

3

Perspectivas sobre a linguagem em textos de Borges

No capítulo anterior, passeamos com alguns teóricos da linguagem e da escrita para apresentar, primeiramente, o paradigma tradicional, representacionista, para em seguida contemplar uma visão que prioriza a linguagem como forma de vida, mais que como um sistema de códigos, um sistema de representação. A análise proposta anteriormente mostrou um panorama que, longe de ser exaustivo para fundamentar a discussão que se apresenta a seguir, serve como base para reconhecermos, seja por aproximação ou por contraste, o modo como Borges, muitas vezes oscilando entre o ficcional e o ensaístico, também nos brinda com reflexões sobre a linguagem.

Veremos em Borges, em geral, a desestabilização da visão de que a linguagem funciona como um sistema objetivo e racional de representação. Aponta-se em especial, na literatura desse autor, a importância da subversão do literal: a linguagem é muitas vezes apresentada como essencialmente, e não marginalmente metafórica. Ilustraremos, ainda, como as perspectivas borgianas de linguagem tendem a rejeitar ou pelo menos problematizar a noção de arbitrariedade do signo. Finalmente, tomando como alicerce os teóricos do capítulo anterior e evocando os caminhos apontados pelo próprio autor argentino, conclui-se que não existe uma só visão borgiana de linguagem, mas antes diversos ângulos que em vários momentos são contraditórios.

O objeto principal do presente capítulo são contos, poemas e ensaios do próprio Borges. A seleção dos textos priorizou alguns escritos que têm como tema primordial a palavra, o nome, a linguagem. Textos sobre Borges e sua relação com a linguagem também são trazidos aqui. Dos elementos estudados, a metáfora ganha destaque tão especial que a segunda parte deste capítulo foi inteiramente dedicada ao tema.

O lugar da linguagem na dicotomia literal/simbólico abrirá essa discussão. Questionando, entre outros, o papel da alegoria na literatura e desafiando o lugar do literal e do figurativo, Borges passeia do romance à enciclopédia, do texto clássico ao texto sagrado. Esse último encontra destaque na literatura do autor

argentino, que se interessa especialmente pela cabala, não pelo seu caráter místico e doutrinário, mas pelos procedimentos de interpretação que levantam questões já apontadas na segunda parte do capítulo anterior: o nome que escapa à compreensão, a letra que possui um significado, em oposição à ideia da arbitrariedade do signo escrito, a tentativa de nomear o inominável.

Se, no capítulo anterior, a ênfase estava na escrita, buscando amparo nos teóricos dessa área, aqui o foco é a linguagem em geral segundo o próprio Borges e segundo o que se escreve sobre Borges. No capítulo 4, a ênfase voltará a ser na temática da escrita, quando, finalmente, mostraremos, entre outras coisas, como o autor argentino prioriza o processo em detrimento dos resultados.

3.1

Questões de linguagem na escrita de Borges

Borges repetidas vezes aponta para uma possível divisão dos homens entre platônicos, que veem a linguagem como um mapa do universo, e aristotélicos, para os quais a linguagem é um sistema de símbolos arbitrários. Nos ensaios “De las alegorías a las novelas” (AN)¹ e “El ruiseñor de Keats” (RK), ambos de 1952, o escritor recorre a Coleridge², que teria sido responsável pela referida classificação. Se os platônicos, os realistas, consideram como primordial os universais (as ideias, as formas), para os aristotélicos, os nominalistas, o foco seriam os particulares. Eis duas maneiras de pensar a realidade que são evocadas pelo autor argentino em suas reflexões sobre o papel da alegoria na literatura e sobre a dicotomia entre literal e simbólico. Borges associa o platonismo à literatura alegórica; o aristotelismo, à tradição do romance. Destacando o triunfo histórico do nominalismo aristotélico – e do romance – ele sublinha, ao mesmo

¹ Alguns textos a que faremos referência ao longo dos próximos capítulos serão identificados por uma sigla, que explicitaremos na primeira vez em que forem mencionados.

² Samuel Taylor Coleridge, poeta e ensaísta inglês (1772-1834), foi uma das figuras centrais do Romantismo. Borges dedica alguns ensaios a esse autor e menciona-o em diversos outros escritos, como os aqui citados, principalmente como autor dessa afirmação de que os homens nascem aristotélicos ou platônicos.

tempo, a relativa precariedade da distinção em tela, dada a reciprocidade entre as escritas que se pretendem e as que não se pretendem alegóricas:

O nominalismo, antes novidade de alguns poucos, hoje engloba todas as pessoas; sua vitória é tão vasta e fundamental que seu nome é inútil. Ninguém se declara nominalista porque não existe quem seja outra coisa. Tentemos entender, no entanto, que para os homens da Idade Média o substancial não eram os homens, mas a humanidade, não os indivíduos, mas a espécie, não as espécies, mas o gênero, não os gêneros, mas Deus. De tais conceitos (...) procedeu, no meu entender, a literatura alegórica. Esta é fábula de abstrações, como o romance o é de indivíduos. **As abstrações estão personificadas; por isso, em toda alegoria existe algo de romance. Os indivíduos que os romancistas propõem aspiram a genéricos (Dupin é a Razão, Dom Segundo Sombra é o Gaucho); nos romances existe um elemento alegórico.** (AN, *OCI*, p. 746, grifo nosso).

