

O DUPLO EM BORGES: Análise dos contos “O outro”, “O sul”, “O inverossímil impostor Tom Castro” e “O morto”

Juciane Cavaleiro

Universidade do Estado do Amazonas

Rosa Maria Tavares Fonseca

Universidade do Estado do Amazonas

Resumo: Nos contos de Jorge Luis Borges, encontram-se inúmeros exemplos da figura do *duplo*. Neste trabalho são estabelecidas considerações gerais sobre a ideia de alteridade presente neste processo, além de análises de contos em que se faz presente a fragmentação do *eu*, bem como o confronto do *eu* com o *outro*. O objetivo é verificar como se opera a relação entre o *eu* e o *outro*, assim como aquela que se estabelece entre o *eu* e o *mesmo* ao *duplicar-se*. Nesse contexto, fazemos uso dos conceitos bakhtinianos *excedente de visão* e *autoconsciência*, como suporte teórico. A *cisão do ser* perceptível nas personagens dos contos analisados parece se configurar como uma tentativa conseguida pelo autor para refletir sua visão acerca da subjetividade, em seu sentido universal: é esse *eu cindido* entre o *eu* e o *outro* que Borges busca retratar.

Palavras-chave: duplo, Borges, autoconsciência, relação eu-outro.

Considerações Iniciais

Neste trabalho estabeleceremos como a ideia de duplicidade subjetivada é abordada nos seguintes contos de Jorge Luis Borges, a saber: “O outro”, “O sul”, “O inverossímil impostor Tom Castro” e “O morto”. O objetivo é verificar como o *duplicado* se comporta em relação ao *eu*, isto é, como se opera a relação do *duplo* com aquele que lhe deu origem, bem como a do *eu* consigo mesmo, no processo de sua duplicação. A partir desse momento, e a



Esta obra está licenciada sob uma [Licença Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

partir de quando se perdem os limites entre um e outro, proceder-se-á de acordo com o seguinte método analítico e de verificação conceitual aplicada.

Para atingir os nossos propósitos, dividimos o trabalho em três momentos: no primeiro, faremos algumas considerações gerais sobre o conceito do *duplo*; no segundo, será feita a análise de dois contos nos quais o *duplo* é o *eu* explicitamente duplicado, ou até mesmo o duplicado como o *eu* em diálogo consigo mesmo; num terceiro momento, verificar-se-á o *duplo* representado por um outro que não o *eu protagonista*, mas alguém que se divide, por exemplo, entre o *eu* e um *outro eu*, completamente diverso do “original” (*um*).

Para evidenciar a duplicação do *eu*, sendo este derivado do mesmo ou não, faremos uso de conceitos bakhtinianos como o de *excedente de visão* e de *autoconsciência*. Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin lança o conceito de *excedente de visão*, que, em linhas gerais, pressupõe um olhar extraposto ao lugar ocupado por um *outro*, olhar este que ocupa um *eu* e propicia, enquanto alteridade criadora, a subjetividade do outro no ato da criação estética. Desta forma, o sujeito encontrará sentido somente se for visto ou refletido de um lugar exterior a si mesmo. Em termos ficcionais, o lugar ocupado por esta alteridade externa poderá ser ocupado pelo autor, criador e/ou contemplador.

Em outro momento, o de *Problemas da poética de Dostoievski*, Bakhtin propõe o conceito de *autoconsciência*, ou seja, de uma consciência de si que a personagem toma a partir de sua própria *enunciação*, independente do *autor-criador*, ou seja: o *outro* passa a ter consciência de si ao deixar de ser o *outro* para um elemento externo e passar a ser o *um*, ou seja, alguém que, embora ficcional, é munido de autonomia e subjetividade, como se pode comprovar a partir da seguinte citação:

O autor não reserva para si, isto é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência. Esta autoconsciência pura é o que fica *in totum* no próprio campo de visão do autor como objeto de visão e representação.¹

É notório que alguns elementos sejam recorrentes na literatura borgeana, tais como labirintos, bibliotecas e, sobretudo, espelhos, duplicadores e, duplicados frente a frente, multiplicadores. Beatriz Sarlo reconhece a duplicidade nos seguintes termos:

En el laberinto mayor hay un espacio que también se llama laberinto, cumpliendo así con el requisito borgeano de la puesta en abismo: figuras dentro de figuras.

