

A HISTÓRIA DA LITERATURA COMO SONHO PANTEÍSTA: O *TOPOS* ONÍRICO NA CRÍTICA LITERÁRIA DE JORGE LUIS BORGES

THE HISTORY OF LITERATURE AS A PANTHEISTIC DREAM: THE ONEIRIC *TOPOS* IN THE LITERARY CRITICISM OF JORGE LUIS BORGES

NICOLY GOLDSCHMIDT VITORINO¹

Resumo: Este artigo propõe uma investigação em torno da recorrência de um lugar-comum na crítica literária de Jorge Luis Borges, a saber, a natureza onírica e impessoal da história da literatura. Para isso, identificamos algumas manifestações do *topos* que denominamos “sonho panteísta”: imagens que aludem à ideia de um universal literário, caracterizado pela noção de uma autoria compartilhada ou pela ausência de autoria do objeto literário, bem como ao motivo do sonho, que ocupa posição elementar no universo borgeano. Entre essas manifestações, destacam-se o ato de sonhar uma obra, um sonho que se repete em diferentes indivíduos, a ideia de que todos os escritores são um único escritor, o sonho como representação teatral e a homologia entre vida e sonho. O corpus desta análise é constituído por ensaios críticos da coletânea *Outras Inquisições* (1952), com especial atenção a “O sonho de Coleridge”, “A flor de Coleridge” e “O rouxinol de Keats”, nos quais o motivo do sonho se associa à circulação de imagens entre autores e épocas distintas. O estudo dialoga teoricamente com a noção de *topoi* em E. R. Curtius e com a “ciência sem nome” de Aby Warburg, voltada à investigação das sobrevivências simbólicas ao longo da história.

Palavras-chave: história literária; crítica literária; Jorge Luis Borges.

Abstract: This article investigates the recurrence of a commonplace in Jorge Luis Borges’s literary criticism, namely the oneiric and impersonal nature of the history of literature. To this end, we bring together several manifestations of the *topos* we call “the pantheistic dream”: images that evoke the notion of a literary universal, characterized by the notion of shared authorship or by the absence of authorship of literary objects, as well as to the motif of the dream, which occupies an elemental position in Borges’s universe. Among these manifestations are the act of dreaming a work, a dream shared by different individuals, the

¹* Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista CAPES. (Email: sch.nicolylvitorino@gmail.com)

idea that all writers are a single writer, the dream as theatrical performance, and the homology between life and dream. The corpus of our analysis consists of critical essays from the collection *Other Inquisitions* (1952), focusing on “The Dream of Coleridge,” “The Flower of Coleridge,” and “The Nightingale of Keats,” in which the motif of the dream is associated with the circulation of images across authors and historical periods. This study engages theoretically with E. R. Curtius’s notion of *topoi* and with Aby Warburg’s “nameless science,” dedicated to tracing the paths of symbolic survivals throughout history.

Keywords: literary history; literary criticism, Jorge Luis Borges.

Este artigo pretende apresentar um dos eixos de análise da pesquisa que venho desenvolvendo em torno da investigação das “formas da imaginação” na coletânea de ensaios críticos *Outras Inquisições* (1952). A análise dessas formas ocorre através da caracterização de um conjunto de *imagens literárias* recorrentes nos textos do volume, procurando identificar ideias persistentes e motivos comuns da crítica borgeana. Quando falamos em imagem literária temos em vista uma “unidade imaginativa”, uma forma que se manifesta de maneira quase autônoma, passível de ser considerada *per se*. Por exemplo, no caso borgeano, temos como exemplos emblemáticos *a biblioteca*, *o labirinto*, *o tigre*. Essas três palavras designam, ao mesmo tempo, generalizações (ao contrário de *uma* biblioteca, *um* labirinto ou *um* tigre) e, também, imagens específicas: a Biblioteca de Babel descrita no conto homônimo, o labirinto do Minotauro em “La casa de Asterión” ou a figura que protagoniza o poema-título da coletânea *El oro de los tigres*. Já outras imagens borgeanas, mais abstratas, como o duplo e o sonho, supõem certo nível de indeterminação, uma abertura que implica necessariamente a construção de sentido por parte da imaginação do leitor. O que se destaca quando olhamos para os objetos literários através desse prisma é a sobrevivência de certas formas no tempo, além de sua relativa autonomia, no sentido de que, a partir do momento em que essas imagens passam a circular, elas se tornam quase independentes das fontes literárias que as originaram.

Uma maneira de pensar nestas imagens é compreendendo-as como *topoi*, lugares comuns que têm uma longa vida, e que se manifestaram com a devida variação ao longo da história da literatura. Em sua principal obra, *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1948), o filólogo alemão Ernst Robert Curtius empreende o estudo dos *topoi* (*Toposforschung*), formas simbólicas cujas raízes remetem à Antiguidade, mas que são identificadas por Curtius em fontes muito posteriores, por vezes separadas por mais de mil

anos da tradição que as originou. A tópica (como Curtius descreve a teoria dos *topoi*) advém tanto da poesia como da retórica clássica – já que os lugares-comuns poéticos não raro desempenham também funções retóricas – mas seus exemplares não se restringem a um conjunto monolítico de formas, no caso, apenas àquelas cunhadas na Antiguidade.

Há, porém, *topoi* que estão ausentes no decorrer de toda a Antiguidade. Só aparecem na época de Augusto, em seu último quartel, e subitamente os vemos circular por toda parte. A essa classe pertencem o "menino encanecido" e a "anciã jovem" [...]. Oferecem um duplo interesse. Em primeiro lugar, de biologia literária: neles podemos observar a *formação de novos topoi*, ampliando assim nosso conhecimento sobre a gênese dos elementos formais literários. Em segundo lugar, aqueles *topoi* são sintomas de uma nova atividade espiritual, sintomas que não se manifestam senão daquele modo. Assim sendo, aprofunda-se nosso conhecimento da história da alma do Ocidente e tocamos num domínio recentemente estudado pela psicologia de C. G. Jung. [...] Atemo-nos ao antigo conceito de tópica que se conservou, para nós, como ponto de partida e princípio heurístico. Mas, enquanto a tópica antiga é parte integrante de um sistema pedagógico e, portanto, sistemática e normativa, tentamos estabelecer os fundamentos de uma tópica histórica, a qual é suscetível de muitas aplicações.²

A “tópica histórica” que descreve Curtius pode ser lida a partir de um duplo movimento. Por um lado, se dedica a identificar as formas constantes, continuidades reveladas através dos motivos literários que perduram; por exemplo: a descida ao inferno, a viagem de volta à pátria, o vínculo entre amor e morte, a perda da fala da mulher amada. De outro, também se trata de visualizar os vínculos entre as imagens caracterizadas como *topoi*, concebendo uma cadeia de transmissão que é formada, efetivamente, de manifestações históricas desses motivos atemporais. Essa tensão entre atemporalidade e historicidade apresenta uma contradição aparentemente insolúvel. Os *topoi* literários têm uma gênese, emergem na tradição, e se repetem, passando por transformações históricas. Mas para que uma imagem seja considerada um lugar-comum, ela deve apresentar algo de imediatamente reconhecível, que vincula suas variações a um eixo atemporal. Carsten Meiner compreende a tópica histórica proposta por Curtius como uma experiência frustrada, já que “a fundamentação dos *topoi* em uma teoria dos arquétipos humanos parece contradizer a própria afirmação de historicidade que supostamente modernizaria a topologia literária”.³ Alexander Gelley também reconhece essa tensão em seu estudo do método crítico do filólogo alemão:

² CURTIUS, E. R. *Op. cit.*, 1996, p. 123.