A literatura alegórica, afirma ainda o autor, revisitando Croce³, seria monstruosa “porque aspira a cifrar em uma forma dois conteúdos: o imediato ou literal e o figurativo” (AN, p. 744). Ainda evocando o crítico italiano, Borges questiona o lugar do simbolismo alegórico na produção artística, como se nota na passagem a seguir:

Se o símbolo é concebido como inseparável da intuição artística, é sinônimo da própria intuição, que sempre tem caráter ideal. Se o símbolo é concebido separável, se por um lado pode expressar o símbolo e por outro a coisa simbolizada, recai-se no erro intelectualista; o suposto símbolo é a exposição de um conceito abstrato, é uma alegoria, é ciência, ou arte que arremeda a ciência. Mas também devemos ser justos com o alegórico e advertir que em alguns casos este é inócuo”. (*OCI*, p. 744)

Aqui o foco é a literatura de romance. Croce, visto por Borges, também analisa com desdém a alegoria na *Divina Comédia* de Dante. No ensaio “Nathaniel Hawthorne” (NH, 1952), Borges mostra que o crítico italiano teria acusado esse elemento retórico de ser um fatigante pleonasma e um jogo de vãs repetições; em um primeiro momento, mostra-se Dante guiado por Virgílio e Beatriz e depois se insinua que Dante é a alma, Virgílio a filosofia ou a razão ou a luz natural e Beatriz a teologia ou a graça.

Segundo Croce, segundo o argumento de Croce (o exemplo não é dele), Dante primeiro teria pensado: “A razão e a fé operam a salvação das almas” ou “A filosofia e a teologia nos conduzem ao céu” e depois, onde pensou razão ou filosofia pôs Virgílio e onde pensou teologia ou fé pôs Beatriz, o que seria uma espécie de mascarada. (*OCI*, p. 672)

³ Benedetto Croce, filósofo e crítico italiano (1866-1952). A teoria de Croce sobre a expressão literária serve como ponto de partida para vários trechos da literatura borgiana citados nesta dissertação.

E complementa que a alegoria acima, segundo essa interpretação que Borges chama de desdenhosa, viria a ser uma “adivinhação, mais extensa, mais lenta e muito mais incômoda que as outras. Seria um gênero bárbaro ou infantil, uma distração da estética” (id, ibid).

Por ser esta uma citação dentro de uma citação, ou seja, estamos citando Borges, que por sua vez está citando Croce, faz-se necessário esclarecer que não é necessariamente a visão do autor argentino aqui exposta. No outro texto, já comentado (AN), o ataque de Borges à alegoria é mais declarado, tanto quanto um reconhecimento irônico da dificuldade de reprimir o alegórico e descartar seu interesse:

Para todos nós, a alegoria é um erro estético. (...) Que eu saiba, o gênero alegórico foi analisado por Shopenhauer (*Welt als Wille und Vorstellung*, I, 50), por De Quincey (*Writings*, XI, 198), por Francesco De Sanctis (*Storia della letteratura italiana*, VII), por Croce (*Estética*, 39) e por Chesterton (*G. F. Watts*, 83) (...) Croce nega a arte alegórica, Chesterton a vindica; opino que a razão está com aquele, mas gostaria de saber como pôde gozar de tanto favor uma forma que nos parece injustificável. (AN, *OCI*, p. 744)

O jogo entre o literal e simbólico é também uma constante nas reflexões borgianas sobre a linguagem quando se trata de textos sagrados. Em “El espejo de los enigmas” (EE, 1952), Borges comenta que o pensamento de que a Sagrada Escritura tem, além de seu valor literal, um valor simbólico, não é irracional e é antigo. Afirma que os eventos referidos pela Escritura são “verdadeiros”: “Deus é a Verdade, a Verdade não pode mentir, etc” (EE, *OCI*, p. 720) e, por ser assim, “devemos admitir que os homens, ao executá-los, representaram cegamente um drama secreto, determinado e premeditado por Deus” (id, ibid) e que, finalmente, a própria história do universo tem um caráter simbólico.

