto, “como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo”.<sup>728</sup> É precisamente daí que vem a noção de *livro rizomórfico*. O seu sistema fasciculado, vê-se bem, não rompe com o dualismo. Deleuze e Guattari não deixam de salientar isso logo de entrarem com o livro no acontecimento filosófico e, simultaneamente, com o acontecimento filosófico no livro. Mas o dualismo deixa de importar. Prefere-se um domínio indiscernível, um espaço originário não exatamente de limites, mas de *devires*, algo que possa definir tanto a “consistência interior” dos conceitos, a sua juntura, quanto a sua *exo-consistência*, aquilo que passa de um a outro.<sup>729</sup> Daí que tanto o mundo quanto o livro perdem seu pivô – geram um movimento capaz de considerar os critérios de ambos: o sujeito (envergadura espiritual do livro sobrescrito no mundo) e a natureza (a espessura do mundo como texto

<sup>727</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*. Vol.1., pp. 12-13.

<sup>728</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*. Vol.1., p. 15. A ideia de um “aquém” da distinção homem-natureza, bem como de um aquém das marcações condicionadas por tal distinção, isto é, indústria-natureza, sociedade-natureza, cultura-natureza, logo, livro-natureza, já aparece sobrescrita na primeira parte de *O anti-Édipo*, pp. 12-14 passim, capítulo “As máquinas desejantes”. Trata-se, *grosso modo*, de assimilar a experiência da vida nem como condição humana, nem tampouco como condição de natureza, distinguido-as pela hierarquização, mas, pelo contrário, de comunicá-las através de um *processo* em que ambas são produzidas, devir humano e devir natureza, um no outro.

<sup>729</sup> Cf. DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, pp. 31-23.

elementar). Assim, só pode haver “estado das coisas”, isto é, uma *multiplicidade*, e não uma contiguidade do ser, do mundo e do livro. Então o livro, como a filosofia, deixa de ser *teatro* (mesmo a representação da representação é uma forma de gramática geral, comunicabilidade irrefletida) para ser *usina* (a produção, a possibilidade de feitura do conceito na linguagem intransitiva).<sup>730</sup>

Essa *apropriação* heterogênea do livro pelos seguimentos filosóficos que acabamos de acompanhar irrompe mais que nunca contígua à te(le)ologia do livro borgeano, que, sem saber, recupera algo de Mallarmé, por sua vez solicitante (sob uma maneira de consciência característica da literatura) do livro romântico tal como a sua composição é arrematada em Novalis, mas que abre, inconfundivelmente a partir de Borges, um campo de dispersão na qual a teleologia moderna encontra a teleologia dos antigos, levando, ambas, a uma curvatura na conceitualidade do livro que agora não mais que lampeja para nós.

Por que isso ocorre à filosofia nestes tempos e não em outros? Por que razão negar que o que chamamos *apropriação do livro* já não está colocado tanto para a filosofia quanto para a literatura desde os românticos teóricos, que desacreditam do acontecimento filosófico que, antes de vir a ocorrer, não houvesse passado pela arte, pela poesia, conforme vimos em Novalis? Seria porque a literatura foi pensada, enquanto teoria, logo, enquanto formação conceitual, a partir de um declarado projeto poético que, igualmente, implicou o projeto de um livro moderno? Talvez tudo isso seja muito pouco. Mas, para nós, é um modo de *conservar* a literatura. É um modo de deixar, ainda, a filosofia acontecer consigo. Foi o caminho encontrado para entendermos o que é uma teoria literária, uma prática e um discurso direcionado aos estudos literários, e não à literatura. Se perdêssemos isso de vista, perderíamos também a inclinação a partir da qual a filosofia, que agora acolhe o livro da literatura, passa também a exigir uma vibração característica da linguagem às margens da epistemologia moderna.

O nascimento da literatura, da literatura enquanto positividade do discurso, ocorreu através de uma abertura na linguagem característica da modernidade, cavando, como o animal do conto kafkiano,<sup>731</sup> da superfície ao subterrâneo, enrolando-se, por fim, sobre si

<sup>730</sup> No livro *Anti-Edipo* (1972) a oposição do modo de realização do *teatro* ao da *usina* (representação VS. fabricação) questiona a noção de *inconsciente* na psicanálise. Os autores retomam este e outros pontos mais logo do prefácio à edição italiana de *Mil platôs*, então anexado à edição brasileira.

<sup>731</sup> Remonto, aqui, ao conto “A construção” [*Der Bau*], traduzido por Modesto Carone.

mesma, malgrado todos os outros níveis discursivos estejam esperando na saída. E quanto ao nascimento da filosofia, da filosofia moderna que também efetua um giro linguístico no interior da formalização do pensamento enquanto conceito, esse nascimento implicaria a sua entrada na linguagem subterrânea a que desceu a literatura? Provavelmente sim. Mas ambas descem aí distintamente comprometidas: a literatura para libertar o ser bravo da linguagem, cavando cada vez mais ao fundo com ele; a filosofia, por sua vez, desce para domá-lo, tentativa de trazê-lo de volta a superfície, refazendo os caminhos de descenso da linguagem, porém daí emergindo não muito menos revoltado do que quando descera. Perder de vista o desvio desses dois movimentos equivaleria a perder o ponto de saída (a literatura) e de entrada (a filosofia) do pensamento na modernidade da linguagem. Foucault sugere ter sido Nietzsche [*e não deveríamos sobrescrever aqui o nome de Novalis?*] e Mallarmé a traçarem primeiramente esses caminhos: o primeiro porque teria aberto um “*espaço filosófico-filológico*” na medida em que a linguagem surge como uma “*multiplicidade enigmática*” que precisa ser dominada; o segundo porque teria encerrado todo o discurso possível na frágil espessura da palavra mediante um pulular incontrolável do pensamento, respondendo, no fundo, a questão que o primeiro prescrevia à filosofia.<sup>732</sup>

Diz Nietzsche em *Ecce homo*:

Uma coisa sou eu, outra são os meus escritos.

(...) Direi ao mesmo tempo uma palavra geral sobre a minha *arte do estilo*. *Comunicar* um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, incluindo o *tempo* desses signos – eis o sentido de todo estilo (...). (...) que haja aqueles capazes e dignos de um tal *pathos*. (...) Que tal coisa fosse possível precisamente em língua alemã, era algo a ser provado: eu mesmo teria sido antes o primeiro a rejeitá-lo. Antes de mim não se sabia o que pode ser feito com a língua alemã – o que pode ser feito com a língua. A arte do *grande* ritmo, o *grande estilo* dos períodos, para expressar imenso fluir e refluir de paixão sublime, sobre-humana, foi descoberto somente por mim; com um ditirambo como o último do *terceiro* Zarathustra, intitulado “Os sete selos”, voei milhares de milhas acima e além do que até então se chamava poesia.<sup>733</sup>

Nietzsche insere a historicidade nos signos a partir da filosofia, após tomá-la à poesia. Ele apreende a tarefa dos românticos teóricos com perfeição. Definitivamente, resgata-se não só a filosofia como problema da linguagem senão a reflexão radical sobre a linguagem como um horizonte epistemológico. Só aí, na irrupção de ambas as coisas, é que podemos ver tanto a literatura quanto a filosofia, a linguagem intransitiva e a imagem do

<sup>732</sup> Cf. FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, pp. 420-421-422-423 *passim*.

<sup>733</sup> NIETZSCHE. “Por que escrevo tão bons livros?”, pp. 52-57. In: \_\_\_\_\_. *Ecce homo*. [itálicos originais].

pensamento, bem como o recente projeto de livro filosófico ao lume do livro literário, enfim, a literatura e a filosofia em tarefas específicas, ambas em suas devidas durações, uma ao lado da outra mas também uma *contra* a outra, múltiplas, algo que permite considerar os critérios descontínuos dessa continuidade em torno da *apropriação* do livro, sem apenas submeter. É dessa variação modal das formações discursivas que veremos irromper mais tarde o campo transdisciplinar dos nomes vinculados à revista *Tel Quel*, projeto de renovação cultural e intelectual francês levado a cabo mediante a renovação da linguagem literária, filosófica, estética e política, capaz de absorver uma topologia do texto como prática do significante, aquilo que viria a ser definido como *écriture textuelle*, ou seja, uma teoria literária e uma filosofia como práticas escritas, daí resultando mais que divisões entre os grandes gêneros do pensamento, uma escrita sob a condição de pensamento e acontecimento filosófico e, ainda, figura estética.<sup>734</sup> Seria o princípio de uma inusual significação do livro nas adjacências da literatura, isto é, no âmbito das ciências humanas, ao mesmo tempo como domínio poético e epistemológico?