³ MEINER, Carsten. Modernizando a topologia literária: convenção, contingência e história. Tradução de Caetano W. Galindo. **Versalete**, Curitiba, v. 6, n. 11, 2018, p. 188.

Curtius considerava os *topoi* como concretos em um duplo sentido: primeiro, como remanescentes autênticos de um momento histórico e, depois, como constantes da literatura, símbolos da persistência da mente humana. Mas a discrepância entre esses dois níveis não o preocupava seriamente. Sua maior preocupação era com o segundo, e ele considerava o primeiro, os *topoi* em sua limitação histórica, principalmente como ilustrações de um nível de realidade espiritual duradoura, negligenciando assim o problema de como os *topoi* se tornam estágios em um processo histórico autônomo.⁴

A função dos *topoi* não se reduz à mera abstração, mas consiste na identificação de “denominadores comuns” da literatura; não mais motivos derivados exclusivamente das formas retóricas clássicas, e sim de problemas característicos de épocas específicas.⁵ Embora Curtius esteja interessado sobretudo na dimensão simbólica dos *topoi*, existe o reconhecimento de sua função em um processo histórico autônomo, ainda que ele próprio não se dedique a tratar desse problema. O estudo de Gelley nos sugere que a concretude dos *topoi* para Curtius está ligada à compreensão de que essas formas estão dentro da história na medida em que são criações humanas, e não porque são determinadas contingencialmente.⁶

A preocupação de Curtius com a investigação simbólica em detrimento da “propriamente histórica” nos *topoi* ressoa com a prática de outro emblemático intelectual alemão, sendo a conexão sugerida no próprio *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, dedicado, *in memoriam*, a Aby Warburg. Vale notar que Curtius não dialoga diretamente com Warburg em nenhum momento em seus estudos filológicos, talvez por considerar a literatura uma “estrutura autônoma”, diferente das artes visuais.⁷ Porém, a dedicatória parece induzir a comparação. A primeira aproximação diz respeito ao movimento similar que executam, ambos, ao perseguirem formas da Antiguidade em obras da Renascença; no caso de Warburg,

⁴ “Curtius viewed the *topoi* as concrete in a double sense: first, as authentic remnants of a historical moment and then as constants of literature, symbols of the endurance of man's mind. But the discrepancy between these two levels did not seriously occupy him. His greatest concern was with the latter, and he viewed the former, the *topoi* in their historical limitation, primarily as illustrations for a level of enduring spiritual reality, thus slighting the problem of how the *topoi* become stages in an autonomous historical process.” GELLEY, Alexander. Ernst Robert Curtius: topology and critical method. *MLN*, v. 81, n. 5, 1966, p. 591. Tradução nossa.

⁵ *Ibid.*, 1966, p. 587.

⁶ A inserção da contingência na topologia é o que caracteriza a proposta de “modernização” tematizada por Meiner. O autor defende que um *topos* pode ser pensado historicamente a partir do momento em que a análise privilegia os desvios em detrimento das constantes, permitindo visualizar também a assimilação dessas distorções e, inclusive, a transformação do que é *perene* em um *topos*. Cf. MEINER, C., *Op. cit.*, 2018.

⁷ Curtius considerava que à literatura é concedida maior liberdade, visto que um livro pode ser acessado a qualquer hora, em qualquer lugar; ao passo que para contemplar uma obra de arte era necessário ir a um museu, um espaço mediado e estático. Em suas palavras: “The book is more real by far than the picture. Here we have a truly ontological relationship and a real participation in an intellectual entity.” Cf. CURTIUS, E. R. apud GELLEY, A., *Op. Cit.*, 1966, p. 589.

a investigação da “vida póstuma” (*Nachleben*) das imagens através da sua metamorfose, podendo sofrer diversas alterações – inclusive em seu conteúdo – mas conservando um traço que poderíamos chamar de simbólico. Leopoldo Waizbort discorre sobre o procedimento de Warburg, compreendendo que ele se organiza ao redor de uma dimensão “coletiva” da imaginação, quicá expressa na pergunta: “como a expressão humana assume a forma de imagem?”.⁸

O interesse pelo paganismo antigo revivido e renovado no limiar da Época Moderna oferece a Warburg uma cunha para problemas mais amplos, que transcendem esse marco temporal: formas de expressão humana, e muitas vezes de expressão gestual, que se apresentam quase que como trans-históricas, no sentido de que cruzam tempos e espaços, transformando-se tanto no âmbito de suas significações como no das formas propriamente ditas.⁹

Diferente de Curtius, Warburg tratava da sobrevivência das imagens no sentido pictórico da palavra. Se dedicou a analisar, por exemplo, a repetição da figura clássica da ninfa nas pinturas de Botticelli, e sua grande obra inacabada, o *Atlas Mnemosyne*, é descrito como um laboratório de “história das imagens”. Consiste em um vasto conjunto de imagens arranjadas em painéis e pranchas em função de temas ou problemas em comum, de modo a permitir associações, comparações, permutações; “pois a constituição de imagens faz-se sempre em um diálogo de imagens”.¹⁰ Embora a grande maioria de seus objetos sejam, efetivamente, pinturas ou obras de arte visuais, o limite do que pode ser compreendido como uma imagem para Warburg parece bastante dilatado. No estudo sobre Botticelli, por exemplo, a imagem da ninfa figura também através da palavra, como no hino homérico à Afrodite e nos versos de Ovídio, não se limitando, portanto, a objetos estritamente pictóricos. “Para Warburg, as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens)”.¹¹ As constelações em que Warburg insere essas imagens incluem gestos, textos, e realidades históricas: “a dimensão simbólica é sempre resultado, e resultado em processo, jamais algo dado ou

⁸ WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. Companhia das Letras, 2015, p. 14.

⁹ *Ibid.*, 2015, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, 2015, p. 18.