Assim, Borges começa a apontar uma visão de linguagem que será vista aqui ora no sentido de línguas, idiomas, linguagem essencialmente verbal, ora atribuída à ideia de “prosa do mundo”, como diria Foucault⁴. O mundo externo –

⁴ O jogo entre similitude e diferença em Foucault, na obra mencionada no capítulo anterior deste trabalho, e a dissociação/ conciliação entre a linguagem e as coisas servem de base para uma discussão que será mais aproveitada no próximo capítulo quando tratarmos do tema da escrita.

as formas, a temperatura, a lua – seria uma linguagem que os homens esqueceram ou que simplesmente soletram, ou como teria dito De Quincey⁵:

Até os sons irracionais do globo devem ser outras tantas álgebras e linguagens que de algum modo têm suas chaves correspondentes, sua severa gramática e sua sintaxe, e assim, as mínimas coisas do universo podem ser espelhos secretos das maiores. (EE, p. 720)

Em se tratando de linguagem como línguas diferentes, vê-se uma especial homenagem do autor, em sua obra, ao idioma alemão. Borges dizia que havia começado a estudar sozinho o idioma e que uma das primeiras obras que teria tentado ler em alemão havia sido a *Crítica da razão pura*, de Kant, que “os alemães não entendem e, possivelmente, pouca gente entende”⁶.

A relação de Borges com aquele idioma pode nos remeter novamente à questão do signo sonoro. A esse idioma, o escritor dedicou um poema, “Al idioma alemán” (1972), do qual destacamos o trecho abaixo:

Tu, língua da Alemanha, és tua obra
Capital: O amor entrelaçado
Das vozes compostas, as vogais
Abertas, os sons que permitem
O estudioso hexâmetro do grego
E teu rumor de selvas e de noites.
Te tive alguma vez. Hoje, no limite
Dos anos cansados, te vislumbro
Distante como a álgebra e a lua. (OCI, p. 1116)

Vemos acima algumas imagens que permearão toda a presente dissertação. Ao mostrar um “amor entrelaçado” nas vozes compostas (a língua alemã aglutina os nomes compostos: dois ou mais substantivos, unidos, formam uma única palavra), o autor aposta em uma linguagem que não é um mero sistema representativo e onde o signo não é arbitrário: entrelaça-se o amor, entrelaçam-se palavras. Outro ponto a destacar é que já se anuncia uma noção que será mais explicitada no capítulo 4: a importância das vogais abertas e dos sons e sua relação com “selvas e noites” implica talvez uma valorização do signo sonoro

⁵ Thomas de Quincey (1785-1859), ensaísta inglês, teria influenciado alguns contemporâneos como Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, além de escritores do século 20, como Borges.

⁶ O trecho é de uma entrevista concedida a Jaime Alazraki, da Universidade de Colúmbia, em 1971, mencionada no artigo “Conversación de Borges sobre la Cábala”. Faremos referência ao mesmo artigo em outras partes deste estudo.

como possuidor de um significado, desafiando, mais uma vez, a noção de arbitrariedade.

Quanto à língua materna de Borges, o espanhol, em “Las alarmas del doctor Américo Castro” (1952), o autor registra que padece de várias imperfeições: “monótono predomínio das vogais, excessivo relevo das palavras, inaptidão para formar palavras compostas, mas não da imperfeição que seus torpes vindicadores lhe atacam: a dificuldade”. (*OCI*, p. 655)

Podemos inferir que, ao pensar a própria linguagem, Borges de alguma maneira ressalta o saber metalinguístico, para usar o conceito que vimos em Aurox (2009), onde se possuem meios para se falar sobre a linguagem e onde se tem a gramática operando na produção da linguagem, mais do que como representação dela (saber epilinguístico). Note-se que, nos trechos escolhidos, o que se destaca são características da gramática que, na visão borgiana, refletem um modo de vida: as palavras compostas do alemão definem uma possível capacidade dos falantes daquela língua que os falantes do espanhol, onde inexistesse essa peculiaridade, possivelmente não teriam; as vogais abertas em alemão e o “monótono predomínio das vogais” do espanhol seriam mais um fator que separaria os dois sistemas e, assim, concorreriam para diferentes modos de vida.

Ainda que a associação dos exemplos acima com Aurox corra o risco de ser um pouco forçada – primeiro, porque a analogia de Borges é essencialmente poética; segundo, porque está mais baseada no caráter sonoro da língua que o escrito –, serve para esboçar o debate com os teóricos que propomos neste estudo.