\*\*\*

Mallarmé disse que “*tout, au monde, existe pour aboutir à un livre*”.<sup>735</sup> E o delírio dualista da teoria literária, do conceito de literatura na modernidade tomou muito à sério isso. Essa frase não foi lida senão como a renomeação do texto prévio da natureza em seu sobrevoo literário pelo mundo. O próprio Borges não deixou de fazê-lo em ocasião já devidamente referida. Mas foi ainda Mallarmé que disse, “*un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant*”.<sup>736</sup> O decurso da temporalidade que vai da publicação daquela primeira oração até à segunda, nos anos 1950, leva algumas décadas até que ambas estejam em conflito na obra que levantam. Mas, agora, a releitura da primeira está implicada na segunda. Ou talvez a leitura da segunda não seja mais que uma linha de fuga que leve à primeira. Já não saberíamos precisar. Apesar disso, aquelas duas vozes, antes em conflito, é o que permite à loucura da literatura não se assujeitar ao controle da análise literária que, ao contrário de seu objeto, gostaria de ser um saber. É esse coro de modulações o que libera a *poiética* do tópos do livro da necessidade de ser a escrita do mundo e, por sua vez, o mundo da escrita e do livro, então permitindo a si mesma – à *literatura* – ser vista já não

<sup>734</sup> Cf. MARX-SCOURAS. *Cultural politics of Tel Quel*, p. 56 *passim*.

<sup>735</sup> MALLARMÉ. *Divagations*, p. 273.

<sup>736</sup> MALLARMÉ. “*Texte du manuscrit*”, p. 181 (A).

mais como uma esquizofrenia mimética da modernidade fora de seus próprios círculos conceituais. Esse delírio não existe como objeto da literatura a não ser dentro e mediante uma prática que é apenas da teoria da literatura. A certa altura dos fragmentos da *enciclopédica* Novalis anota: “contrastes são semelhanças *invertidas*”.<sup>737</sup> É possivelmente as expressões mais felizes que se pode encontrar ali. A um só tempo desassossego a lógica bifacial da semelhança e da analogia, do comentário e da crítica.

Assim como reconhecemos o devir da literatura, desconhecemos o seu destino e, sobretudo, não estimamos a sua origem. É assim que a te(le)ologia do livro borgeano pode conviver com ambas as teleologias, uma antiga e clássica, outra moderna, envergando-as. As saturações da releitura borgeana inserem a temporalidade da modernidade no conceito de literatura, dobrando-o sobre seu centro, quer dizer, deslocando-o para uma exterioridade sem circunferências. Na medida em que essa te(le)ologia religa indistintamente o mundo e o livro e vice-versa, releituras hedonistas do livro e a escrita do mundo enquanto um “patíbulo divino”, aparece a *indiferença do artifício ficcional*. É aí então que se apresenta o que ocorre no limiar, nessa cicatriz melancólica que divide o corpo da literatura em natureza e natureza humana, *phýsis* e *noûs*, gênese e intelecção *poiética*, para depois viver na expectativa de um religamento constantemente frustrado. Por isso, torna-se ocioso voltar ao livro antigo para começar com o livro moderno e suas teleologias. De agora em diante, a te(le)ologia livresca partirá do esquecimento consciente daquela demarcação até à desmesura do livro hiperbólico. Ela não levantará mais a inimizade entre o livro e o mundo que víamos em Blumenberg para alcançar o universal. Dá-se, com ela, a volta final no giro da máquina mimética que opunha um ao outro não como crítica ou negatividade do *tópos* do livro do mundo, mas como ideologia, como comentário, ora a favor do mundo, ora a favor do livro. É então a te(le)ologia mais desvio que assimilação dos saberes da época? Podemos vê-la começando com o livro nesse mundo renomeado por ambos, livro e mundo? Aonde vão? A literatura nada diz, porém sem jamais se calar.

*Ergo:*

O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.

*Quod erat demonstrandum.*<sup>738</sup>

<sup>737</sup> Cf. NOVALIS. *La enciclopédia*, p. 32. Grifo no texto original. No original: “LOGIK. Contraste – sind inverse Aehnlichkeiten”. In: \_\_\_\_\_. “*Das Allgemeine Brouillon*”, p. 476 [fr. 32]. *Werke*, 2.

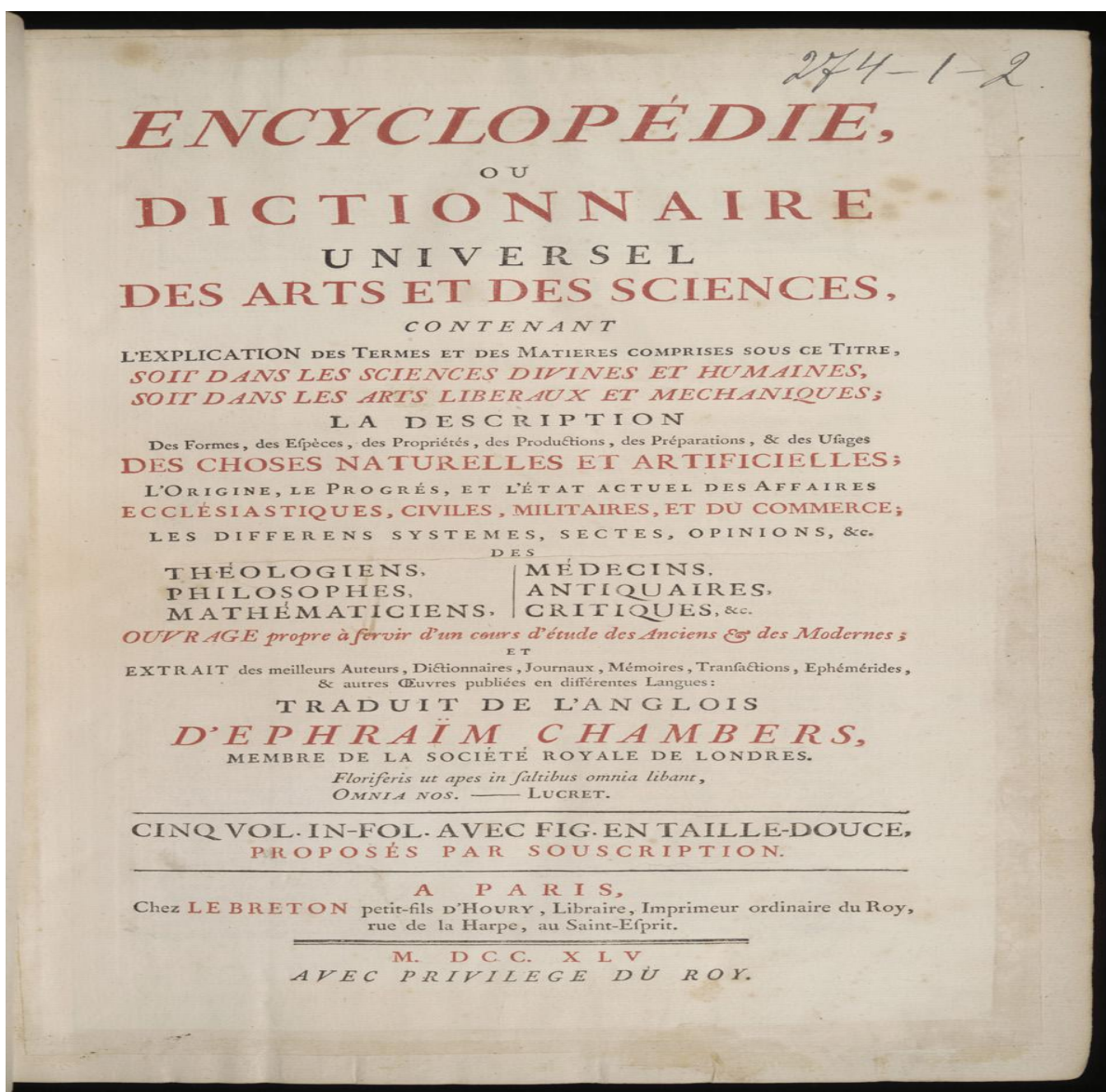
<sup>738</sup> GUIMARÃES ROSA. *Tutaméia. Terceiras histórias*, p. 12.