¹¹ *Ibid.*, 2015, p. 19.

originário”, sendo a tarefa do investigador justamente a de tentar visualizar “os processos de metamorfose das imagens como formas simbólicas”.¹²

A “disciplina” de Warburg foi descrita como “ciência da cultura”, uma “psicologia histórica da expressão humana”, uma “iconologia do intervalo” (segundo Agamben, o intervalo entre o conhecimento racional e a intuição), mas também como uma “ciência sem nome”¹³ – uma heurística própria, que dialoga com o caso do filólogo alemão: “Em uma ocasião, ele [Curtius] de fato escreve que a topologia (*Toposforschung*) representa para ele simplesmente ‘uma heurística, uma *ars inveniendi*’.”¹⁴ Uma “arte da invenção” parece contemplar os procedimentos de ambos, principalmente se tomarmos *invenção* no sentido de *descoberta*; a arte de encontrar entre fragmentos e elementos anacrônicos um nexos simbólico, que não é a-histórico, mas talvez trans-histórico (para utilizar o termo escolhido por Waizbort, “em falta de um melhor”¹⁵). Examinando o dispositivo warburguiano, Georges Didi-Huberman atesta que “as consequências desse ‘alargamento metódico das fronteiras’ não é outra senão uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade. Isso significa, claramente, que o tempo da imagem não é o tempo da história em geral”.¹⁶ E ainda:

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve um outro tempo. Assim desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a anacroniza. Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm depois das coisas menos antigas.¹⁷

Nos perguntamos, então, sobre qual é a implicação de pensarmos nesses mesmos termos em relação aos *topoi*, já que pautamos anteriormente a tensão entre o método de Curtius e a historicidade, incumbida de “revitalizar” a topologia literária. Se os *topoi* parecem resistentes à história, é talvez porque não a estejamos evocando no sentido de *história literária*, certamente o único horizonte histórico a que aludia Curtius quando pensava em

¹² *Idem*.

¹³ AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: **A potência do pensamento**. São Paulo: Autêntica, 2015, p. 116.

¹⁴ “On one occasion he does indeed write that topology (*Toposforschung*) represents for him simply ‘a heuristic, an *ars inveniendi*’”. GELLEY, A., *Op. cit.*, 1966, p. 586. Tradução nossa.

¹⁵ WAIZBORT, L., *Op. cit.*, 2015, p. 13.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 35.

¹⁷ *Ibid.*, 2013, p. 69.

Literatura Europeia. Isso não significa dizer que a história literária é radicalmente diferente da “não-literária”, pelo contrário: estamos invariavelmente tratando dos objetos em relação à passagem do tempo. De maneira singular, também era isso o que Warburg se propunha a fazer. Mas os objetos literários são, afinal, imaginários. É paradoxal pretender que a natureza de sua história seja completamente distinta.

Existem autores mais ou menos receptivos a tal perspectiva de sentido histórico, ainda que atrelada especificamente aos objetos que chamamos de imaginários ou simbólicos. Acredito que entre os componentes do primeiro grupo está Jorge Luis Borges, que embora não tenha empreendido propriamente nenhuma teorização sobre a natureza da história literária, parece tratar dos objetos literários tendo no horizonte uma “unidade de sentido” afim. Borges parece olhar para as formas simbólicas através de um prisma comum a Curtius e Warburg, que poderíamos chamar de *humanista*, no sentido de supor um sentido comum às criações humanas que transcende tempo histórico, língua e autoria. Mas além disso, observamos nos ensaios críticos de Borges compilados em *Outras Inquisições* 1. a execução de movimentos de longo alcance, que unem formas literárias através de ligações tipológicas, e 2. uma compreensão implícita de que o arranjo de imagens afins produz um sentido – talvez histórico, talvez simbólico – que em Borges permanece inacessível ou indeterminado.

Em Walter Benjamin, o termo “arranjo de imagens” pode ser substituído por *montagem*. Giorgio Agamben descreve Benjamin como um autêntico herdeiro do pensamento de Warburg, especificamente em relação ao seu trabalho em torno da ideia de “imagem dialética”, componente elementar do inacabado projeto das *Passagens*.¹⁸ Idealizado entre 1927 e 1940 e tendo como eixo a vida urbana de Paris do século XIX, o volume foi publicado postumamente em 1999, em inglês, contendo todo o material reunido por Benjamin: citações, parágrafos isolados, notas, aforismos, algumas poucas fotografias; fragmentos organizados em seções temáticas (que correspondem a letras do alfabeto) e enumeradas de acordo com uma lógica própria de montagem. Benjamin concebe estes fragmentos enquanto imagens dialéticas que, em composição, contêm um sentido histórico que resiste à narrativa. Em suas palavras: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a

¹⁸ AGAMBEN, G., *Op. cit.*, 2015, p. 130.

mostrar.”¹⁹ Na base de sua aspiração de transpor o princípio da montagem à história está a concepção expressamente warburguiana de que as imagens têm uma “pós-vida” (*afterlife*), e que essa sobrevivência é o núcleo do conhecimento histórico.²⁰

Por fim, o que chama a atenção nas proposições desses autores é a centralidade da ideia de imagem para designar uma forma que contém em si um núcleo simbólico capaz de exprimir, quase que secretamente, um sentido histórico. Essa discussão não é prévia à nossa análise, mas transversal e condicionante a ela. Propomos uma leitura de imagem como *topos*, ou melhor, de *topos* como imagem, para análise das imagens literárias da crítica borgeana. Gostaríamos de pensar com estes autores sobre esses objetos, que não são necessariamente decisivos ou mesmo relevantes para a história literária; mas os fragmentos elegidos por Jorge Luis Borges neste projeto particular de montagem literária.

Evocamos o sonho, logo de início, por se tratar de uma das imagens mais paradigmáticas do imaginário borgeano. O sonho é o dispositivo narrativo de ficções como “As ruínas circulares” e “História dos dois que sonharam”, personagem principal da coleção de fragmentos *Livro dos sonhos* (1976), e em *Outras Inquisições* figura como o nexos latente do seu universo literário. Por vezes também é personagem ou dispositivo de alguns desses ensaios críticos, como é o caso de “O sonho de Coleridge”, escrito em torno da composição do fragmento lírico “Kubla Khan”. Borges narra que o poema foi sonhado pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge em um dia de verão de 1797: “o homem que dormia intuiu uma série de imagens visuais e, simplesmente, de palavras que as manifestavam”.²¹ Ao acordar, tinha a certeza de ter composto, ou recebido, um poema de cerca de trezentos versos sobre o imperador mongol e seu palácio. O poeta lembrava dele com nitidez e, até ser interrompido por uma visita inesperada, transcreveu os versos sonhados. Depois da interrupção não foi capaz de recordar mais nenhuma palavra ou imagem, ainda que retivesse na memória uma vaga impressão do sonho.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 502.

²⁰ “A “compreensão” histórica deve ser fundamentalmente entendida como uma vida posterior do que é compreendido e, por isso, aquilo que foi reconhecido na análise da “vida posterior das obras”, de sua “fortuna crítica”, deve ser considerado como o fundamento da história em geral”. Cf. BENJAMIN, W., *Op. cit.*, 2006, p. 502.