Os trechos acima ilustram mais a relação com o signo sonoro que com o escrito. Voltando ao texto poético, vamos experimentar exemplos em que Borges descreve a relação da coisa com a palavra e sua representação escrita em diversos outros trechos, como este de “La luna” (1960):

Sei que a lua ou a palavra lua
É uma letra que foi criada para
A complexa escrita dessa rara
Coisa que somos, numerosa e una. (*OCI*, p. 818)

Como se pode observar com este e outros exemplos, na poesia Borges com frequência ilustra que a própria palavra escrita, antes de ser uma combinação aleatória de letras, pode ter um sentido, em contraponto à tese dos nominalistas da

linguagem como sistema de símbolos arbitrários. Aqui, além disso, ressurgem a ideia de uma prosa do mundo: a lua é ou pode ser *uma letra*.

Voltemos à prosa, com um exemplo que oscila entre o ficcional e o ensaístico. O texto “El idioma analítico de John Wilkins” (JW, 1952) apresenta uma proposta de idioma universal, que teria sido avançada por John Wilkins⁷, onde cada letra que compõe cada palavra tem um significado. A empreitada de Wilkins dividia o universo em quarenta categorias ou gêneros, subdivididos em diferenças, por sua vez subdivididas em espécies. Para cada gênero haveria um monossílabo de duas letras; para cada diferença, uma consoante e para cada espécie, uma vogal. Nesse conto-ensaio, Borges enfatiza o caráter engenhoso de atribuir às letras das palavras subdivisões e divisões. Esse procedimento de desvendar o idioma analítico é bem parecido com o procedimento dos cabalistas de leitura das escrituras sagradas: “cada uma das letras que as integram é significativa, como o foram as da Sagrada Estrutura para os cabalistas” (JW, p. 707).

Enfatize-se que a ambição de John Wilkins do idioma universal está sendo mencionada aqui como uma ilustração de um caráter da linguagem, que não necessariamente é corroborado pelo próprio Borges. Segundo o verbete já citado anteriormente de *Borges, una enciclopedia*, o autor argentino se interessa pelo livro de Wilkins por suas implicações de refletir a realidade e a necessidade humana de organizar racionalmente o mundo. Borges, ainda segundo o verbete, dedica um parágrafo a esse autor no ensaio “El idioma de los argentinos” (1928):

Sabe-se que o bispo anglicano Wilkins, o mais inteligente utopista em transes de idioma (...) planejou um sistema de escrita internacional ou simbologia que com somente dois mil e quarenta signos sobre papel pentagramado, sabia inventariar qualquer realidade.

(In: *Borges, una enciclopedia* [1999], p. 340)

Se aqui explicitamos nosso escrúpulo em associar o projeto de Wilkins ao modo de pensar do próprio Borges – um escrúpulo possivelmente antiborgiano, dada a irreverência do escritor quanto a qualquer tentativa de coerência e propriedade autoral –, o fato é que a apologia ao procedimento dos cabalistas é

⁷ Bispo inglês (1614-1672), estudioso da ciência e um dos fundadores da Real Sociedade de Londres, conhecido principalmente pela obra *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*, onde expõe a ideia do idioma universal para facilitar a comunicação entre as pessoas. Fonte: *Borges, una enciclopedia* (1999), verbete Wilkins, John.

feita pelo próprio autor em conferências e entrevistas, conforme mostram trechos ao longo desta dissertação. No texto em questão (JW), em todo caso, encontramos mais um exemplo do movimento em que Borges ao mesmo tempo se desavém com uma percepção essencialista e representacionista da linguagem e afirma, por outro lado, o interesse em procedimentos interpretativos que a ela estiveram historicamente associados:

...notoriamente não existe classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo. (...) [C]abe suspeitar que não existe universo no sentido orgânico, unificador, que tenha essa ambiciosa palavra. Se existe, falta conjecturar seu propósito; falta conjecturar as palavras, as definições, as etimologias, as sinonímias, do secreto dicionário de Deus. A impossibilidade de penetrar no esquema divino do universo não pode, no entanto, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, embora nos conste que estes são provisórios. O idioma analítico de Wilkins não é o menos admirável desses esquemas. (JW, *OCI*, p. 708)

A combinação entre os esquemas humanos e divinos na criação do universo dialoga com a ideia de que o mundo foi criado a partir das letras e das palavras, que é encontrada em trechos de “Del culto a los libros” (CL, 1952), especialmente quando discorre sobre o *Livro da Formação*, o *Sefer Yetsirah*⁸. Esse tratado, segundo Borges, “revela que Jeová dos Exércitos, Deus de Israel e Deus Todo-poderoso, criou o universo por meio dos números cardeais que vão de um a dez e as vinte e duas letras do alfabeto” (*OCI*, p. 715). Sobre essa relação, o autor apresenta: “Que os números sejam instrumentos ou elementos da Criação é dogma de Pitágoras ou de Iâmblico; que as letras o sejam é claro indício do novo culto da escritura”. (id, *ibid*)