¹ BAKHTIN, 2005, p. 47.

Duplicaciones, fotografías, traducciones, manuscritos y obras impresas, cuadros, espejos, réplicas, superficies pulidas, hacen su papel de dobles. Los relojes de bolsillo acumulados sin orden en una vitrina, el reloj de arena en otra, muestran un tiempo detenido, circular y periódico como el que Borges conjeturó en relatos y poemas.²

1 Considerações sobre o *duplo*

Para Cirlot³, a ideia de duplicação diz respeito ao sistema binário, “à dualidade, à contraposição e ao equilíbrio ativo de forças”. Segundo Nerval, o “homem é duplo” ou múltiplo, pois carrega a ideia de desdobramento, já que a identidade é uma dualidade sujeita a “indefinidas ressonâncias e disfarces”⁴. No *Gênesis*, o homem inicialmente é *um*; a cisão em dois resulta num enfraquecimento deste *um*, tal como no episódio de *O Banquete*, em que Platão aborda a questão da divisão do andrógino entre homem e mulher, operada por Zeus:

Depois de laboriosa reflexão, diz Zeus: Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos. Agora, com efeito, continuou, eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas [...].⁵

No *Dicionário de mitos literários*, Bravo aborda essa questão e afirma que “o homem desdobrado, a mulher desdobrada ou o andrógino representavam a união primitiva, o estado de perfeição a que os homens põem fim quando ameaçam os deuses”, donde a “bipartição é o castigo infligido pelos deuses”⁶.

O mito do duplo sofreu transformações no decorrer dos séculos. No Renascimento, os ideais que regiam a arte clássica eram a harmonia e a ordem. Segundo Aguiar e Silva⁷, o período Renascentista exprime uma nova concepção de homem, exaltando sua dignidade, beleza, estilizando sua figura heróica e sublime. A crise do Renascimento gera uma crise do humanismo, expressando, como consequência, uma concepção pessimista do homem e da

² No labirinto maior há um espaço que também se chama labirinto, cumprindo assim com o requisito borgeano das caixinhas chinesas: figuras dentro de figuras. Duplicações, fotografias, traduções, manuscritos e obras impresas, quadros, espelhos, duplicatas, superfícies polidas, fazem seus papéis de duplos. Os relógios de bolso acumulados em desordem numa vitrine, o relógio de areia em uma outra, mostram um tempo parado, circular e periódico como o que Borges conjeturou em relatos e poemas. (SARLO, 201, p. 8) (Tradução nossa)

³ CIRLOT, 1984, p. 217.

⁴ NERVAL apud CIRLOT, 1984, p. 216.

⁵ PLATÃO, 2002, p. 120-122.

⁶ BRAVO, 1998, p. 262.

⁷ AGUIAR E SILVA, 2002, p. 466.

vida. Ainda segundo Aguiar e Silva⁸, no Classicismo Renascentista havia a crença de que não existia conflito entre a

ordem divina e a ordem humana, entre o corpo e a alma, entre a natureza e a razão, entre a fé e a razão; a Reforma, o maquiavelismo e o maneirismo minaram os fundamentos dessa crença, fazendo do homem um ser miserável e radicalmente corrupto, [...] defendendo a existência de uma dupla moral; opondo o corpo ao espírito, acentuando dramaticamente a insegurança e a efemeridade da vida, descobrindo em tudo, no universo e no homem, a incoerência, o conflito, a contradição.⁹

Em *Dom Quixote*, por exemplo, observamos a transposição do real para o imaginário, assim como um esboço do *duplo*, quando o protagonista crê ser um herói de novelas de cavalaria.

A concepção do *duplo* também pode estar ligada a uma possível ideia de oposição entre a cultura agenciada pelo homem e a natureza de que o homem seria objeto. As religiões fundamentadas no *Antigo testamento*, ao menos, e monoteístas, portanto, afirmam ser o homem feito à imagem e semelhança de Deus. A passagem da teoria geocêntrica para a heliocêntrica, além de transportar o planeta Terra do centro de um Universo religioso para a margem do conhecimento científico, derruba uma construção estética que ordenava os espaços e estabelecia a distinção entre “o mundo dos Céus” e o “mundo corruptível da Terra”.