²¹ “[...] el hombre que dormía intuyó una serie de imágenes visuales y, simplemente, de palabras que las manifestaban”. BORGES, J. L., “El sueño de Coleridge”, In: **Otras Inquisiciones** (Obras Completas). Buenos Aires: Emecé, 1960, p. 25. Tradução de Davi Arrigucci Jr, in: BORGES, J. L. **Otras Inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 23.

A ideia de *sonhar uma obra* pode ser considerada um dos *topoi* que protagonizam o ensaio, que prossegue com a descrição de outros casos do fenômeno: a sonata *Trillo del diavolo*, sonhada pelo violinista Giuseppe Tartini; o argumento do conto *Olalla*, sonhado por Robert Louis Stevenson; e o caso de Cademon, um simples pastor de ovelhas que nos reinos saxões do século VII sonhou e cantou “o princípio das coisas criadas”, tornando-se o primeiro poeta sacro da Inglaterra.²² Mas a obra sonhada que realmente interessa a Borges nesse ensaio é outra: o próprio palácio de Kublai Khan, sonhado e erguido pelo imperador mongol no século XIII, relatado no *Compêndio de histórias* de Rashid ed-Din no século XIV, e trazido para a Europa (em fragmentos) apenas no século XIX, cerca de vinte anos após a publicação do poema de Coleridge. A simetria entre o sonho do imperador e o sonho do poeta, sem que Coleridge pudesse ter sabido da origem onírica do palácio, é o centro da inquisição de Borges. Para ele, conjecturar que Coleridge tenha tido contato com um texto não identificado pelos sinólogos onde estivesse registrada a história do sonho de Kubla Khan é menos plausível do que conjecturar uma hipótese que exceda o racional: “O primeiro sonho agregou um palácio à realidade; o segundo, que se produziu cinco séculos depois, um poema (ou início de poema) sugerido pelo palácio; a semelhança dos sonhos deixa entrever um plano; o intervalo enorme revela um executor sobre-humano.”²³ Recusando a hipótese de uma mera coincidência, a imagem de um sonho que se repete em diferentes indivíduos implica a existência de um sentido maior que contenha as duas manifestações.

Podemos seguir procurando por este sentido em outro ensaio dedicado ao poeta inglês, que antecede “O sonho de Coleridge” no volume e que poderia levar o mesmo título, porque envolve novamente o autor e um sonho. “A flor de Coleridge” começa apresentando três escritores que formularam, em épocas e palavras distintas, uma ideia afim:

Por volta de 1938, Paul Valéry escreveu: “A história da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, mas sim a História do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a termo sem a menção de um único escritor”. Não era a primeira vez que o Espírito formulava essa observação; em 1844, no vilarejo de Concord, outro de seus amanuenses anotara: “Dir-se-ia que uma única pessoa redigiu todos os livros que há no mundo; a unidade central deles é tal que se torna inegável o fato de serem obra de um único cavalheiro onisciente” (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Vinte

²² *Ibid.*, pp. 26-27.

²³ “*El primer sueño agregó a la realidad un palacio; el segundo, que se produjo cinco siglos después, un poema (o principio de poema) sugerido por el palacio; la similitud de los sueños deja entrever un plan; el período enorme revela un ejecutor sobrehumano*”. *Ibid.*, p. 29. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 27.

anos antes, Shelley declarou que todos os poemas do passado, do presente e do futuro são episódios ou fragmentos de um único poema infinito, construído por todos os poetas do mundo (*A Defense of Poetry*, 1821).²⁴

Borges apresenta a combinação dessas três formulações como preâmbulo para o propósito do ensaio: traçar “a história da evolução de uma ideia, através dos textos heterogêneos de três autores”.²⁵ Mas a ideia a que se refere é outra, imaginada por Coleridge entre o fim do século XVIII e o início do XIX: “Se um homem atravessasse o Paraíso num sonho, e lhe dessem uma flor como prova de que lá estivera, se ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... o que dizer então?”.²⁶ Borges localiza a segunda versão da imagem de Coleridge no romance *The Time Machine* (1894), no qual o protagonista de H. G. Wells viaja para o futuro e ao regressar, abatido e coberto de poeira, traz nas mãos uma flor murcha. A terceira versão da imagem é de Henry James, mas em *The Sense of the Past* (1917) o vínculo entre o real e o imaginário (nesse caso, entre o presente e o passado) não é uma flor, mas um retrato do século XVIII no qual figura misteriosamente o protagonista. Mas antes de descrever as variações da imagem escrita por Coleridge, Borges faz uma observação que vale a pena notar:

Não sei o que meu leitor vai opinar sobre essa fantasia; eu a considero perfeita. Usá-la como base de outras invenções felizes parece, à primeira vista, impossível; tem a completude e a unidade de um *terminus ad quem*, de uma meta. E de fato é; na esfera da literatura, assim como em outras, não há ato que não seja a coroação de uma infinita série de causas e o manancial de uma infinita série de efeitos. Atrás da invenção de Coleridge está a geral e antiga invenção das gerações de amantes que pediram uma flor como prova de amor.²⁷

²⁴ “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 literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.” 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)”. BORGES, J. L., “La flor de Coleridge”, In: *Op. cit.*, 1960, p. 19. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 18.

²⁵ “[...] la historia de la evolución de una idea, a través de los textos heterogéneos de tres autores”. *Ibid.*

²⁶ “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?”. *Ibid.*, p. 20. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 19.

²⁷ “No sé que opinará mi lector de esa imaginación; yo la juzgo perfecta. Usarla como base de otras invenciones felices, parece previamente imposible; tiene la integridad y la unidad de un *terminus ad quem*, de una meta. Claro está que lo es; en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una

Essa antiga invenção mencionada por Borges parece exprimir nitidamente um sentido de *topos*, uma imagem literária que se torna quase genérica pela copiosa repetição da cena, nesse caso, a da flor presenteada como prova de amor. A formulação de Coleridge evoca essa imagem original, mas com uma distorção: a flor ainda desempenha uma função de prova, mas prova justamente algo impossível – o cruzamento do plano do sonho com o plano da realidade. As imagens de Wells e de Henry James, cada uma à sua maneira, preservam a função de prova impossível, mas não mais representam o encontro do imaginário com o real, e sim o choque entre tempos intransponíveis. Apesar de se preocupar com o exame das diferenças entre as imagens, o que parece intrigar Borges é o elo comum entre elas, que não pode ser plenamente explicado estabelecendo relações de influência entre os autores.