## Anexo Final

### Pensamento arbóreo e diagramas enciclopédicos

#### 1. Enciclopédia francesa <sup>739</sup>

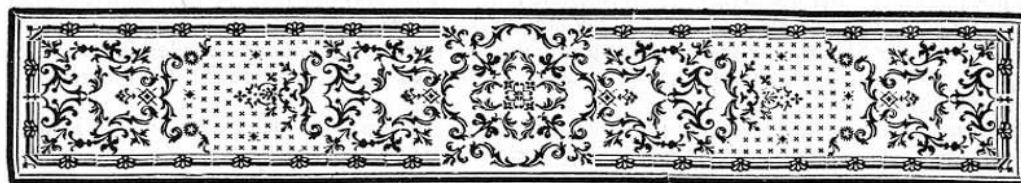


<sup>739</sup> *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettre.* As imagens acima relacionadas à *Enciclopédia francesa* são disponibilizada pela *University of Chicago (Division of the Humanitie. Department of Romance Languages and Literatures)*, cujo projeto *The ARTFL Encyclopédie database* oferece integralmente o material digital da referida obra, em francês e com traduções ao inglês. Deixo a seguir domínio eletrônico de cada uma das imagens citadas ao longo dos capítulos segundo e quarto. Aqui as imagens perdem em resolução e ampliação. Recomenda-se, portanto, visualizá-las no site. Cf. <http://encyclopedie.uchicago.edu/>









## DISCOURS PRÉLIMINAIRE DES ÉDITEURS.

**L'**ENCYCLOPÉDIE que nous présentons au Public, est, comme son titre l'annonce, l'Ouvrage d'une société de Gens de Lettres. Nous croirions pouvoir assurer, si nous n'étions pas du nombre, qu'ils sont tous avantageusement connus, ou dignes de l'être. Mais sans vouloir prévenir un jugement qu'il n'appartient qu'aux Savans de porter, il est au moins de notre devoir d'écarter avant toutes choses l'objection la plus capable de nuire au succès d'une si grande entreprise. Nous déclarons donc que nous n'avons point eu la témérité de nous charger seuls d'un poids si supérieur à nos forces, & que notre fonction d'Éditeurs consiste principalement à mettre en ordre des matériaux dont la partie la plus considérable nous a été entièrement fournie. Nous avons fait expressément la même déclaration dans le corps du *Prospectus* \*; mais elle auroit peut-être dû se trouver à la tête. Par cette précaution, nous eussions apparemment répondu d'avance à une foule de gens du monde, & même à quelques gens de Lettres, qui nous ont demandé comment deux personnes pouvoient traiter de toutes les Sciences & de tous les Arts, & qui néanmoins avoient jetté sans doute les yeux sur le *Prospectus*, puisqu'ils ont bien voulu l'honorer de leurs éloges. Ainsi, le seul moyen d'empêcher sans retour leur objection de reparoitre, c'est d'employer, comme nous faisons ici, les premières lignes de notre Ouvrage à la détruire. Ce début est donc uniquement destiné à ceux de nos Lecteurs qui ne jugeront pas à propos d'aller plus loin: nous devons aux autres un détail beaucoup plus étendu sur l'exécution de L'ENCYCLOPÉDIE: ils le trouveront dans la suite de ce Discours, avec les noms de chacun de nos collègues; mais ce détail si important par sa nature & par sa matière, demande à être précédé de quelques réflexions philosophiques.

L'OUVRAGE dont nous donnons aujourd'hui le premier volume, a deux objets: comme *Encyclopédie*, il doit exposer autant qu'il est possible, l'ordre & l'enchaînement des connoissances humaines: comme *Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts & des Métiers*, il doit contenir sur chaque Science & sur chaque Art, soit libéral, soit mécanique, les principes généraux qui en font la base, & les détails les plus essentiels, qui en font le corps & la substance. Ces deux points de vue, d'*Encyclopédie* & de *Dictionnaire raisonné*, formeront donc le plan & la division de notre Discours préliminaire. Nous allons les envisager, les suivre l'un après l'autre, & rendre compte des moyens par lesquels on a tâché de satisfaire à ce double objet.

Pour peu qu'on ait réfléchi sur la liaison que les découvertes ont entr'elles, il est facile de s'apercevoir que les Sciences & les Arts se prêtent mutuellement des secours, & qu'il y a par conséquent une chaîne qui les unit. Mais s'il est souvent difficile de réduire à un petit nombre de règles ou de notions générales, chaque Science ou chaque Art en particulier, il ne l'est pas moins de renfermer en un système qui soit un, les branches infiniment variées de la science humaine.

Le premier pas que nous ayons à faire dans cette recherche, est d'examiner, qu'on nous permette ce terme, la généalogie & la filiation de nos connoissances, les causes qui ont dû les faire naître, & les caractères qui les distinguent; en un mot, de remonter jusqu'à l'origine & à la génération de nos idées. Indépendamment des secours que nous tirerons de cet examen pour l'énumération encyclopédique des Sciences & des Arts, il ne fauroit être déplacé à la tête d'un ouvrage tel que celui-ci.

On peut diviser toutes nos connoissances en directes & en réfléchies. Les directes sont celles que nous recevons immédiatement sans aucune opération de notre volonté; qui trouvant ouvertes, si on peut parler ainsi, toutes les portes de notre ame, y entrent sans

\* Ce *Prospectus* a été publié au mois de Novembre 1750.  
Tome I.

<sup>742</sup> Cf. Jean le Rond d'Alembert (Juin 1751) <http://encyclopedie.uchicago.edu/node/88>

d. "Prospectus" (1750)<sup>743</sup>:

ENCYCLOPÉDIE,\*

OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS.

\* Le mot Encyclopedie signifie enchaînement des Sciences. Il est composé de év en, de Χύλος cercle, & de παιδεία institution ou science. Ceux qui ont prétendu que cet Ouvrage étoit impossible, ne connoissoient pas, selon toute apparence, le passage qui suit ; il est du Chancelier Bacon. De impossibilitate ita statuo; ea omnia possibilia, & praestabilia censenda, quae ab aliquibus perfici possunt, licet non a quibusvis; & quae a multis conjunctim, licet non ab uno; & quae in successione saeculorum, licet non eodem aevo; & denique quae MULTORUM cura & sumptu, licet non opibus & industria singulorum. Bac. lib. 2. de Aug. Scient. cap. 1. p. 103.

L'OUVRAGE que nous annonçons, n'est plus un Ouvrage à faire. Le Manuscrit & les Desseins en sont complets. Nous pouvons assurer qu'il n'aura pas moins de huit Volumes, & de six cens Planches, & que les Volumes se succéderont sans interruption.

APRÈS AVOIR INFORMÉ le Public de l'état présent de l'ENCYCLOPÉDIE, & de la diligence que nous apporterons à la publier ; il est de notre devoir de le satisfaire sur la nature de cet Ouvrage, & sur les moyens que nous avons pris pour l'exécution. C'est ce que nous allons exposer avec le moins d'ostentation qu'il nous sera possible.

(...)

NOUS AVONS SENTI avec l'Auteur Anglois, que le premier pas que nous avons à faire vers l'exécution raisonnée & bien entendue d'une Encyclopédie, c'étoit de former un **Arbre Généalogique de toutes les Sciences & de tous les Arts**, qui marquât l'origine de chaque Branche de nos connoissances, les liaisons qu'elles ont entr'elles & avec la Tige commune, & qui nous servît à rappeler les différens articles à leurs chefs. Ce n'étoit pas une chose facile. Il s'agissoit de renfermer en une page le canevas d'un Ouvrage qui ne se peut exécuter qu'en plusieurs Volumes in-folio, & qui doit contenir un jour toutes les connoissances des hommes.

**Cet Arbre de la connoissance humaine pouvoit être formé de plusieurs manieres, soit en rapportant aux diverses facultés de notre Ame nos différentes connoissances, soit en les rapportant aux êtres qu'elles ont pour objet.** Mais l'embaras étoit d'autant plus grand, qu'il y avoit plus d'arbitraire. Et combien ne devoit-il pas y en avoir ? **La Nature ne nous offre que des choses particulieres, infinies en nombre & sans aucune division fixe & déterminée.** Tout s'y succede par des nuances insensibles. Et sur cette mer d'objets qui nous environne, s'il en paroît quelques-uns, comme des pointes de rochers, qui semblent percer la surface & dominer les autres, ils ne doivent cet avantage qu'à des systèmes particuliers, qu'à des conventions vagues, & qu'à certains événemens étrangers à l'Arrangement Physique des êtres, & aux vraies institutions de la Philosophie. Si l'on ne pouvoit se flatter d'assujettir l'Histoire seule de la nature à une distribution qui embrassât tout & qui convînt à tout le monde, ce que MM. de Buffon & d'Aubenton n'ont pas avancé sans fondement ; combien n'étions-nous pas autorisés dans un sujet beaucoup plus étendu, à nous en tenir, comme eux, à quelque méthode satisfaisante pour les bons esprits qui sentent ce que la nature des choses comporte ou ne comporte pas. **On trouvera à la fin de ce Projet cet Arbre**

<sup>743</sup> Cf. DIDEROT, Denis. O texto integral encontra-se no seguinte endereço:  
<http://encyclopedie.uchicago.edu/node/174>

**de la connoissance humaine, avec l'enchaînement des idées qui nous ont dirigés dans cette vaste opération.** Si nous en sommes sortis avec succès, nous en aurons principalement obligation au Chancelier Bacon, qui jettoit le plan d'un Dictionnaire universel des Sciences & des Arts, en un tems où il n'y avoit, pour ainsi dire, ni Sciences ni Arts. Ce génie extraordinaire, dans l'impossibilité de faire l'histoire de ce qu'on sçavoit, faisoit celle de ce qu'il falloit apprendre.