A descentralização do universo leva à geometrização do espaço, que deixa de ser sagrado, promovendo assim, a secularização da consciência. Descartes instaura a dúvida, acentuando “o caráter absoluto e universal da razão”, cuja consequência será “a dicotomia corpo-consciência, segundo a qual o homem é um ser duplo”¹⁰. E assim se retorna ao início do raciocínio sem, todavia, retornar-se ao mesmo, mas, ao mesmo, séculos depois (ou antes), feito *outro*, presente desde o *Gêneses*.

Surge então um novo homem que passa a questionar, a duvidar e a se colocar no centro dos interesses e decisões. A busca pela identidade, ou seja, do *eu* autêntico é retratada, segundo Bravo¹¹, por E.T.A. Hoffman (1776-1822) em *O homem de Areia*. É no século XIX, em pleno Romantismo, que o mito do duplo, na literatura, atinge seu apogeu. Na Alemanha passa a ser chamado de *Döppelgänger*, “o duplo de antiga tradição, o inconcebível e abominável Outro-igual-ao-Mesmo” (KIEFER, 1995, p. 35). O termo *Döppelgänger* teve

⁸ Aguiar e Silva, 2002, p. 468-469.

⁹ Ibid., p. 470.

¹⁰ ARANHA; MARTINS, 1986, p. 168.

¹¹ Bravo, 1998, p. 272.

origem em Jean-Paul Richter, no ano de 1796, para designar o *duplo* como um “segundo eu”, ou mesmo “as pessoas que se vêem a si mesmas”. O duplo em Borges assume algumas dessas configurações, como veremos a seguir.

2 O *outro do mesmo*

2.1 Análise do conto “O outro”

Em “O outro”, o narrador inicia dando uma desculpa por não haver escrito imediatamente, mas somente três anos depois, em 1972, do encontro que havia ocorrido em 1969. Assevera o narrador que, observando o rio Charles, em Cambridge, teve uma sensação de *déjà vu*: sentiu-se reportado a um pátio de Buenos Aires, em virtude de ter reconhecido a melodia de uma música. Um estranho, causador de tal sensação, sentara-se a seu lado e começara a assoviar *La tapera*. O narrador, que se automeia Jorge Luis Borges, o reconhece: o *outro* é ele mesmo, porém muito mais moço, com a idade que teria em 1918. Para seu assombro, o jovem afirma estar sentado em um banco na Suíça: lugares e tempos diferentes.

O Borges de 1972 narra o diálogo transcorrido entre o Borges de 1969 e o de 1918. O Borges de 1969 enumera detalhes da vida futura do *outro* que só mesmo o *eu*, tendo passado, poderia saber, como que para comprovar a veracidade de tudo quanto diz. Essa manobra, todavia, não impressiona muito Borges de 1918, já que este (naturalmente) imagina que, no mínimo, está imerso num sonho. Contudo, quem está sonhando com quem? Ou estarão ambos sonham ao mesmo tempo, ainda que em lugares diferentes? “¿Y si el sueño durara”¹² (BORGES, 2009, p. 15) de 1918 a 1969?

Com um ar tranquilizador, o Borges de 1969 afirma que seu sonho, se sonho for, já dura setenta anos, o que promove a convergência entre o autor Jorge Luis Borges, de 1972, e o personagem Jorge Luis Borges, de 1969. Nesse momento define sonhar como sendo a mesma coisa que memorar, ou seja, relembrar o passado e, assim, de certa forma, estariam se encontrando, ao final de contas, ao memorar “no hay persona que no se encuentre consigo misma”¹³ (Ibid., p. 15).

Os Borges continuam conversando: o mais velho fazendo previsões para o futuro do mais novo. Coincidentemente, o mais novo lê *O sócia* de Dostoiévski, cuja leitura o mais

¹² “E se o sonho durasse?” (BORGES, 2001, p. 9)

¹³ “não há pessoa que não se encontre consigo mesma” (Ibid., p. 10).

velho já terminou. Depois de tanto conversar resolvem se despedir, cada um sabendo que nunca mais verá o outro. O Borges de 1972 racionaliza: “El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigília y todavía me atormenta el recuerdo”¹⁴ (Ibid., p. 20).