É verossímil que Wells desconhecesse o texto de Coleridge; Henry James conhecia e admirava o texto de Wells. É claro que, se for válida a doutrina de que todos os autores são um único autor, tais fatos são insignificantes. A rigor, não é indispensável ir tão longe; o panteísta que declara que a pluralidade dos autores é ilusória encontra inesperado apoio no classicista, para quem essa pluralidade importa muito pouco.²⁸

Esta é uma dentre mais de uma dúzia de vezes em que Borges se refere nominalmente ao panteísmo em *Outras Inquisições*, o número é certamente maior se considerarmos as ideias de raiz panteísta que não aparecem nomeadas como tal. Enquanto doutrina filosófica, o panteísmo compreende uma identidade entre divindade e universo, entre criador e criação; tendo sido reelaborada por muitos autores com diferenças significativas, apesar deste núcleo comum. No trecho acima, a “doutrina de que todos os autores são um único autor” está acompanhada de uma nota que diz: “Em meados do século XVII, o epigramatista do panteísmo Angelus Silesius afirmou que todos os bem-aventurados são apenas um e que todo cristão deve ser Cristo.” No caso borgeano, devemos entender por panteísmo toda relação análoga ao movimento que vai do múltiplo ao uno, e vice-versa; como nas formulações de Valéry, Emerson e Percy Bysshe Shelley que abrem este ensaio. Para Borges, as duas direções

infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos. Detrás de la invención de Coleridge está la general y antigua invención de las generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor”. Idem.

²⁸ “Wells, verossimilmente, desconocía el texto de Coleridge; Henry James conocía y admiraba el texto de Wells. Claro está que si es válida la doctrina de que todos los autores son un autor, tales hechos son insignificantes. En rigor, no es indispensable ir tan lejos; el panteísta que declara que la pluralidad de los autores es ilusoria, encuentra inesperado apoyo en el classicista, según el cual esa pluralidad importa muy poco”. *Ibid.*, p. 22. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 21.

do movimento são válidas: tanto a ideia de que um escritor onisciente escreve todos os livros, quanto a ideia de que todos os versos que existem, já existiram e ainda existirão são fragmentos de um grande poema infinito, escrito por todos os poetas do mundo. Por consequência, o elo entre as imagens de Coleridge, Wells e James é mais que razoável.

A tendência de Borges ao panteísmo é amplamente constatada por seus comentadores, que não raro leem essa filiação filosófica de maneira puramente estética, já que um sentido genuinamente teológico da doutrina não parece interessar verdadeiramente ao escritor argentino.²⁹ É certo que Borges fala muito da ideia de deus, mas as manifestações da divindade – assim como das ideias panteístas – figuram no mesmo plano dos textos, escritores e imagens literárias. Para Márcio Suzuki, o panteísmo literário e secular de Borges está intimamente vinculado ao sonho, e a história desse vínculo aponta para Schopenhauer. Em *O sonho é o monograma da vida* (2024), o autor empreende um estudo da presença das ideias de Schopenhauer no universo literário de Borges. Sua afinidade com as ideias do filósofo alemão é muito conhecida pela crítica; não são poucos os registros (inclusive em *Outras Inquisições*) da profunda impressão que a leitura de *O mundo como vontade e representação* e *Parerga e Paralipomena* deixaram no escritor argentino. Apesar de ter lido Schopenhauer quando ainda era estudante em Genebra e nos primeiros anos de volta a Buenos Aires (na companhia do pai Jorge Guillermo e do escritor Macedonio Fernández), Suzuki aponta para a circunstância de que Borges adquiere, em 1950, os dois tomos de *O mundo como vontade e representação* na edição das obras completas em alemão: “A data é importante, pois no início dos anos 1950 Borges volta a estudar intensamente Schopenhauer e faz largo uso dessa sua releitura para escrever os ensaios de *Outras Inquisições* (1952)”. O autor atesta que ao longo das décadas de 1930 e 1940 Borges vai se dando conta do “potencial fantástico presente no fatalismo onírico-voluntarista de Schopenhauer”, que figura de maneira central no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, escrito em 1940, e em muitos outros momentos de sua obra.³⁰ Talvez seja mais preciso dizer que Suzuki investiga a *leitura borgeana* da metafísica de Schopenhauer:

É bem verdade que [em Borges] sua metafísica voluntarista aparece um tanto transfigurada, mas a concepção de um panteísmo idealista – a hipótese que afirma audaciosamente que um sujeito é todos, e que estes são máscaras e órgãos dele – é

²⁹ Cf. ARANA, Juan. El panteísmo de Borges. *Variaciones Borges*, n.6, p. 171-188, 1998.

³⁰ Cf. SUZUKI, Márcio. *O sonho é o monograma da vida*: Schopenhauer-Borges-Guimarães Rosa. São Paulo: Editora 34, 2024, p. 12.

fruto de uma leitura tão consistente quanto pode ser uma elaboração *fielmente inventiva*.³¹

O *panteísmo idealista* que Suzuki descreve está na base do “sistema literário” borgeano que entrevemos nos ensaios de *Outras Inquisições*. Além de incorporar, à sua maneira, a noção schopenhaueriana de Vontade,³² Borges também assimila à sua literatura outros problemas-chave do pensamento do filósofo, principalmente o que Suzuki chama de “dramaturgia onírica”. A relação entre sonho e vida ocupou centralmente a reflexão filosófica de Schopenhauer, especialmente no que se refere ao problema da (im)possibilidade de diferenciar propriamente os dois estados: “o sonho longo (a vida) tem um nexos completo em si, de acordo com o princípio de razão, mas não um nexos com os sonhos curtos, embora cada um destes tenha em si um nexos semelhante”.³³ Para o filósofo alemão, a única diferença entre sonho e vigília é que a *ponte* entre um e outro se rompe ao acordar.³⁴ Borges reformula essa ideia no ensaio “O tempo e J. W. Dunne”:

Na vigília percorremos o tempo sucessivo em velocidade uniforme; no sonho, abarcamos uma área que pode ser vastíssima. Sonhar é coordenar os relances dessa contemplação e com eles urdir uma história, ou uma série de histórias. Vemos a imagem de uma esfinge e a de uma loja e inventamos que uma loja se transforma em esfinge. Ao homem que amanhã conheceremos colocamos a boca de um rosto que nos olhou ontem à noite... (Já Schopenhauer escreveu que a vida e os sonhos são folhas de um mesmo livro e que lê-las em ordem é viver; folheá-las, sonhar).³⁵

Para Suzuki, essa imagem foi absolutamente crucial para o desenvolvimento do universo literário de Borges como o conhecemos; formulada já por Schopenhauer a partir dessa metáfora literária: “A vida é um livro composto de muitas páginas, que pode ser lido em sequência ou saltado: a leitura sequencial é a própria vida, a leitura aleatória, o sonho, mas o

³¹ SUZUKI, M., *Op. cit.*, 2024 p. 22. [grifos do autor]

³² Podemos entender, de maneira superficial, a Vontade no contexto borgeano como a potência criadora que insere e multiplica as formas no mundo, o “sentido de unidade” que abrange as criações literárias; que existem por si mesmas, relativamente independentes de seus criadores individuais.

³³ SCHOPENHAUER, A. apud SUZUKI, M., *Op. cit.*, 2024, p. 32.

³⁴ *Idem*.