C'est de nos facultés que nous avons déduit nos connoissances; l'Histoire nous est venue de la Mémoire ; la Philosophie, de la Raison ; & la Poësie, de l'Imagination; distribution féconde à laquelle la Théologie même se prête : car dans cette Science, les faits sont de l'Histoire & se rapportent à la Mémoire, sans même en excepter les Prophéties qui ne sont qu'une espece d'histoire où le récit a précédé l'événement: les Mysteres, les Dogmes & les Préceptes sont de Philosophie éternelle & de Raison divine; & les Paraboles, sorte de Poësie allégorique, sont d'Imagination inspirée. Aussi-tôt nous avons vû nos connoissances découler les unes des autres; l'Histoire s'est distribuée en ecclésiastique, civile, naturelle, littéraire, &c. La Philosophie, en science de Dieu, de l'Homme, de la Nature, &c. La Poësie, en narrative, dramatique, allégorique, &c. De-là, Théologie, Histoire naturelle, Physique, Métaphysique, Mathématiques, &c. Météorologie, Hydrologie, &c. Mécanique, Astronomie, Optique, &c. en un mot, une multitude innombrable de rameaux & de branches dont la science des axiomes, ou des propositions évidentes par elles-mêmes, doit être regardée, **dans l'ordre synthétique, comme le Tronc commun.**

A L'ASPECT D'UNE MATIERE aussi étendue, il n'est personne qui ne fasse avec nous la réflexion suivante. L'expérience journaliere n'apprend que trop combien il est difficile à un Auteur de traiter profondément de la Science ou de l'Art dont il a fait toute sa vie une étude particuliere; il ne faut donc pas être surpris qu'un homme ait échoué dans le projet de traiter de toutes les Sciences & de tous les Arts. Ce qui doit étonner, c'est qu'un homme ait été assez hardi & assez borné pour le tenter seul. Celui qui s'annonce pour sçavoir tout, montre seulement qu'il ignore les limites de l'esprit humain.

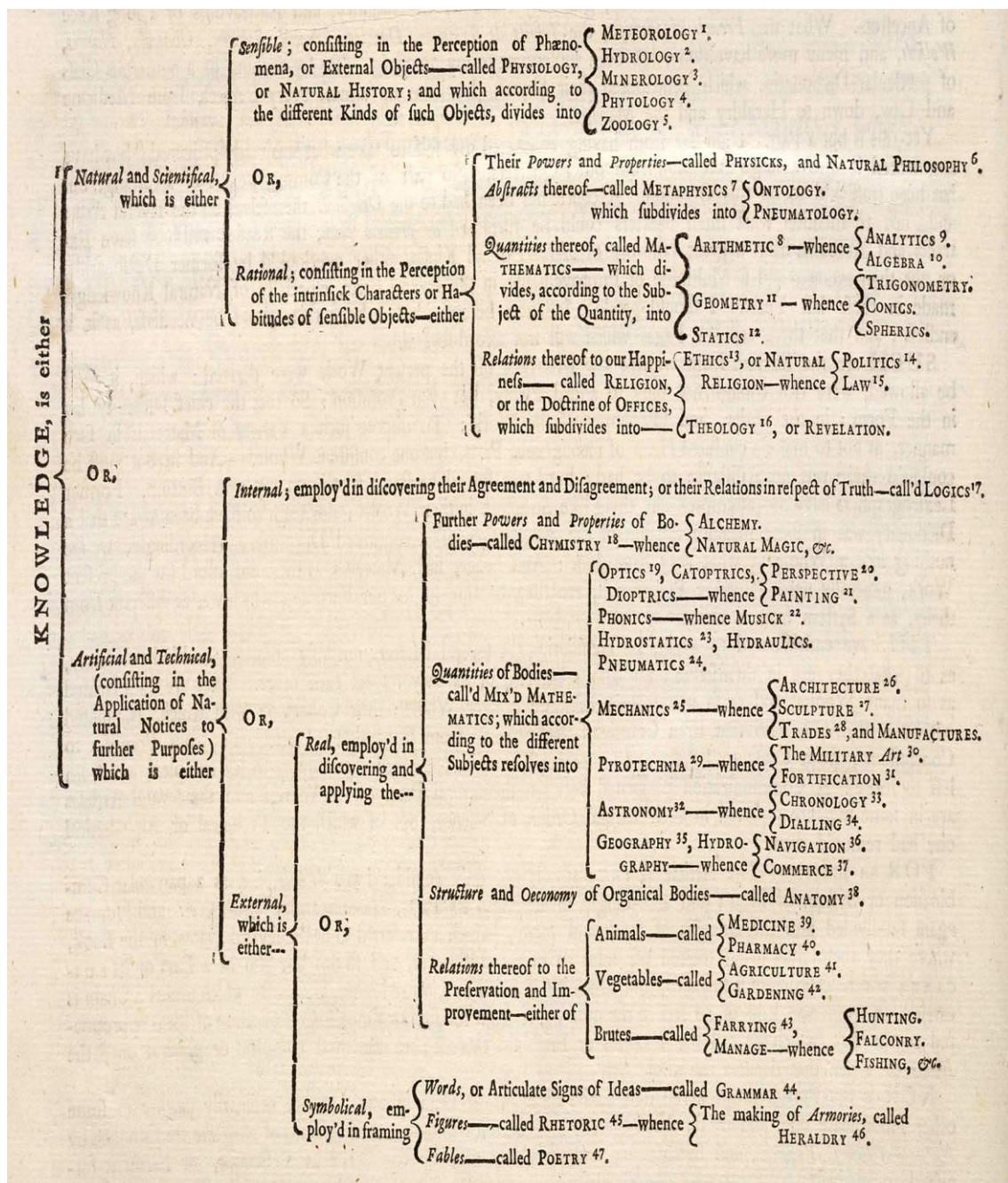
(...).

La seule partie de notre travail, qui suppose quelqu'intelligence, c'est de remplir les vuides qui séparent deux.

(...).

2. Cyclopædia or an universal Dictionary of Arts and Sciences. <sup>744</sup>

a. View of Knowledge <sup>745</sup>



<sup>744</sup> CHAMBERS, Epharim. London, James and John Knapton editors, 1728.

<sup>745</sup> Cf. <http://www.xn--cyclopdia-l3a.eu/>

## BIBLIOGRAFIA

(referências bibliográficas)

### 1. BORGES, Jorge Luis.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **Manual de zoología fantástica**. 2ª Edición. México – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.

\_\_\_\_. **El libro de los seres imaginarios**. 1ª Edición Barcelona: Editorial Bruguera, 1980.

\_\_\_\_. **El “Martín Fierro”**. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, ADOLFO. **Libro del cielo y del infierno**. 4ª Edición. Sur: Buenos Aires, 1983.

BORGES, Jorge Luis; KODAMA, María. **Atlas**. Buenos Aires: Emecé, 2008.

BORGES, Jorge Luis. BORGES. *El idioma infinito*-Revista: **Proa**, num. 12 (jul), año 1925, pp. 47-50. In: BORGES, Jorge Luis *et al.* **Proa 1924-1926: edición facsimilar**. Estudio preliminar e índices de Rose Corral y Anthony Stanton. 1ª Edición. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

\_\_\_\_. *Después de la imágenes*: **Proa**, Revista *Proa*, num. 5 (dez), año 1924 pp.26-27. In: : BORGES, Jorge Luis *et al.* **Proa 1924-1926: edición facsimilar**. Estudio preliminar e índices de Rose Corral y Anthony Stanton. 1ª Edición. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

\_\_\_\_. **Páginas de Jorge Luis Borges: seleccionadas por el autor**. estudio preliminar de Alicia Jurado. Buenos Aires : Editorial Celtia, 1982.

\_\_\_\_. **Obras completas I: 1923-1949**. Buenos Aires: Emecé, 2007.

\_\_\_\_. **Obras completas II: 1952-1972**. Buenos Aires: Emecé, 2010.

\_\_\_\_. **Obras completas III: 1975-1985**. Buenos Aires: Emecé, 2007.

\_\_\_\_. **Obras completas IV: 1975-1988**. Buenos Aires: Emecé, 2007.

\_\_\_\_. **Textos recobrados (1919-1929)**. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril. Buenos Aires: Emecé, 2007.

- \_\_\_\_. **Textos recuperados (1931-1955)**. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- \_\_\_\_. **Textos recuperados (1956-1986)**. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- \_\_\_\_. **Obras completas. Volume I: 1923-1949**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998.
- \_\_\_\_. **Obras completas. Volume II: 1952-1972**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.
- \_\_\_\_. **Obras completas. Volume III: 1975-1985**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.
- \_\_\_\_. **Obras completas. Volume IV: 1975-1988**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.
- \_\_\_\_. **Borges en Sur**. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- \_\_\_\_. **Curso de literatura inglesa**. Organização, pesquisa e notas de Martín Arias e Martín Hadis. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_. **Esse ofício do verso**. Organização de Calin-Andrei Mihailescu. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- \_\_\_\_. **La biblioteca, símbolo y figura del universo**. Barcelona: Athropos, 2004.