O narrador insiste na hipótese do sonho: sonho do *outro*, vigília de *si*. É pouco provável que duas pessoas tenham o mesmo sonho simultaneamente e, ainda por cima, se encontrem para dialogar nele, cada sonhador com seu sonhado. Mesmo que a mente cética não leve em consideração a probabilidade do acontecimento, a palavra “sonho” e seus cognatos aparecem no total de doze vezes na narrativa. Esta recorrência acentua a ideia do Borges mais jovem de que o encontro seja mesmo um sonho. O Borges mais velho vai mais além, e deixa implícito o pensamento de que a vida seja um sonho ao afirmar que seu sonho “há durado ya setenta años”¹⁵ (Ibid., p. 15).

Sem nos distanciarmos da improbabilidade de que duas pessoas possam sonhar o mesmo sonho ao mesmo tempo, ainda que decorrido em espaços e tempos diversos, cabe ressaltar que o autor nos oferece vasto material sobre questões oníricas: por exemplo, em vários de seus contos, há personagens sonhados e personagens que sonham, como naquele em que um asceta propõe-se a sonhar um homem e integrá-lo à realidade.¹⁶ Quando termina sua experiência, percebe que ele próprio não passa do sonho de um *outro*, ou seja, o homem que sonha *outro* homem também estava sendo sonhado, como num *mise en abîme* assombroso, tal qual o assombro sentido pelo Borges jovem em “O outro”: “¿Y si el sueño durara?” (Ibid., p. 15), pergunta com ansiedade, como se temesse que jamais fosse deixar de fazer parte do sonho de outra pessoa.

Sobre o sonho e a vigília, que confundem esse *eu* jovem, diz-nos Borges em outro conto: “Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigília eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir, y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros, nos ayuda a intuir esta realidad”¹⁷ (BORGES, 2007, p. 534).

Outra interpretação possível, ao invés de sonho, seria a recordação do passado. O senhor Borges, ao dialogar consigo mesmo, refere-se a esse encontro como um ato de

¹⁴“O encontro foi real, mas o outro conversou comigo em um sonho e foi assim que pôde esquecer-me; eu conversei com ele na vigília e ainda me atormenta a lembrança.” (Ibid., p. 16).

¹⁵ “já durou setenta anos” (Ibid., p. 10).

¹⁶ Conto “Ruínas circulares”, presente em Ficciones (BORGES, 2007)

¹⁷ “Artur Schopenhauer escreveu que os sonhos e a vigília eram folhas de um mesmo livro, e que, lê-las em ordem era viver, ao passo que folheá-las era sonhar. Quadros dentro de quadros, livros que desembocam em outros livros nos ajudam a intuir essa realidade” (Tradução nossa).

rememorar o passado: “Al fin y al cabo, al recordarse, no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasando ahora”¹⁸ (BORGES, 2009, p.15).

Recordar refere-se também à noção de tempo e, desde o início, o narrador faz menção a uma famosa imagem de Heráclito, a das águas de um rio que correm renovando-se sempre. Mais tarde afirma que “El hombre de ayer no es el hombre de hoy”¹⁹ (Ibid., p. 17) e a prova dessa alteração são o *eu* e o *outro*. Heráclito e seu rio são uma referência direta ao tema do passar do tempo. Quanto a esse aspecto, Cavalheiro (2010) aponta para a percepção de três tempos simultâneos – presente, passado e futuro – ficcionalmente “sonhados” pelo narrador.

A narrativa, que ocorre no presente, retorna três anos, ou seja, retorna ao passado onde o narrador encontra seu *eu* jovem. Ao fazer isso, o Borges mais velho fala de coisas que ainda não aconteceram (o futuro), mas que virão a acontecer na vida do jovem Borges. Este, por sua vez, conta coisas de sua vida atual (seu presente) ao *outro* Borges, que propõe o seguinte questionamento: “¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que te espera?”²⁰ (Ibid., p. 15). E assim transcorre a narrativa, intercalando tempos e também espaços diferentes.

Se a situação descrita é possível, tanto no mundo dos sonhos, quanto no ato de recordar, na literatura e na imaginação as leis da física também podem ser contrariadas. Assim sendo, Genebra e Cambridge são totalmente cabíveis no contexto da literatura de Jorge Luis Borges.