³⁵ “En la vigilia recorremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo; en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias. Vemos la imagen de una esfinge y la de una botica e inventamos que una botica se convierte en esfinge. Al hombre que mañana conoceremos le ponemos la boca de una cara que nos miró anteanoche... (Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar)”. BORGES, J. L., “El tiempo y J. W. Dunne”, In: *Op. cit.*, 1960, p. 35. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 33.

volume não se esgota em si mesmo, pois também ele é parte de uma biblioteca maior”.³⁶ A imagem soa borgeana, pois são muitas as suas versões do problema filosófico de Schopenhauer. Nela podemos perceber a simetria entre criação onírica e criação literária ao considerar a natureza imaginária de ambas e sua introdução anômala na “realidade”. Retomando a flor e o sonho de Coleridge, podemos pensar com as palavras de Suzuki:

O sonho é uma página que o poeta individual escreve no Livro anônimo, na obra de um Autor coletivo chamada História; o sonhador que traz algo do sonho para a vida tem para com a escrita da história coletiva uma relação metonímica. Borges entendeu, a seu modo, que a metafísica schopenhaueriana era um panteísmo em que Deus foi substituído pela Vontade, e que cada indivíduo não era um atributo da substância divina, mas ele mesmo um pequeno deus que contribui com sua parcela de sonho para a vida simbólica do universo.³⁷

Portanto, levemos em conta que Borges insere as imagens literárias num universo regido por esses princípios. Os ensaios sobre Coleridge operam quase que inteiramente em torno deles, mas podemos identificar sua presença em outros ensaios, através de fragmentos significativos. É o caso de “Nathaniel Hawthorne”, que começa por evocar uma imagem formulada muitas vezes: a metáfora do sonho enquanto representação teatral. “No século XVII, Quevedo formulou-a no início do *Sueño de la Muerte*; Luis de Góngora, no soneto *Varia imaginación* [...]. No século XVIII, Addison vai dizê-lo com mais precisão. ‘A alma, quando sonha’, escreve ele, ‘é teatro, atores e plateia’”.³⁸ Borges apresenta essa imagem pois a considera adequada para introduzir o exame de Hawthorne, que carrega o epíteto de “O sonhador”. A imagem vai ao encontro da “dramaturgia onírica” que mencionamos anteriormente – tendo então nos atentado mais à dimensão onírica que à dramaturgia. A disposição teatral do sonho exposta por Addison sugere que, apesar de todas as funções que desempenhamos nele, não somos, à primeira vista, o diretor. Schopenhauer diz que os acontecimentos do sonho “sobrevêm na maioria das vezes contra nossa expectativa e frequentemente contra nosso desejo, provocando às vezes até espanto”.³⁹ O sonhador que assiste ao próprio espetáculo cênico não pode prever como ele vai se desenrolar. Mas, ao

³⁶ SUZUKI, M., *Op. cit.*, 2024, p. 33.

³⁷ *Ibid.*, 2024, p. 125.

³⁸ “*En el siglo XVII, Quevedo la formuló en el principio del Sueño de la muerte, Luis de Góngora, en el soneto Varia imaginación [...]. En el siglo XVIII, Addison lo dirá con más precisión. 'El alma, cuando sueña, es teatro, actores y auditorio'.*” BORGES, J. L., “Nathaniel Hawthorne”, In: *Op. cit.*, 1960, p. 71. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, pp. 66-67.

³⁹ SCHOPENHAUER, A. apud SUZUKI, M., *Op. cit.*, 2024, p. 66.

mesmo tempo, diz que “nós dirigimos secretamente os acontecimentos que aparentemente ocorrem contra nossa vontade, e sugerimos àqueles a quem avidamente perguntamos as respostas que nos deixam assombrados”.⁴⁰

É nesse sentido que Borges compreende o caráter onírico da literatura de Hawthorne, longamente examinada em um dos mais extensos ensaios do autor, que não costumam ter mais de meia dúzia de páginas. Entrevemos um fatalismo comandado por uma estranha Vontade, que conduz o personagem em direção ao seu destino, para sua própria surpresa e assombro. Este argumento se aplica, ao mesmo tempo, a Hawthorne e ao seu personagem Wakefield, ambos vitimados por uma reclusão fortuita: “Eu me transformei num recluso; sem a menor intenção de fazê-lo, sem a menor suspeita de que isso fosse me acontecer”,⁴¹ narra Hawthorne. Wakefield, por sua vez, abandona o lar durante vinte anos, os quais passa em um pequeno quarto na vizinhança, observando de longe sua esposa e sua casa, e então retorna. Borges conjectura, evocando a doutrina de Schopenhauer, que Hawthorne tenha se isolado por tantos anos da sociedade dos homens “para que não faltasse no universo, *cuyo propósito talvez seja a variedad*, a singular história de Wakefield”.⁴² E então, após analisar algumas das parábolas morais do escritor norte-americano (das quais trataremos no futuro), Borges constata: “Hawthorne gostava desses contatos do imaginário com o real, são reflexos e duplicações da arte; também se nota, nos esboços por mim assinalados, que ele tendia para a noção panteísta de que um homem são os outros, de que um homem são todos os homens”.⁴³

Talvez possamos assinalar um ponto de inflexão. A noção panteísta que Borges evoca no ensaio sobre Hawthorne parece abdicar inteiramente de um agente sobre-humano: não se refere a um deus, que é todos os homens; ou ao Espírito, como produtor e consumidor de toda literatura; e nem mesmo a uma Vontade implícita, que executa os movimentos de longo alcance entre os homens e suas criações. A ideia de que *um homem é todos os homens* é típica da variação borgeana do panteísmo, que poderia talvez ser explicada por alguma raiz

⁴⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁴¹ “*Me he recludo; sin el menos propósito de hacerlo, sin la menor sospecha de que eso iba a ocurrirme.*” BORGES, J. L., “Nathaniel Hawthorne”, In: *Op. cit.*, 1960, p. 73. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 68.

⁴² “[...] *para que no faltara en el universo, cuyo fin es acaso la variedad, la singular historia de Wakefield.*” *Ibid.*, p. 84. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 79. Grifo meu.