## 2. Sobre BORGES, Jorge Luis.

- ALIFANO, Roberto. **Borges, biografía verbal**. Barcelona Plaza & Janés 1988.
- ATTALA, Daniel. *Magias parciales de Macedonio o del Borges de Blanchot ao Borges de Genette*. In: CÁMPORA, Magdalena; GONZÁLEZ, Javier Roberto (editores). **Borges – Francia**. Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 119-129.
- BASTOS, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina 1923-1960*. Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1974.
- BIOY CASARES, Adolfo. **BORGES**. Edición (minor) al cuidado de Daniel Martino. Barcelona: BackList, 2010.
- BLANCHOT. *O infinito literário: o Aleph*. In: \_\_\_\_\_. BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad.: Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1984, pp. 103-106.

- BLOCK DE BEAHAR, Lisa. *El lugar de la biblioteca*. Julia Romero (coord.) **Lectures d'une oeuvre. Jorge Luis Borges**. Nantes: Éditions du temps, 2004, pp. 32-55.
- BRAVO, Álvaro Fernández. *Borges coleccionista*. In. : ROWE, William; CANAPARO, Claudio; LOUIS, Annick (compiladores). Edición a cargo de Alejandro Kaufman. **Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura**. Buenos Aires – Barcelona – México : Paidós, 2000, pp. 129-144.
- CANAPARO, Claudio. De bibliographica ratio. *Un comentário acerca de lo “borgiano” como narración historiográfica. Las ficciones de Josefina Ludmer*. In: ROWE, William; CANAPARO, Claudio; LOUIS, Annick (compiladores). Edición a cargo de Alejandro Kaufman. **Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura**. Buenos Aires – Barcelona – México : Paidós, 2000, pp. 199-247.
- CARRICABURO, Norma. *Los enciclopedistas y el enciclopedismo de Jorge Luis Borges*. In: CÁMPORA, Magdalena; GONZÁLEZ, Javier Roberto (editores). **Borges – Francia**. Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 462-473.
- CHITARRONI, Luis. *El Séptimo Círculo en la época de Borges y Bioy*. In: **Revista Ñ**, sección LITERATURA, 13/06/12. [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Septimo-Circulo-epoca-Borges-Bioy\\_0\\_715728434.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Septimo-Circulo-epoca-Borges-Bioy_0_715728434.html)
- COSTA, Walter. *Traducción y transformación de géneros: la Antología de literatura fantástica de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy CasareS y Silvina Ocampo*. In: V. A. **ALETRIA**, v. 17, Belo Horizonte: UFMG, jan.-jun. 2008.
- COUSIDO. *La lección inaugural. Adolfo Pietro lector de Borges*. In: V. A. **La biblioteca**. No. 13: **Cuestion Borges**. Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2013, pp. 392-401.
- DADELRSTON. *Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de ‘El escritor argentino y la tradición*. In: V. A. **La biblioteca**. No. 13: **Cuestion Borges**. Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2013, pp. 32-47.
- DE FERNÁNDEZ, Roxana Gardes. *La lógica de Deleuze y el universo borgeano*. In. : CÁMPORA, Magdalena; GONZÁLEZ, Javier Roberto (editores). **Borges – Francia**. Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 329-337.
- ESTHER MACIEL. *De enciclopédias e bestiários: lugares incomuns*. In: \_\_. **Revista de Letras**, num 28 – Vol. 1/2 – jan/dez., 2006.
- GAMERRO, Carlos. *Borges lector*. In: Vários autores. **Catálogo de las Jornadas Internacionales Borges lector**. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina. 24, 25 y 26 de agosto de 2011.
- GARCÍA, Mariano. *Schwob y Borges, entre la biografía y el plagio*. In: CÁMPORA, Magdalena; GONZÁLEZ, Javier Roberto (editores). **Borges – Francia**. Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 87-95.



- JARKOWSKI, Aníbal. *El íntimo adversario: Lugones*. In: V.A. **Variaciones Borges**, num. 9, año 2000, pp. 40-50.
- HERNAIZ. *Borges, políticas del libro*. In: V. A. **La biblioteca**. No. 13: **Cuestion Borges**. Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2013, pp. 258-275.
- LAFON, Michel. *Borges y Francia, Francia y Borges*. In: CÁMPORA, Magdalena; GONZÁLEZ, Javier Roberto (editores). **Borges – Francia**. Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 21-34.
- LIBERTELLA. *Borges por Macedonio Fernández*. In: \_\_\_\_\_. **Las sagradas escrituras**. Buenos Aires: sudamericana, 1993, pp.217-224
- LOUIS, Annick. *Instrucciones para buscar a Borges en la Revista Multicolor de los sábados*. In. : V. A. **Variaciones Borges**, num. 5, 1998, pp. 246- 264.  
\_\_\_\_\_. **Las ficciones de lo contemporáneo, Borges ante el nazismo, 1936-1946**. (Tese de doutorado). Paris: *Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales*, 2004.
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo. *Dos “figures” borgeanas edificadas por Blanchot y Cioran... et alia*. In: CÁMPORA, Magdalena; GONZÁLEZ, Javier Roberto (editores). **Borges – Francia**. Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 131-138.
- MOLLOY, Sylvia. **Las letras de Borges y otros ensayos**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges: una biografía literaria**. México: FCE, 1987.
- NASCIMENTO, Lislely. **Borges e outros rabinos**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- PRIETO, Julio. *La inquietante extrañeza de la autoría. Contrapunto, fugas y espectros del origen en Macedonio y Borges*. In: \_\_\_\_\_. FERRO, Roberto (director del volumen); NOÉ, Jitrik (director de la obra). **Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio**. Buenos Aires: Emecé, 2007, pp. 475-504.
- OLMOS, Ana Cecília Arías. *Releituras de Borges. A revista Punto de Vista nos anos 80*. In. : SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, pp. 205- 216.
- ORSANIC, Lucía. *De Borges a Foucault: una galería de la infamia. Análisis de “El asesino desinteresado Bill Harrigna”*. In: CÁMPORA, Magdalena; GONZÁLEZ, Javier Roberto (editores). **Borges – Francia**. Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 320-328.
- ORTEGA, Julio. *Borges y la cultura hispanoamericana*. In: V.A. Revista **Iberoamericana**. Vol. XLIII, nos. 100-101, jul-dic. 1977, pp.257-267.
- PASTORMERLO, Sergio. **Borges crítico**. Buenos Aires: FCE, 2007.
- PAULS, Alan; HELFT, Nicolás. **El factor Borges: nueve ensayos ilustrados**. 1ª Edición. Buenos Aires: FCE, 2000.

- PIGLIA. *Ideología y ficción en Borges*. In: V.A. **Punto de Vista**, n° 5, 1979, pp. 3-6.  
 \_\_\_\_\_. **El último lector**. Buenos Aires: Anagrama, 2005.
- SAER, Juan José. *Borges francófono; El hacedor; Una literatura sin atributos; Borges novelista*. In: \_\_\_\_\_. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2012, pp. 30-37; pp. 183-186; pp. 264-267; pp. 273-281.  
 \_\_\_\_\_. *Borges como problema*. In: ROWE, William; CANAPARO, Claudio; LOUIS, Annick (compiladores). Edición a cargo de Alejandro Kaufman. **Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura**. Buenos Aires – Barcelona – México: Paidós, 2000, pp. 19-31.
- SARLO. *Borges y la literatura argentina*. In: V.A. **Punto de Vista**, n° 34, 1987, pp. 6-10.  
 \_\_\_\_\_. *La escritura del dios*. In: : **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 206-212.
- STRATTA, Isabel. *La voz de Macedonio Fernández como mito borgeano* In: V. A. **La biblioteca**. No. 13: **Cuestion Borges**. Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2013, pp. 374-391.
- REST, Jaime. **El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista**. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1976.
- ROGER, Julien. *Genette, el outro de Borges*. In: CÁMPORA, Magdalena; GONZÁLEZ, Javier Roberto (editores). **Borges – Francia**. Buenos Aires: Selectus, 2011, pp. 109-118.
- SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- SOSNOWSKI, Saúl. **Borges y la cabala. La búsqueda del verbo**. Buenos Aires: Pardés, 1986.