Como argumento final para explicar a situação inusitada do encontro, a memória do Borges mais velho também é questionada por seu interlocutor: “¿Cómo anda su memoria?”²¹ (Ibid., p. 15), o que leva o *outro* a refletir(-se): “Comprendi que para un muchacho que no había cumplido veinte años, un hombre de más de setenta era casi un muerto”²² (Ibid., p. 18).

Um senhor debilitado pela solidão e a cegueira poderia muito bem inventar um rapaz jovem, de preferência ele *mesmo*. Dessa maneira apaziguaria a sensação de ter envelhecido, assim como preencheria um vazio que talvez sentisse no momento, aquele da solidão às margens de uma terra estrangeira. Segundo Otto Rank (1973), a criação do duplo está ligada

¹⁸ “Afinal de contas, ao rememorar, não há pessoa que não se encontre consigo mesma. É o que está nos acontecendo agora” (BORGES, 2001, p. 10).

¹⁹ “O homem de ontem não é o homem de hoje” (Ibid., p. 12)

²⁰ “Não queres saber alguma coisa de meu passado, que é o futuro que te espera?” (BORGES, 2001, p. 13).

²¹ “Como anda sua memória?” (Ibid., p. 13)

²² “Compreendi que, para um moço que não havia completado vinte anos, um homem de mais de setenta era quase um morto” (Ibid., p. 13).

diretamente ao desejo de sobreviver à morte. Em sua obra *Don Juan et le double* (1973), Rank atribuiu ao *duplo* esse poder específico: o de concorrer para o impedimento da morte de si mesmo. Segundo o autor, a crença ancestral na morte está diretamente ligada ao duplo e ao desdobramento da personalidade. O *duplo* age como mecanismo cuja função é inibir a morte do sujeito por ele representado.

Muitas vezes, porém, “o desdobramento (duplicação) conduz à loucura e à morte”²³. Casos notórios na literatura são os exemplos de Dr. Jeckyl e Mr. Hide ou de Dorian Gray, em que o *duplo*, para poder existir, tem de eliminar o próprio *eu*. Com a desaparecimento do lado maléfico ou do não aceitável pela sociedade, o *eu* original também desaparece (morre).

Mas o *outro* não é necessariamente um ser monstruoso como em Stevenson ou em Wilde. No conto “O outro” o ser duplicado convive pacificamente *consigo mesmo*. Despedem-se sem grande amostra de afeto, mas cordialmente, com uma promessa de outro encontro, embora esta não seja cumprida. Nesse caso, quem se esvai é o *duplo*. O *eu*, o Borges maduro, sobrevive aparentemente intacto. Todavia, conforme Bakhtin, o *eu* precisa de seu *outro* a fim de que possa saber de si, seja para recordar, seja para sonhar, seja para viver, pois é somente através do *outro* que consegue dar sentido *ao mesmo*.

2.2 Análise do conto “O sul”

No conto em questão, o narrador começa de maneira sutil descrevendo os antepassados do protagonista Juan Dalhmann – “secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentia hondamente argentino”²⁴ (BORGES, 2007, p. 632) –, cujo avô paterno teria sido imigrante, desembarcado em Buenos Aires no ano de 1871. Colaborando para fortalecer a ideia de nacionalidade e orgulho argentino, o narrador menciona também o avô materno, Francisco Flores, que morreu na fronteira de Buenos Aires “lanceado por índios de Catriel”²⁵ (Ibid., p. 632).

Desde cedo sabemos que o protagonista elege a linhagem do antepassado de morte romântica, ou seja, a do que foi morto pelos índios, como sua preferida. Com algum esforço, Dalhmann consegue manter em seu poder a sede de uma estância no Sul, que foi dos Flores, mas que pouco visitava, por falta de tempo ou por indolência: “Se contentaba con la idea

²³ BRAVO, 1998, p. 270.

²⁴ “Juan Dahlmann, era secretário de uma biblioteca municipal, à rua Córdoba, e sentia-se profundamente argentino” (BORGES, 2002, p. 185).

²⁵ “lanceado pelos índios de Catriel” (Ibid., p. 185).

abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, em un sitio preciso de la llanura”²⁶ (Ibid., p. 632). Uma tarde empolga-se com a obtenção de um exemplar incompleto de *As Mil e uma Noites* e fere a cabeça ao subir apressadamente uma escada. É então que principia seu pesadelo.