⁴³ “*A Hawthorne le gustaban esos contactos de lo imaginario y lo real, son reflejos y duplicaciones del arte; también se nota, en los bosquejos que ha señalado, que propendía a la noción panteísta de que un hombre es los otros, de que un hombre es todos los hombres.*” *Ibid.*, p. 78. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 73.

humanista, ou pelo ateísmo categórico de Borges – apesar de não ser, absolutamente, uma variação menos transcendente que as outras. Por vezes ela se transforma ainda na ideia de que os homens, no sono profundo, são deus; e que deus é, por sua vez, nada além do “abismo onde foram engendrados todos os arquétipos e, em seguida, os seres concretos”.⁴⁴

A imagem de um homem que é todos os homens ainda pode se desenrolar em uma outra variação, talvez menos fantástica, que diz respeito à relação entre indivíduo e espécie. A rigor, todo indivíduo humano é capaz de representar o tipo humano, como na biologia – o particular tomado como universal. Argumento análogo é desenvolvido no ensaio “O rouxinol de Keats”, quando Borges examina algumas interpretações da crítica de língua inglesa sobre a penúltima estrofe do poema *Ode to a Nightingale*, descrevendo assim o trecho disputado: “O homem contingente e mortal dirige-se ao pássaro, ‘que as gerações famintas não esmagaram’ e cuja voz é, agora, a mesma que, nos campos de Israel, numa antiga tarde, ouviu Ruth, a moabita”.⁴⁵ Alguns críticos denunciaram o “erro de lógica” e a “falha poética” de Keats ao contrapor a eternidade da vida daquele pássaro com a efemeridade da vida humana, a última entendida como a vida do indivíduo e a primeira como a vida da espécie. Outro buscou explicar a natureza eterna do pássaro atribuindo a ele a qualidade de divindade, supondo que o poeta descreveu uma entidade dos bosques, e não um pássaro comum. O escritor argentino parece concordar apenas (e parcialmente) com a norte-americana Amy Lowell, que defendeu que Keats não se referia ao rouxinol que cantava naquele momento, mas à espécie – Borges nega a oposição entre os dois.⁴⁶

A chave, a exata chave da estrofe, está, segundo penso, num parágrafo metafísico de Schopenhauer, que nunca a leu. A “Ode a um rouxinol” data de 1819; em 1844 saiu o segundo volume de *O Mundo como Vontade e Representação*. No capítulo 41, lê-se: “Perguntemo-nos com sinceridade se a andorinha deste verão é diferente daquela do verão anterior e se realmente, entre as duas, o milagre de tirar algo do nada ocorreu milhares de vezes para ser fraudado outras tantas pela aniquilação absoluta. Quem me ouvir afirmar que este gato que está aí brincando é o mesmo que

⁴⁴ “[...] abismo en que se engendraron los arquetipos y luego los seres concretos”. BORGES, J. L., “De alguien a nadie”, In: *Op. cit.*, 1960, p. 184. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 169.

⁴⁵ *El hombre circunstancial y mortal se dirige al pájaro, “que no huellan las hambrientas generaciones” y cuya voz, ahora, es la que en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth la moabita*. BORGES, J. L., “El ruiseñor de Keats”, In: *Op. cit.*, 1960, p. 149. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 137.

⁴⁶ *Ibid.*, 2007, pp. 149-150.

brincava e fazia travessuras nesse lugar há trezentos anos pensará de mim o que quiser, mas loucura mais estranha é imaginar que fundamentalmente é outro”.⁴⁷

O pássaro noturno que protagoniza o poema de John Keats é, para Borges, além do rouxinol enquanto espécie, o eterno rouxinol de Ovídio e Shakespeare; o rouxinol efêmero e também o rouxinol genérico. “Keats, talvez incapaz de definir a palavra arquétipo, antecipou-se num quarto de século a uma tese de Schopenhauer”.⁴⁸ Borges também diz que Keats haveria intuído, adivinhado ou recriado o rouxinol platônico – e que por isso não teria sido compreendido pelos críticos ingleses, fatalmente aristotélicos. “Os homens, disse Coleridge, nascem aristotélicos ou platônicos; da mente inglesa cabe afirmar que nasceu aristotélica. O real, para essa mente, não são os conceitos abstratos, e sim os indivíduos; não o rouxinol genérico, e sim os rouxinóis concretos.”.⁴⁹ Esse mesmo argumento é retomado pelo escritor argentino no ensaio “Das alegorias aos romances”, ao investigar a oposição entre realismo e nominalismo na literatura (de que trataremos também no terceiro capítulo). Sobre o aristotelismo dos ingleses, Borges faz uma ressalva: “Que ninguém leia reprovação ou desdém nas palavras acima. O inglês recusa o genérico porque sente que o individual é irreduzível, inassimilável e ímpar. Um escrúpulo ético, não uma incapacidade especulativa [...]”.⁵⁰ A recorrente presença de Coleridge expõe a fragilidade dessa generalização que, como todas, não é capaz de dar conta dos indivíduos.

Cinco ensaios depois, Borges novamente contradiz seu próprio juízo, evocando outra vez Coleridge e sua compreensão sobre outro (se não o maior) poeta inglês:

⁴⁷ “La clave, la exacta clave de la estrofa, está, lo sospecho, en un párrafo metafísico de Schopenhauer, que no la leyó nunca. La Oda a un ruiseñor data de 1819; en 1844 apareció el segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. En el capítulo 41 se lee: “Preguntémonos con sinceridad si la golondrina de este verano es otra que la del primero y si realmente entre las dos el milagro de sacar algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta. Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que travesaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro.” Es decir, el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth”. *Ibid.*, pp. 150-151. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, pp. 138-139.

⁴⁸ “Keats, acaso incapaz de definir la palabra arquetipo, se anticipó en un cuarto de siglo a una tesis de Schopenhauer”. *Ibid.*, p. 151. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 139.

⁴⁹ “Los hombres, dijo Coleridge, nacen aristotélicos o platónicos; de la mente inglesa cabe afirmar que nació aristotélica. Lo real, para esa mente, no son los conceptos abstractos, sino los individuos; no el ruiseñor genérico, sino los ruiseñores concretos”. *Ibid.*, p. 152. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 140.

⁵⁰ “Que nadie lea una reprobación o un desdén en las anteriores palabras. El inglés rechaza lo genérico porque siente que lo individual es irreductible, inasimilable e ímpar. Un escrúpulo ético, no una incapacidad especulativa [...]”. *Idem.*

“A pessoa Shakespeare — escreve [Coleridge] — foi uma *natura naturata*, um efeito, mas o universal, que se está potencialmente no particular, lhe foi revelado, não como se abstraído da observação de uma pluralidade de casos, mas como a substância capaz de infinitas modificações, dentre as quais sua existência pessoal era apenas uma.” Hazlitt corrobora ou confirma: “Shakespeare era em tudo semelhante a todos os homens, exceto no fato de assemelhar-se a todos os homens. No íntimo não era nada, mas era tudo o que são os demais, ou o que podem ser”.⁵¹

A recusa ao genérico e a compreensão de que o individual é absolutamente ímpar não parecem estar em nenhum destes poetas ingleses, e nem em Borges, que afirmava preferir ler e pensar em inglês. Essa aparente contradição se ampara na “ideia paradoxal de que o que singulariza também pode identificar, tornar semelhante”.⁵² Suzuki descreve essa ideia como um eixo central da leitura borgeana sobre o problema da individuação em Schopenhauer, que “flexibiliza” o platonismo em direção a uma posição não-antagônica ao aristotelismo. O “platonismo singularizado” do filósofo alemão concebe que o caráter de cada indivíduo é completamente singular, ao passo que é dado por um ato de objetivação da Vontade. Mas diferentemente do filósofo grego, para Schopenhauer “a forma arquetípica está *neste* indivíduo concreto, e não no mundo das ideias”.⁵³ Borges prontamente assimilou o potencial fantástico e estético dessas proposições: um indivíduo pode ser um arquétipo, a dimensão simbólica pode estar no mundo contingente.