### 3. MALLARMÉ, Stéphane:

- MALLARMÉ, Stéphane. *Observation relative au poème Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*. In: V. A. **Cosmopolis. Revue internationale**, n. 17, tome VI, mai-1897, pp. 417-418. Versão digitalizada em:  
[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k309916.image.langPT.r=Cosmopolis%20\(Paris%201896\)%201896-1898](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k309916.image.langPT.r=Cosmopolis%20(Paris%201896)%201896-1898)
- \_\_\_\_\_. UN COUP DE DÉ. In: V. A. **Revue Cosmopolis**, pp. 419-427.
- \_\_\_\_\_. **Divagations**. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1897.
- \_\_\_\_\_. *La musique et les lettres*. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes**. Introduction, bibliographie, Iconographie et note par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard -Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pp. 633-657.

- \_\_\_\_. *Notes*. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes**. Introduction, bibliographie, Iconographie et note par Henri Mondor et G. Jean-Aubbry. Paris: Gallimard -Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pp. 851-856.
- \_\_\_\_. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes**. Introduction, bibliographie, Iconographie et note par Henri Mondor et G. Jean-Aubbry. Paris: Gallimard -Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pp. 453- 478.
- \_\_\_\_. *Texte du manuscrit*. In: SCHERER, Jacques. **Le “Livres” de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits**. Préface de Henri Mondor de l'Académie Française. Paris: Gallimard, 1957, pp. 1-202.
- \_\_\_\_. *Um lance de dados*. Trad. De Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991, pp. 173-149.
- \_\_\_\_. *O livro, instrumento espiritual; O mistério das letras*. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo, 1991, pp. 125-128; pp. 128-132.
- \_\_\_\_. *Crise do verso*. Tradução de Ana de Alencar. In: Revista **Inimigo Rumor**, núm. 20. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008, pp. 150-164.
- \_\_\_\_. **Divagações**. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- \_\_\_\_. **Rabiscado no teatro**. Edição bilingue. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- \_\_\_\_. *Crise do verso*. Tradução de Gilles Jean Abes. In: Uma tradução de “Crise de verso de Mallarmé: a ótica do enigma como símbolo do texto literário. In.: Revista **TradTerm**, núm. 16. Santa Catarina, 2010, pp. 164- 173.

#### 4. Sobre MALLARMÉ, Stéphane:

- ABES, Gilles Jean. In.: *Uma tradução de “Crise de verso de Mallarmé: a ótica do enigma como símbolo do texto literário*. In.: Revista **TradTerm**, núm. 16. Santa Catarina, 2010, pp. 149-174.
- ARNAR, Ana Sigrídur. **The book as instrument. Stéphane Mallarmé, the artist's book and the transformation of print culture**. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Uma profecia de Walter Benjamin*. Trad. de Haroldo de Campos e Flávio Kothe. In: CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, pp. 193-194.

- BLANCHOT, Maurice. *Uma primeira versão de Mallarmé; O livro por vir*. In: **O livro por vir**. Trad.: Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1984, pp. 66-74; pp. 235-255.
- \_\_\_\_\_. *A experiência de Mallarmé; A experiência de "Igitur"*. In: \_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 31-43; pp.113-126.
- BÜRGER, Peter. **La prose de la modernité (en collaboration avec Christa Bürger)**. Paris: Klincksieck, 1994.
- CAMPOS, Augusto. *Mallarmé: o poeta em greve*. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Decio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991, pp.23-29.
- \_\_\_\_\_. *Poesia, estrutura*. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Decio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991, pp. 177-180.
- \_\_\_\_\_. *Poema, ideograma*. In: CAMPOS, Augusto. "Poesia, ideograma". In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Decio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991, pp.180- 186.
- DELFEL, Guy. **L'Esthétique de Stéphane Mallarmé**. Paris: Flammarion, 1951.
- DERRIDA, Jaques. *Mallarmé*. In: DERRIDA, Jaques. **Acts of literature**. Derek Attridge (org.). New York/London: Routledge, 1992.
- DURAND, Pascal. *89 rue de Rome. Le rituel dès "Mardis" mallarméens* In: **Art&Fact**. Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientaliste de l'Université de Liège, numéro 18/1999, pp. 113-126.
- FALEIROS, Álvaro. *Três Mallarmés. Traduções brasileiras*. In: Revista **Aletria**, num. 1, v. 22, jan-abr. 2012, Belo Horizonte: UFMG.
- FOUCAULT, Michel. *O Mallarmé de J-P. Richard*. In: \_\_\_\_\_. **Ditos & escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Manuel Barros da Motta (org.). Trad.: Inês Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2001.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Presença de Mallarmé no Brasil*. In: \_\_\_\_\_. Reescritas e esboços. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010, p. 9-53.
- \_\_\_\_\_. *Mallarmé em traduções*. In: **Escritos**. Revista da Fundação Casa de Rui Barbosa. Ano 4, n. 4, 2010, pp 369-377.
- HILL, Leslie. *Blanchot and Mallarmé*. In: **MLN**, Vol. 105, No. 5, Comparative Literature, (Dec., 1990), pp. 889-913, Johns Hopkins University Press.
- MEILLASOUNX, Quentin. **Le nombre et la sirene. Um déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2011.
- PICCA, Vittorio. *Mallarmé*. In:\_\_\_\_\_. **Letteratura d'eccezione**. Milano: Editrice Baldini, Castoldi, e C., 1898.
- POLIERI, Jacques. *Le livre de Mallarmé. A mise em Scène*. **The Drama Review: TDR**, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment (Spring, 1968), pp. 179-182.

- RANCIÈRE, Jacques. *Le rime et le conflit*. In: STEINMETZ, Jean-Luc; MARCHAL, Bertrand (eds.). **Mallarmé ou l'obscurité lumineuse**. Paris: Herman, 1999, pp. 155-172.
- \_\_\_\_\_. **A partilha do sensível. Estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *The Aesthetic Revolution and its outcomes. Emplotments of autonomy and heteronomy*. In: **New Left Review** num. 14 – mar./apr. 2002, pp. 133-151.
- \_\_\_\_\_. **Mallarmé. The politics of the siren**. Translated by Steve Corcoran. N.Y. & London: Continuum, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A superfície do desingn*. In: \_\_\_\_ **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 101-118.
- ROGER, Thierry. **L'archive du Coup de dés. Étude critique de la réception de Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)**. Thèse de doctorat pour obtenir le grade de docteur ès Lettres: UNIVERSITÉ PARIS IV-SORBONN, publiquement le jeudi 25 septembre 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. **Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre**. Texte établi et annoté par Arlette Elkaim-Sartre. Paris: Gallimard, 1896.
- SCHERER, Jacques. **L'Expression littéraire dans L'Oeuvre de Mallarmé**. Paris: Librairie A.G. Nizet, 1947.
- \_\_\_\_\_. **Le "Livre" de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits**. Préface de Henri Mondor de l'Académie Française. Paris: Gallimard, 1957.
- SISCAR. *O túnel, o poeta e seu palácio de vidro*. In: MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, pp. 241-262.
- TARDEU, TOMAZ. *Notas de leitura*. In.: MALLARMÉ, S. **Rabiscado no teatro**. Edição bilingue. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autênciã, 2010, pp. 127-284.
- VALÉRY, PAUL. *Sur Mallarmé; Autre fragmens sur Mallarmé*. In: \_\_\_\_\_. **Morceaux choise**. Prose & poésie. Gallimard: Paris, 1930, pp. 262-268; pp. 268-275.
- \_\_\_\_\_. **Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé**. Paris: Gallimard, 1950.

## 5. NOVALIS (Friedrich von Hardenberg)

- NOVALIS. **La enciclopédia. (Notas y fragmentos)**. Trad. Fernando Montes. Caracas e Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 1. Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe**. Herausgegeben von Richard Samuel. München: Carl Hanser Verlag, 1978.

\_\_\_\_. *Monolog*. In: \_\_\_\_\_. **Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 2. Das philosophisch-teoretische Werk**. Herausgegeben von Richard Samuel. München: Carl Hanser Verlag, 1978, pp. 438-439.

\_\_\_\_. *Das Allgemeine Bouillon (Materialien zur Enzyklopädistik) 1798/99*. In: \_\_\_\_\_. **Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 2. Das philosophisch-teoretische Werk**. Herausgegeben von Richard Samuel. München: Carl Hanser Verlag, 1978, pp. 471-720.

\_\_\_\_. *Miscelânea de observações. Fragmentos logológicos. Poesia*. Tradução e notas de Eloá Heise e Ruth Röhl. In: : CHIAMPI, Irlemar (Coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo, 1991, pp. 25-35.

\_\_\_\_. **Notes for a romantic encyclopedia. Das allgemeine brouillon**. Translated, edited, with an introduction by David W. Wood. N.Y.: State of New York University Press, 2007.

\_\_\_\_. **Estudios sobre Ficthe y otros escritos**. Edición, traducción y notas de Robert Caner-Liese. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

\_\_\_\_. **Pólen. Fragmentos. Diálogos. Monólogo**. Trad., notas e apresentação de Rubens Rodrigues T. Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.