Isto posto, já temos um elemento que se repete, se não como uma convicção, pelo menos como um interesse, nas reflexões de Borges sobre a linguagem: o tema das letras que falam por si e carregam em si um significado – onde não há arbitrariedade no signo. Se essa imagem é evocada por Borges na poesia e nos contos, também é elaborada, como vimos acima, em seus ensaios. Sobre esse ponto falaremos mais no próximo capítulo. A seguir, sublinharemos outra perspectiva da linguagem muitas vezes favorecida pelo autor argentino: a linguagem vista como uma forma de vida.

⁸ Trata-se de um dos mais antigos livros que inspiraram o misticismo judaico e a cabala, atribuído ao patriarca Abraão e de onde se origina o mito do Golem, que será comentado no próximo capítulo.

O questionamento do reducionismo da linguagem como o paradigma nome-coisa que começa com a crítica ao representacionismo se pode captar também da obra de Borges. Uma sutil comparação entre o caráter descritivo e funcional da linguagem pode ser inferida do “Prólogo” de *El otro, el mismo* (1964):

Pater escreveu que todas as artes se inclinam à condição da música, talvez porque nela, o fundo seja a forma, já que não podemos narrar uma melodia como podemos narrar as linhas gerais de um conto. A poesia, admitido esse ditame, seria uma arte híbrida: a sujeição de um sistema abstrato de símbolos, a linguagem, a fins musicais. Os dicionários têm culpa por esse conceito errôneo. Costuma-se esquecer que são repertórios artificiosos, muito posteriores às línguas que ordenam. A raiz da linguagem é irracional e de caráter mágico. (*OCI*, p. 857)

A linguagem “irracional e mágica” em contraponto à linguagem descritiva do dicionário oferece possibilidades de recursos simbólicos e de interpretação, conforme veremos adiante. Aqui, podemos destacar também uma noção já vista em Auroux, no capítulo anterior: o conhecimento da língua depois que ela já foi sistematizada – o dicionário como um repertório às línguas que ordenam é uma ilustração disso.

Em outro prólogo, do livro *El informe de Brodie* (1970), Borges acusa uma inevitável complexidade da linguagem, que se reflete em seus próprios textos:

Não me atrevo a afirmar que [os contos deste volume] são simples; não existe na terra uma única página, uma única palavra, que o seja, já que todas postulam o universo, cujo mais notório atributo é a complexidade. (*OCI*, p. 1021)

Nesse mesmo prólogo, o autor comenta ainda o caráter misterioso e efêmero da linguagem e ataca, mais uma vez, a racionalidade. Retomaremos esse trecho no próximo capítulo, pois a ênfase nessa passagem é no processo da escrita.

Finalmente, a literatura de Borges aponta mais uma característica da linguagem que, já tendo sido tangenciada na discussão sobre a alegoria que se fez acima, será o foco da próxima seção deste capítulo. Comparece a ideia de que a linguagem é essencialmente metafórica.

3.2

Borges e a metáfora

Na seção anterior, vimos que o autor argentino critica a alegoria na literatura, desculpando-se, inclusive, pela tentação de resvalar, no próprio ensaio, para o alegórico. Em passagem já citada, na qual afirma que “a alegoria é um erro estético”, ressalva: “[m]eu primeiro propósito foi escrever: [a alegoria] ‘não é outra coisa senão um erro da estética’, mas logo notei que minha sentença comportaria uma alegoria”. (AN, p. 744).

Ironicamente, vários escritos de Borges podem ser analisados de uma perspectiva alegórica. Por ocasião do centenário de nascimento de Jorge Luis Borges, em 1999, a professora e pesquisadora Beatriz Borovich, de Buenos Aires, apresentou ao mundo o livro *Los caminos de Borges*, em que relaciona os mitos e símbolos presentes na literatura daquele autor com os ensinamentos da tradição da Cabala. A obra apresenta, em cada capítulo, um texto diferente do autor argentino, entre contos e poemas, com ricas ilustrações que mostram bem a relação entre o misticismo judaico e os escritos de Borges. Mostra-se, pela interpretação de Borovich, uma leitura bastante alegórica dos escritos do autor, conforme veremos de maneira mais detalhada no capítulo 4.