O plano idealista em que Borges insere seu universo literário produz alguns desdobramentos pertinentes para este trabalho. À primeira vista, nos permite conjecturar uma outra concepção de história literária, baseada em premissas particulares. Não se trata de dizer que as imagens literárias “ilustram” essas premissas, pois são elas mesmas uma das bases do pensamento de Borges sobre a literatura, a sua crítica é escrita ao redor delas. Elas tendem, contudo, para alguns eixos de análise. Este primeiro procura demonstrar a centralidade do sonho e sua crucial vinculação com ideias de caráter panteísta, por meio de uma incorporação literária desse pensamento filosófico. Mas a ideia de um sonho que transcende o indivíduo e

⁵¹ ““La persona Shakespeare” — escribe [Coleridge] — “fue una *natura naturata*, un efecto, pero lo universal, que está potencialmente en lo particular, le fue revelado, no como abstraído de la observación de una pluralidad de casos sino como la substancia capaz de infinitas modificaciones, de las que su existencia personal era sólo una”. Hazlitt corrobora o confirma: “Shakespeare se parecía a todos los hombres, salvo en lo de parecerse a todos los hombres. Intimamente no era nada, pero era todo lo que son los demás, o lo que pueden ser”. BORGES, J. L., “De alguien a nadie”, In: *Op. cit.*, 1960, p. 185. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, pp. 196-170.

⁵² SUZUKI, M., *Op. cit.*, 2024, p. 95.

⁵³ *Ibid.*, 2024, p. 96.

se insere no plano da realidade também aponta para uma revisão das relações de causalidade e de sentido histórico. A conjectura de Borges: “se há Alguém que agora está sonhando-nos e que sonha a história do universo”,⁵⁴ implica que podemos ser sonhados na mesma medida em que sonhamos, e que a história da humanidade pode ser simplesmente o sonho que todos compartilhamos. Além da história como sonho, figuram em *Outras Inquisições* uma variedade de imagens da história. Algumas são mais literais, como a concepção de uma história secreta, que não está nas datas dos eventos e nas grandes narrativas nacionais; outras são metafóricas: a história como livro ou como escritura sagrada (que sugere ainda outra imagem, a da queima de livros como desejo de destruir o passado). Podemos entrever essa íntima conexão entre história e texto literário na seguinte imagem, que figura simultaneamente em dois ensaios do volume: “A história é um imenso texto litúrgico no qual os iotas e os pontos não valem menos que os versículos ou capítulos inteiros, mas a importância de uns e de outros é indeterminável e está profundamente oculta”.⁵⁵

Para Márcio Suzuki, a concepção borgeana de história é essencialmente schopenhaueriana, especialmente no que diz respeito à íntima homologia entre história e sonho. “Schopenhauer escreveu que a história é um interminável e perplexo sonho das gerações humanas; no sonho, há formas que se repetem, talvez não haja nada além de formas [...]”.⁵⁶ Borges parece assimilar a negatividade dessa proposição em sua produção literária, visto que o autor costuma explorar “situações em que não há senão formas, espelhos, em que se perde todo o sentido de orientação”.⁵⁷ Nesses casos, estamos falando de narrativas que se desenvolvem ao redor de formas sem conteúdo, formas que se deslocam do seu processo de produção e que passam a se autonear; ou como formulou Suzuki: “a história – quando se afasta da vida individual, que é seu ancoradouro – se torna mera representação, isto é, mero sonho”.⁵⁸ Dessa forma, Borges constantemente nos induz a concluir que a indeterminação de

⁵⁴ BORGES, J. L., “Nathaniel Hawthorne”, In: *Op. cit.*, 1960, p. 86.

⁵⁵ “*La historia es un inmenso texto litúrgico donde las iotas y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero la importancia de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondida*”. BORGES, J. L., “Del culto de los libros” e “El espejo de los enigmas”, In: *Op. cit.*, 1960, p. 146 e p. 158. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 136.

⁵⁶ “*Schopenhauer ha escrito que la historia es un interminable y perplejo sueño de las generaciones humanas; en el sueño hay formas que se repiten, quizá no hay otra cosa que formas*.” BORGES, J. L., “De alguien a nadie”, In: *Op. cit.*, 1960, p. 186. Tradução de Davi Arrigucci Jr., *Op. cit.*, 2007, p. 170.

⁵⁷ SUZUKI, M., *Op. cit.*, 2024, p. 120.

⁵⁸ *Ibid.*, 2024, p. 19.

sentido que é característica do sonho – e substancial nos objetos literários – se estende também para a história.

Ao longo deste trabalho, buscamos demonstrar como a recorrência do motivo do sonho no ensaísmo crítico de Jorge Luis Borges permite entrever uma concepção particular de história literária, fundada não na causalidade linear ou na sucessão de influências, mas na circulação de formas, imagens e relações simbólicas. Vale dizer que essa concepção é representativa do período que abarca a escrita desses ensaios (1938–1952), momento em que Borges realiza uma revisão não apenas da sua própria obra, mas também de seus cânones, elegendo seus precursores e elaborando uma história literária particular. Seu procedimento ensaístico consiste em construir essa história a partir de imagens, fragmentos que sugerem um sentido de *todo*, sem nunca alcançá-lo propriamente. Essa consciência histórica, baseada no simbólico e na indeterminação, se manifesta de maneiras variadas na produção borgeana desse período, que inclui, por exemplo, os contos reunidos em *Ficções* (1944) e *O Aleph* (1949).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: **A potência do pensamento**. São Paulo: Autêntica, 2015.
- ARANA, Juan. *El panteísmo de Borges*. **Variaciones Borges**, n. 6, p. 171-188, 1998.
- BALDERSTON, Daniel. **Out of context: historical reference and the representation of reality in Borges**. Durham: Duke University Press, 1993.
- BALDERSTON, Daniel. Reflexões sobre o tempo e a história em Borges: quatro manuscritos. **Cuadernos de Recienvenido**, n. 34, 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. “Otras Inquisiciones”. In: **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1960.

Artigo Dossiê

BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições** (1952). Tradução de Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: EDUSP, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GELLEY, Alexander. *Ernst Robert Curtius: topology and critical method*. *MLN*, v. 81, n. 5, p. 579-594, 1966.

MEINER, Carsten. Modernizando a topologia literária: convenção, contingência e história. Tradução de Caetano W. Galindo. **Versalete**, Curitiba, v. 6, n. 11, p. 181-212, 2018.

SPINA, Segismundo. “Apresentação”, In: CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: EDUSP, 1996

SUZUKI, Márcio. **O sonho é o monograma da vida**: Schopenhauer-Borges-Guimarães Rosa. São Paulo: Editora 34, 2024.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um**: crítica literária, sociologia, filologia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.