\_\_\_\_. *Diálogos 1 y 2*. In: : LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán**. Trad. Cecilia González y Lauga Carugati. 1ª Edición. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, pp. 531-536.

## 6. A. W. SCHLEGEL, August Wilhelm e SCHLEGEL, Friedrich

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Lecciones sobre la literatura y el arte*. In: LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán**. Trad. Cecilia González y Lauga Carugati. 1ª Edición. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, pp. 422-456.

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Trad., prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_. **O dialeto dos fragmentos**. Trad., apresentação e notas: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_. *Fragmentos críticos; I. Fragmentos da revista Lyceum; II. Fragmentos da revista Athenäum; III. Ideias*. Tradução e notas de Willi Bole. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo, 1991, pp. 35-44.

\_\_\_\_. *Fragmentos críticos; Fragmentos de Athenaeum; Ideas; Sobre la filosofía (a Dorothea); Conversación sobre la poesía; Sobre la esencia de la crítica;* In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán.** Trad. Cecilia González y Laura Carugati. 1ª Edición. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, pp.79 -131; pp. 132-224; pp. 261-279; pp. 280-306; pp. 358-421; pp. 505-516.

## 7. Sobre o Primeiro Romantismo Alemão

BENJAMIN, Walter. *A teoria do conhecimento artístico na primeira fase do romantismo.* Tradução de Ruth Röhl. In: \_\_\_\_\_. **Documentos de cultura, documentos de barbárie. Escritos escolhidos.** Seleção e apresentação de Willi Bole. São Paulo: Cultrix, 1986, pp. 87-96.

\_\_\_\_. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BLANCHOT, Maurice. *O Athenaeum.* In.: **A conversa infinita - 3. A ausência de livro. O neutro o fragmentário.** Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, pp. 101-112.

COSTA-LIMA, Luis. (Org). *Teoria da literatura em suas fontes.* 3ª Edição. Vols. 1 e 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_. **Limites da voz. (Montaigne, Schlegel, Kafka).** Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

FREITAS, Romero. *Sócrates, a criança irônica (Tieck, Schlegel, Novalis).* In: **Viso** · Cadernos de estética aplicada num. 10, jan-dez 2011. Revista eletrônica de estética: [http://revistavisos.com.br/pdf/Viso\\_10\\_RomeroFreitas.pdf](http://revistavisos.com.br/pdf/Viso_10_RomeroFreitas.pdf) Consultada em ago./2013.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán.** Trad. Cecilia González y Lauga Carugati. 1ª Edición. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

RÖHL, Ruth (organização). *A modernidade na literatura alemã.* In: CHIAMPI, Irleamar (Coord.). **Fundadores da modernidade.** São Paulo, 1991, pp. 35-44.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

WOOD, David W. *Introduction.* In: NOVALIS. **Notes for a romantic encyclopedia. Das allgemeine brouillon.** Translated, edited, with an introduction by David W. Wood. N.Y.: State of New York University Press, 2007, pp. ix-xxx.

## 8. Enciclopédias

DE SEVILLA, San Isidoro. **Etimologías**. Edición bilingüe. Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Introducción general por Manuel C. Diaz y Diaz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

BVRGVNDI, Vincentii. **Speculi maioris**. Ex Officina Typographica Baltazaris Belleri, fub Circino áureo. Anno M. DC. XXIV. [Obra disponível online pelo projeto GALLICA da Bibliothèque nationale de France, BNF] Endereço: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81676r.r=BURGUNDI%2C+Vincentii.langPT>

CHAMBERS, Epharim. **Cyclopædia or an universal Dictionary of Arts and Sciences** London, James and John Knapton editors, 1728. Versão digitalizada: <http://www.xn--cyclopdia-13a.eu/>

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond *et al.* **Encyclopédie ou Dictionnaire Universel des Arts et des Sciences**. Paris: Libraire, Le Breton/ Imprimeur ordinaire du Roy, 1951. Versão digitalizada: <http://encyclopedia.uchicago.edu/>

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond. (a) *Prospectus (1950)*; (b) *Discours Préliminaire des Éditeurs (1951)*. In. : DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean le Rond *et al.* **Encyclopédie ou Dictionnaire Universel des Arts et des Sciences. Tome I.**

(a) <http://encyclopedia.uchicago.edu/node/174>

(b) <http://encyclopedia.uchicago.edu/node/88>

PLINIO (SEGUNDO), Caio. **Historia natural**. Traducción de Geronimo de Huena. Madrid: Imprenta Real, 1629. [Esta obra encontra-se digitalizada pelo projeto GoogleBooks, os dois tomos]

Endereço:

[http://books.google.com.br/books?id=s\\_huJ3PuHsC&printsec=frontcover&dq=plinio+historia+natural+pdf&hl=pt-BR&sa=X&ei=tEtaU8f2JorgsATl9YDwDg&ved=0CGYQ6AEwBQ#v=onepage&q=plinio%20historia%20natural%20pdf&f=false](http://books.google.com.br/books?id=s_huJ3PuHsC&printsec=frontcover&dq=plinio+historia+natural+pdf&hl=pt-BR&sa=X&ei=tEtaU8f2JorgsATl9YDwDg&ved=0CGYQ6AEwBQ#v=onepage&q=plinio%20historia%20natural%20pdf&f=false)



## 9. BIBLIOGRAFIA GERAL:

- ADORNO, Theodor W. **Sobre Walter Benjamin**. Recensiones, artículos, cartas. Texto fijado y anotado por Rolf Tiedemann. Trad. Santiago Calle. Madrid: Ediciones Cátedra, s/d.
- AGAMBEN, Giorgio. \*Se. Lo Absoluto y el *Ereignis*. In: \_\_\_\_\_. **La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias**. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007, pp. 211-247.  
\_\_\_\_\_. *La obra del hombre*. In: \_\_\_\_\_. **La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias**. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007, pp. 465-480.
- ALBRECHT, Eva. *The organization of Vicent of Beauvis'Scepulum maius and of some other latin encyclopedias.Exursus: Aristotle and other greeck and arabic scientific sources in three thirteenth-century latin encyclopedias*.In.: Harvey, Steve (edit.). **The Medieval Hebrew Encyclopedias of Science and Philosophy**. Dordrecht-Boston-London: Kluwer Academic Publishers, 2000, pp. 46-76.
- ARNS, Dom Paulo Evaristo. **A técnica do livro segundo São Jerônimo**. Trad. Cleone Augusto Rodrigues. 2ª ed. Revista e ampliada. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARTAUD, Antonin. **El arte y la muerte/Otros escritos**. Trad.: Vícto Goldstein. Buenos Aires: Caja Negra, 2005.
- ÁVILA, Myriam. *O palacio da fraude: Lewis Carrol vê a Grande Exposição*. In: V. A. **Cenário**, núm. 2, 1993, pp. 451- 458.
- BAPTISTA, Abel Barros. **Autobiografias. Solicitação do livro em Machado de Asis**. Unicamp: Editora da Unicamp, 2003.
- BARTHES. **Inéditos**, vol. 2 – crítica. São Paulo: Martins Fontes, 2004.  
\_\_\_\_\_. *O Efeito de real*. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2004.  
\_\_\_\_\_. **A preparação do romance: da vida à obra**. Vol. 2 – A obra como vontade. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.  
\_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARRENECHEA. *Amado Alonso y el Instituto de Filología en Argentina*. In: V. A. *Revista de filologia y didáctica* . **Cauce**. Núm. 18-19, 1995-96, pp. 95-106.
- BAUDELAIRE, Charles. *Au lecteur/ Ao leitor*. In: \_\_\_\_\_. **As flores do mal**. Edição Bilíngue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, pp. 98-99.