Não podia dormir, parecia-lhe que estava no inferno e depois de oito dias que se passaram “como ocho siglos”²⁷ (Ibid., p. 633), foi levado a uma clínica onde experienciou mais sofrimentos. Sua vida esteve por um fio, porém, ao apresentar sinais de melhora, o cirurgião disse-lhe que brevemente poderia recuperar-se em sua estância. Todavia, seria real essa possibilidade ou o convalescente apenas sonhava?

Como em “O outro”, a palavra “sonho” aparece várias vezes na narrativa; a saber: quando parte de trem para o Sul, as paisagens que vê são “como sonhos de llanura”²⁸ (Ibid., 635); “Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren”²⁹ (Ibid., p. 635).

O Sr. Dahlmann experencia situações cada vez mais incertas, desde a confusão de rostos, passando por homens vestidos com roupas muito antigas, até chegar a locais desconhecidos. É como se o protagonista estivesse na nebulosidade de um sonho que culmina com um duelo de cunho surreal. Aceitando o destino que lhe espera, comenta o protagonista: “No hubieran permitido en el sanatório que me pasaran estas cosas”³⁰ (Ibid., p. 638). Mais adiante acrescenta o narrador: “Sintió que si él, entonces, hubiera podido eleger o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado”³¹ (Ibid., p. 638).

O conto parece tratar do assunto da morte dupla: “aquele que morre num hospital em Buenos Aires, depois de um acidente banal, vê-se de volta ao mundo dos gauchos de sua infância e aí repete a mesma espécie de morte heróica de seu avô materno”³². A morte sonhada durante a morte biológica faz com que pareça que as duas vítimas tenham existido ao mesmo tempo, sendo que o sonhado sai, ao mesmo tempo, vitorioso e derrotado do episódio. Vitorioso porque a vida do homem sonhado parece ser mais real do que a vida do homem doente no hospital. Derrotado porque no mundo do homem sonhado este é desafiado a um duelo no qual não tem chance de sobreviver.

²⁶ “Contentava-se com a ideia abstrata de posse e com a certeza de que sua casa estava esperando em um lugar preciso da planície” (Ibid., p. 186).

²⁷ “como oito séculos” (Ibid., p. 186)

²⁸ “como sonhos de planície” (BORGES, 2002., p. 189)

²⁹ “Em dado momento, dormiu e em seus sonhos estava o ímpeto do trem” (Ibid., p. 189).

³⁰ “Não teriam permitido na clínica que me acontecessem essas coisas” (Ibid., p. 193).

³¹ “Sentiu que se ele, então, tivesse podido escolher ou sonhar sua morte, esta é a morte que teria escolhido ou sonhado” (Ibid., p. 193).

³² BRAVO, 1997, p. 284.

Se unirmos as duas formas, o sonhado e o real, observamos que, se o sonhado cai morto no duelo, é quase seguro que o real também venha a morrer, ou seja, nesse caso há a aniquilação do *eu* via a aniquilação do *duplo* (o sonhado), diferentemente do primeiro conto aqui analisado.

O Sr. Dahlmann, após vislumbrar uma realidade diferente, opta por abandonar seu mundo ao sentir-se atraído por esse *outro*, mais primitivo e desconhecido. Esse mundo primitivo é o mundo dos pampas, das “llanuras” ou planícies argentinas. Como Dahlmann confessa, seu conhecimento sobre esse *outro* é deveras limitado, “porque su directo conocimiento de la campaña era harto inferior a su conocimiento nostálgico y literário”³³ (BORGES, 2007, p. 637).

Segundo Sarlo, a história do acidente de Dahlmann torna-se a história de sua convalescência impossível, por causa de sua decisão de ir para o Sul. Esta mostra-se muito mais perigosa do que a ferida física que já estava quase curada. Quando Dahlmann se abaixa para pegar a faca cedida para o duelo, é como se aceitasse o seu destino sulamericano³⁴, ideia com a qual o próprio narrador concorda: “Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlman aceptara el duelo”³⁵ (BORGES, 2007, p. 637).

A ida para o Sul representa a aceitação de uma parte de sua herança cultural. Indo para o Sul, Dahlmann recupera a imagem de seu passado. Exemplos dessa imagem são os campos e paisagens primitivos, o velho da venda que lhe oferece a faca, os outros gauchos vestidos a la 1900. “La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dalhman pudo sospechar que viajaba al pasado y no solo al Sur”³⁶ (Ibid., p. 635).