A indistinção que geralmente se faz entre alegoria e metáfora é bastante comum. Para este estudo, optamos por usar a distinção de Quintiliano, mencionada por Ceia (1998):

Muitas vezes definida como uma metáfora ampliada, ou, como dizia Quintiliano, no *Institutio oratoria*, uma "metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido", a alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos. (Ceia, Carlos. “Sobre o conceito de alegoria”. In: MATRAGA nº 10, agosto de 1998)⁹

Em suma, do ponto de vista acima, a metáfora se resume a termos isolados, quando a alegoria abrange expressões ou textos inteiros. Partindo provisoriamente dessa distinção, na presente seção discutiremos como Borges trata a questão da metáfora, inclusive para subverter abordagens tradicionais como a de Quintiliano. Tomaremos como base, principalmente, textos do próprio autor.

Em “La supersticiosa ética del lector” (1932), Borges trata das questões de estilo como uma espécie de superstição, que tem como origem a condição indigente de nossas letras e sua incapacidade de atrair. Um “sintoma”, por assim

⁹ Disponível em: www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsartigos/matraga10ceia.pdf

dizer, dessa superstição seria o fato de o leitor exaltar não a eficácia ou a ineficácia de uma página, mas as habilidades aparentes do escritor: suas comparações, sua acústica, os episódios de sua pontuação e de sua sintaxe. Ilustra esse comportamento do leitor da seguinte forma:

Ouviram que a adjetivação não deve ser trivial e opinarão que está mal escrita uma página se não houver surpresas na junção de adjetivos com substantivos, embora sua finalidade geral esteja realizada”. (*OCI*, p. 202)

Aqui o autor argentino questiona o valor da metáfora, que, como se observa no trecho a seguir, é tratada, junto com outros recursos, como um “agrado menor”:

Afirmo que a voluntária emissão desses dois ou três agrados menores – distrações oculares da metáfora, auditivas do ritmo e inesperadas da interjeição ou o hipérbato – consegue provar-nos que a paixão do tema tratado manda no leitor, e isso é tudo. (*OCI*, p. 204)

Em contraponto, Nietzsche ([1873]1974) já nos apresentava o impulso à formação de metáforas como um impulso fundamental do homem e que não se pode deixar de levar em conta nem por um instante, uma vez que:

Com isso o homem mesmo não seria levado em conta, quando se constrói para ele, a partir de suas criaturas liquefeitas, os conceitos, um novo mundo regular e rígido como uma praça forte, nem por isso, na verdade, ele [o impulso] é subjugado e mal é refreado”. ([1873]1974, p. 50)

É um processo constante, afirma Nietzsche, o de embaralhar as rubricas e compartimentos dos conceitos, para propor novas transposições, metáforas, metonímias. Constantemente, o homem mostra o desejo de dar ao mundo de que dispõe o homem acordado “uma forma tão cromaticamente irregular, insequentemente incoerente, estimulante e eternamente nova como a do mundo do sonho” (id, *ibid*).

No ensaio “Después de las imágenes” (1925), Borges mostra a necessidade da poesia de criar elementos que definam a beleza das coisas e propõe ao leitor caminhos para se contemplar o mundo além da própria metáfora. O texto começa com um questionamento sobre o lugar do poético com apoio na própria contemplação das imagens físicas: o “incorrigível céu da arte”, onde se contemplam as estrelas e onde se poderia facilitar aos homens “o dom de adicionar astros imprevistos”; a dura grandeza da cidade de Buenos Aires com

dois milhões de almas possíveis, mas onde não se eleva uma manifestação artística de algo novo. Comenta o narrador:

Com orgulho, acreditávamos em nossa solidão fictícia de deuses ou de ilhas florescidas e excepcionais na infecundidade do mar e sentíamos ascender às praias de nossos corações a beleza urgente do mundo, inúmeras vezes pedindo que a fixássemos em versos. (p. 30)

A partir daí, o narrador começa a construir uma noção de metáfora que se desenvolve a partir da ideia da origem dos versos. A matéria dos versos: a lua nova, as cercas, a cor suave do subúrbio, os rostos claros das meninas, são vistos aqui como uma obrigação de beleza, um chamado a executar audácias. Onde se produz uma definição de metáfora:

Esse arroio sonoro que nossos caminhos não esquecerão e cujas águas deixaram seu indício em nossa escrita, não sei se comparável ao signo vermelho que declarou os eleitos ao Anjo ou ao sinal celeste que era promessa de perdição nas casas, que condenavam os rosistas¹⁰. (p. 30)

Desenvolvendo mais ainda essa ideia, o narrador discorre sobre as diferentes visões de mundo: para os crentes, as coisas são realização do verbo de Deus: primeiro foi nomeada a luz, depois fez-se a luz sobre o mundo; para os positivistas, as coisas são fatalidades de uma engrenagem. O lugar da metáfora seria quebrar essa dupla rigidez, já que ela une coisas distantes.