- BAUSANI, Alessandro. **L'enciclopedia dei Fratelli della Purità**. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1978.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. **Visões do paraíso**, Cia. das Letras, 2010.
- BURUCÚA, José Emilio. **Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: \_\_\_\_\_. **Magia técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural**. Tradução de Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, pp.165-196.
- \_\_\_\_\_. **Passagens**. Trad. de Irene Aron. 1ª Ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Rua de mão única. Infância berlinense: 1900**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad.: Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1984.
- \_\_\_\_\_. **A conversa infinita - 3. A ausência de livro. O neutro o fragmentário**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- \_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLOM, Philipp. **Encyclopédie. The Triumph of the reason in an unreasonable age**. Michigan: Fourth Estate, 2004.
- BLUMENBERG, Hans. **La legibilidad del mundo**. Trad. Pedro Madrigal Devesa. Barcelona, Buenos Aires, e México: Pidós, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Teoria da não conceitualidade**. Tradução e introdução de Luiz Costa-Lima. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BUTOR, Michel. *O livro como objeto*. In: \_\_\_\_\_. **Repertório**. Tradução e organização de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 213-230.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: \_\_\_\_\_. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CHENG, A. *Les corpus canonique confucéen*. In: V.A. **Des Alexandries I**. Paris: BNF, 2001, pp. 163-178.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria. Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

- COSTA-LIMA. **Limites da voz. (Montaigne, Schlegel, Kafka).** Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- CURTIUS, Ernst Robert. *O livro como símbolo.* In: \_\_\_\_\_. **A Literatura européia e Idade Média latina.** São Paulo: Edusp, 1996, pp. 375-429.
- DARNTON, Robert. *Os filósofos podam a árvore do conhecimento: a estratégia epistemológica da Encyclopédie. Apêndice: três árvores do conhecimento.* In: \_\_\_\_\_. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa.** Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graaal, 1986, pp. 247-271.
- DINIZ, Davidson de Oliveira. *Teoria epistemológica na obra das Passagens, de Walter Benjamin: o princípio da montagem literária de imagens dialéticas como uma possível marca do estilo.* In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC.** Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008.  
\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin e as Passagens: uma narratividade poética do histórico.* In: V. A. **Cadernos Benjaminianos**, num. 1. (2009). Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Do jogo ideal; Michel Tourbier e o mundo sem outrem. Lógica do Sentido.* Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 61-68; pp. 311- 329.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munhoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.  
\_\_\_\_\_. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1.** Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.  
\_\_\_\_\_. **O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia 1.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **La dissemination.** Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.  
\_\_\_\_\_. **PapelMáquina.** Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.  
\_\_\_\_\_. **A farmácia de Platão.** Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.  
\_\_\_\_\_. **Gramatologia.** Trad.: Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.  
\_\_\_\_\_. *Edmond Jabès e a questão do livro.* \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença.** Tradução de Maria Beatris M. N. da Silva, Pedro L, Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 91-110.  
\_\_\_\_\_. *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas.* \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença.** Tradução de Maria Beatris M. N. da Silva, Pedro L, Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 407-426.  
\_\_\_\_\_. *Elipse.* \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença.** Tradução de Maria Beatris M. N. da Silva, Pedro L, Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 427-433.
- DIDI-HUBERMAN. **L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg.** Paris: Éditions de Minuit, 2002.

- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: ED. 34, 2004.
- ECO, Umberto. *O antiporfírio*. In: \_\_\_\_\_. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989, pp. 316-340.
- \_\_\_\_\_. . A Epístola XIII, o alegorismo medieval, o simbolismo moderno. In: \_\_\_\_\_. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1989, pp. 207-231.
- \_\_\_\_\_. **A vertigem das listas**. Trad, Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. **Museo de la novala de la Eterna**. Selección, prólogo y cronología de César Fernández Moreno. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos & escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Manuel Barros da Motta (org.). Trad.: Inês Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Isto não é um cachimbo**. Trad.: Jorge Coli. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber**. Tad.: Luiz Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- \_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Trad.: Salma Tanus Muchail, 2007.
- FRIEDLÄNDER, Paul. **Platon. Verdad del ser y realidad de vida**. Madrid: Tecnos, 1989.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Máximas e reflexões**. Tradução de Marco Antônio C. Rio de Janeiro: Forense Universirária, 2003.
- GUIMARÃES ROSA, JOÃO. **Tatuméia. Terceiras histórias**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1968.
- HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade: doze lições**. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins fontes, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2008, pp.11-38.
- JAUSS, Hans Robert. *Tradição literária e consciência atual da modernidade*. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **História da literatura. As novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1996, pp.47-100.
- KANT, Immanuel. “O que é um livro?”, pp. 134-136. In: \_\_\_\_\_. **A metafísica dos costumes. A doutrina do Direito. A doutrina da virtude**. Trad. e notas de Edson Bini. Bauru-São Paulo: 2003, pp. 134-136.
- \_\_\_\_\_. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos**. Barcelona: Paidós, 1993.
- LABARRE, Albert. **História do livro**. São Paulo: Cultrix, 1981.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **Musica ficta (figures de Wagner)**. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1991.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán**. Trad. Cecilia González y Lauga Carugati. 1ª Edición. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- LESSING, G. Ephraim. *La educación del género humano*. In: \_\_\_\_\_. **Escritos filosóficos y teológicos**. Ed. preparada por Augustín Andreu Rodgrido. Madrid: Editora Nacional, 1982, pp. 573-603.
- LUDMER, Josefina. *Literaturas post-autónomas*. In: <http://josefinaludmer.wordpress.com/>. Consultado em agosto de 2013.
- MACEDO, Iracema. **Nietzsche, Wagner e a época trágica dos gregos**. São Paulo: Anablume, 2006.
- MALAMOUD, Charles. *Le corpus védique*. In.: V. A. **Des Alexandries I**. Paris: BNF, 2001, p. 135-148.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Trad.: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- MARX-SCOURAS, Danielle. **The cultural politics of Tel Quel: literature and the left in the wake of engagement**. University Park: Pennsylvania State University Press. 1996.
- MELOT, Michel. **Livro**. Tradução Marina M. D. e Valéria Guimarães. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- MORITZ, Karl Philipp. *Ensayo de unificación de todas las bellas artes y ciencias bajo el concepto de "lo acabado en sí mismo"*. Trad.: Marcelo Burello. In: BURELLO, Marcelo; GRÜNER, Eduardo Grüner; LÓPEZ, María Pía et.al. **Revista Pensamiento de los confines**, num. 25, novembro. Buenos Aires: Guadalquivir, 2009, pp. 169-172.
- NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. "Notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Niterói: EDUFF, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Por que escrevo tão bons livros*. In: \_\_\_\_\_. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das letras, 1995, pp. 52-69.

- \_\_\_\_. **Cinco prefácios para cinco livros não escritos.** Tradução e prefácio de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7Letras/Viveiros de Castro Editora, 2005.
- ODIFREDDI, **Piergiorgio.** La matemática del siglo XX. De los conjuntos a la complejidad. Traducción Cecília Idiarte. Madrid: Katz, 2006.
- PACHECO, Fernando Tôrres. **Personagens conceituais: filosofia e arte em Deleuze.** Belo Horizonte: Relicário, 2013.
- PLATÃO. **Fedro.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belem: UFP, 1970.
- PRATT, Mary Louise. **Os Olhos do Império. Relatos de viagem e transculturação.** Tradução de Jézio GutierrezBauru, EDUSC, 1999.
- PESSOA, Fernando. **Primeiro Fausto.** Org. e intro. de Duílio Colombini. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- PICCA, Vittorio. *Mallarmé.* In:\_\_\_\_. **Letteratura d'eccezione.** Milano: Editrice Baldini, Castoldi, e C., 1898.
- POE, Edgar Allan. **The raven and the philosophy of composition.** San Francisco: Paul Elder and Company, 1907.
- QUINTALE NETO, Flavio. *Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman.* In: **Pandaemonium germanicum** núm. 9 (2005). São Paulo: USP, pp. 185-205.
- RODRIGUES, Silvina Lopes. **A legitimação em literatura.** Lisboa: Edições Cosmos, 2004.
- ROSSET, Clément. **A antinatureza: elementos para uma filosofia trágica.** Tradução de Getulio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. *A ameaça do lobisomem.* In. V. A. **Revista brasileira de literatura comparada.** N.1. (1991). Rio de Janeiro: Abralic, 1991, pp. 31-44.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Da literatura industrial.* Trad. Jeferson Cano. **Remate de males** – num. 29 (2) – jul. /dez. 2009, pp. 186-197.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária.** São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SIDARUS. Filosofia árabo-islâmica. Breve relance histórico. In: V. A. Artigos lusofia. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009, pp. 1-31.  
[http://www.lusosofia.net/textos/sidarus\\_adel\\_filosofia\\_no\\_islao.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/sidarus_adel_filosofia_no_islao.pdf)
- SLOTERDIJK, Peter. “A natureza por fazer. O tema decisivo da época moderna./ *Nature to-be-made. The crucial subjectiv of modern times*”. Tradução de Mariana Sousa Moreira. In: CARDOSO, Rui Mota (Coord.). **Política - Politics.** Crítica do Contemporâneo. Conferências Internacionais Serralves – Criticism of contemporary

Issues. Serraslves International Conferences. Edição bilíngue. Serralves: Fundação Serralves, 2008, pp. 103-127/pp. 195-218

VALÉRY, Paul. **Introduciton a la poétique**. Paris: Gallimard, 1938.

WATKIN, William. **The literary Agambem. Adventrures in logpoiesis**. London- New York: continuum Internation Publishing Group, 2010.

\_\_\_\_\_. **Agamben and indifference: a critical overview**. London: Rowman & Littefield International, 2013.

WEBER, Max. *Sociologia da religião. (Tipos de relações comunitárias religiosas)*. In: \_\_\_\_\_. **Economia e sociedade**. Volume 1. Trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Brasília: UnB, 2009 pp. 281- 418.

WILLIMANS, Raymond. **Marxismo y literatura. Marxismo y literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 2000.