No mesmo ensaio, Borges aponta o papel do poeta como construtor de imagens. Em alguns autores, esse papel se torna uma operação de feiticeiro: Milton¹¹ transformando uma fogueira em tempestade; em outros, uma travessura: transformar a lua em peixe, uma bolha, uma pipa, como em Rossetti¹².

O convite que se faz, ao final do ensaio, é ultrapassar o jogo da metáfora: não basta dizer que os espelhos se assemelham a uma água, “tem que se manifestar o indivíduo que entre no vidro e persista em seu ilusório país e sinta o rubor de não ser mais que um simulacro que obliteram as noites e que os vislumbres permitem” (p. 30).

¹⁰ Aqui, Borges se refere à organização conhecida como *La Mazorca*, que apoiava o violento governo de Buenos Aires comandado por Juan Manuel de Rosas.

¹¹ John Milton (1608-1674), um dos maiores poetas ingleses, sobre quem Borges declara que “nele existe muito de mecânico”. Esta e a próxima nota de referência são de *Borges, una enciclopedia* (1999).

¹² Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), pintor e escritor inglês, a quem Borges dedica algumas menções elogiosas.

Em outro ensaio, “Otra vez la metáfora” (1928), Borges retoma a ideia a que já fizemos referência no início desta seção. O mais aclamado equívoco da poesia seria o de supor que inventar ocorrências e metáforas é tarefa fundamental do poeta e que é por elas que se deve medir sua aceitação. Ele propõe que se manifeste a insegurança da metáfora, “sua alma de *talvez e quem sabe*”. Questiona o senso comum e a noção de que a metáfora é o fato poético por excelência, não sendo encontrada, por exemplo, na poesia popular. Tocaremos um pouco mais na reflexão de Borges sobre a poesia popular argentina no próximo capítulo. Para a presente seção, cumpre observar a declaração do autor sobre a essência do poético:

As coisas (penso eu) não são intrinsecamente poéticas; para elevá-las a poesia é preciso que as relacionemos com o nosso viver, que nos acostumemos a pensá-las com devoção. As estrelas são poéticas, porque gerações de olhos humanos as têm olhado e posto tempo em sua eternidade e ser em seu estar. (p. 57)

Nesse ensaio, Borges situa dois períodos obrigatórios na literatura: o da poetização e o da exploração. No primeiro, existe um pudor; é um período lento, quase lacônico, fala por exclamação, a palavra sem astúcia de epítetos. O segundo período, mais resolvido, conversador, mostra que o tema já tem firmeza de símbolo e seu próprio nome declara beleza. Aqui se fala por metáforas. A metáfora é vista não como poética, mas antes pós-poética, literária. Exige um estado de poesia bastante consolidado. Foucault (2000) diria que as linguagens simbólicas se investem, pouco a pouco, de poderes poéticos: o homem se dá primeiro a tarefa de nomear, que vai formando as metáforas, que vão passando de geração a geração.

As primeiras nomeações tornam-se o ponto de partida de longas metáforas: estas se complicam progressivamente e logo estão tão longe de seu ponto de origem que se torna difícil reencontrá-lo. Assim nascem as superstições que deixam crer que o sol é um crocodilo ou Deus um grande olho que vigia o mundo; assim nascem igualmente os saberes esotéricos entre aqueles (os sacerdotes) que se transmitem metáforas de geração em geração; assim nascem as alegorias do discurso (tão frequentes nas mais arcaicas literaturas) e também a ilusão de que o saber consiste em conhecer as semelhanças. (Foucault 2000: p. 157)

Quanto ao instável lugar do sentido próprio e da metáfora, que já antecipamos com Derrida no capítulo 2, Borges cita, ainda no mesmo texto, Remy

de Gourmont¹³: “No estado atual das línguas europeias, quase todas as palavras são metáforas” (p. 52). Acrescenta que, na etimologia:

Diz Andrés Bello: Antigamente *nada* significava sempre *coisa*: *nada* não é mais que um resíduo da expressão *coisa nada*, coisa nascida, coisa criada, coisa existente. (...) Você pensa que esse homem serve para nada? Ou seja, para alguma coisa. (...) Esse homem não serve para nada, ou seja, para coisa alguma. (p. 53, grifos nossos)

Sobre essa concepção de metáfora, é relevante lembrar também Nietzsche ([1896]1995) e a oposição entre o sentido próprio e a expressão por *tropos*. Situar a etimologia das palavras como uma formação através de resíduos de metáforas contrapõe-se à ideia, apontada pelo filósofo alemão e atribuída a Quintiliano, de que a *proprietas* seria a significação original das palavras. Aqui Borges se assemelha mais à noção de Jean Paul, conforme citada por Nietzsche:

Tal como na escrita o hieróglifo precedeu o alfabeto, também na linguagem falada a metáfora, na medida em que designa relações e não objetos, é a palavra anterior antes de progressivamente ter que descolorir-se até se tornar expressão própria. A parte-da-alma e a parte-do-corpo eram ainda só uma porque o eu e o mundo estavam ainda misturados. É por isso que qualquer língua, do ponto de vista das relações espirituais, é um dicionário de metáforas extintas. (Nietzsche [1896]1995, p. 71)

Voltando ao ensaio de Borges, este segue propondo o enfraquecimento da metáfora quando diz que “é uma das tantas habilidades retóricas para conseguir ênfase. Não sei por que razão deve ser posta acima das outras”. (p. 54) Mais importante, segundo o autor, que a invenção das metáforas é a oportunidade de colocá-las no discurso e as palavras escolhidas para defini-las. A mesma metáfora em dois poetas vai ser infeliz em um e muito eficaz em outro. Um dos exemplos que ilustram essa concepção é a locução shakespearana *alma profética do mundo*. Sobre categorizá-la como metáfora, declara Borges:

Se a locução *alma profética do mundo* é uma metáfora, só é uma imprudência verbal ou uma mera generalização de quem a escreveu; se não o é, se o poeta acreditou realmente na personalidade de uma alma pública e total desse mundo, então, sim, é poética. (p. 55)

Para onde seguimos então, segundo essa reflexão de Borges? Evocando a concepção clássica da metáfora como um adorno, o autor pondera que “falar de adorno é falar de luxo e o luxo não é tão injustificável como pensamos. (...) É o comentário visível de uma felicidade” (p. 56). Se a metáfora não é fato poético

¹³ Poeta e romancista e crítico francês (1858-1915), representante do Simbolismo.

por excelência, é, pelo menos, algo que se origina de uma ação quase instintiva do homem:

Assim, me parece positivo que haja metáfora, para festejar os momentos de alguma intensidade de paixão. Quando a vida nos assombra com não merecidas penas ou desventuras, metaforizamos quase instintivamente. Queremos não ser menos que o mundo, queremos ser tão desmedidos como ele (p. 57).

Nesse ponto, Borges se aproxima de Nietzsche, como vimos anteriormente, sobre o impulso necessário do homem de “metaforizar”. Da mesma maneira, ao se alinhar com a ideia de que a metáfora está, não na margem, mas no centro da linguagem, uma noção que, como lembra Sabrina Alvernaz Silva¹⁴, remonta até mesmo a Aristóteles, ícone do pensamento representacionista sobre a metáfora: “Na verdade todos falam por meio de metáforas”¹⁵, afina-se também com a noção em Paul Ricoeur (*A Metáfora Viva*, 1978) de que a metáfora engendra uma ordem ao produzir desvios numa ordem anterior, mas que a própria ordem nasce da mesma maneira que muda:

É certo que não conhecemos outro funcionamento da linguagem senão este onde uma ordem já está constituída; a metáfora apenas engendra uma ordem ao produzir desvios numa ordem anterior; não poderemos, contudo, imaginar que a própria ordem nasce da mesma maneira que muda? Não haverá, segundo a expressão de Gadamer, uma ‘metafórica’ em ação na origem do pensamento lógico, na raiz de qualquer classificação? [...] A ideia de uma metáfora inicial destrói a oposição do próprio e do figurado, do vulgar e do estranho, da ordem e da transgressão. Ela sugere a ideia de que a própria ordem procede da constituição metafórica dos campos semânticos (Ricoeur 1978, p. 396, *apud* Silva 2011, p. 27).

Buscamos, neste capítulo, situar o debate sobre os elementos que podem levar a um panorama sobre a linguagem que refletisse os escritos de Borges. A linguagem se mostra muito mais como uma forma de vida que como um sistema de representação. Uma linguagem que, mais ainda, admite a metáfora como recurso central e não marginal. Esses movimentos no pensamento borgiano sobre a linguagem não são unidirecionais, já que convivem com movimentos contrários, por vezes até afins ao representacionismo. Veremos, no próximo capítulo, como

¹⁴ Em sua dissertação de mestrado *Las kenningar: linguagem e perspectiva*, que se alinha ao mesmo projeto de pesquisa que o presente trabalho, Sabrina examinou um tipo peculiar de metáfora (*kenning*) estudado por Borges, encontrado, com destaque, na poesia islandesa.

¹⁵ *Retórica*, Livro III, cap. 2, 1404b, p. 246 ano 2005 (*apud* Silva, 2011, p. 27)

tudo o que foi exposto agora converge para uma discussão sobre o papel da escrita.