É importante observar que o protagonista parece não tomar consciência de si mesmo. É como se ele não pudesse decidir se é o Sr. Dahlman do hospital ou o *outro* que vai morrer num duelo. É nítida a simpatia pela morte heróica, o que pode sugerir a vitória do imaginado sobre o vivido. Infelizmente, ou felizmente, o duelo imaginado ou sonhado não aparece, ou seja, o final é aberto. Resta o tema da viagem: viagem ao passado; viagem às origens.

³³ “Porque seu direto conhecimento do campo era inferior a seu conhecimento nostálgico e literário” (BORGES, 2002, p. 189).

³⁴ SARLO, 2010, p. 47.

³⁵ “Era como se o Sul tivesse resolvido que Dahlmann aceitasse o duelo” (Ibid., p. 193).

³⁶ “A solidão era perfeita e talvez hostil, e Dahlmann pôde suspeitar que viajava ao passado e não só ao Sul” (Ibid., p. 190).

O tema das viagens, mesmo que apenas sonhado, é outro paradigma frequentemente abordado nas narrativas de Borges. No conto a seguir, observaremos outro viajante, Tom Castro.

3 O *outro* como *outra* pessoa

3.1 Análise de “A inverossímil história de Tom Castro”

O impostor inverossímil Tom Castro é a história de um inglês desertor da Marinha que se une a um afrodescendente de grande engenhosidade para enganar uma mãe que não se conforma com a morte do filho. O impostor termina na prisão enquanto seu ajudante de trapaceas morre tragicamente ao ser atropelado por um caminhão.

O enredo é simples, os detalhes são numerosos. O mais importante para os propósitos de nosso trabalho é a ideia do *duplo* na história do impostor Tom Castro, para a qual o *duplo* é um *outro*, diferente do *eu*. O plano de usurpar a identidade de *outro* tem como objetivo usufruir das riquezas de um rico herdeiro dado como morto. Explorando os sentimentos de uma mãe inconformada que buscou seu filho durante anos, o afrodescendente Bogle formula um plano inescrupuloso para lucrar com os sentimentos de perda dessa mãe que facilmente é levada a acreditar que o obeso Arthur Orton, semi-retardado, mas simpático homem, seja seu filho.

O articulador do plano é Bogle. Orton é apenas um instrumento em suas mãos hábeis em tirar proveito das circunstâncias que a vida oferece. A teoria de Bogle é a de que, por serem tão diferentes, o impostor não tem que tentar ser parecido com o falecido. Isso só acentuaria as diferenças. Vejamos primeiramente as comparações que o narrador faz entre o filho desaparecido e o impostor Orton.

Tichborne era un esbelto caballero de aire envainado, com los rasgos agudos, la tez morena, el pelo negro y lácio, los ojos vivos y la palabra de una precisión ya molesta. Orton era un palurdo desbordante, de vasto abdomen, rasgos de una infinita vaguedad, cútis que tiraba al pecososo, pelo ensortijado castaño, ojos dormilones y conversación ausente o borrosa. (BORGES, 2007, p. 357).³⁷

No pensamento de Bogle, as disparidades têm suas vantagens. Sabia que um

³⁷ Tichborne era um esbelto cavalheiro de ar retraído, traços agudos, tez morena, cabelo muito liso, os olhos vivos e a palavra de uma precisão já incômoda. Orton era um exuberante tosco, de vasto abdômen, traços de infinita vagueza, cútis puxando para o sardento, cabelo encaracolado castanho, olhos entorpecidos e conversação ausente e apagada. (BORGES, 2004, p. 34)

facímil perfecto del anhelado Roger Charles Tichborne era de imposible obtención. Sabia también que todas las similitudes logradas no harían otra cosa que destacar ciertas diferencias inevitables. Renunció, pues, a todo parecido. Intuyó que la enorme ineptitud de la pretensión sería una convincente prueba de que no se trataba de un fraude (Ibid., p. 357).³⁸

O *duplo* aqui, ao invés de forçar semelhanças, aposta nas diferenças. Alguns outros fatores fizeram com que Bogle confiasse em sua inverossímil teoria. “No hay que olvidar tampoco la colaboración todo poderosa del tiempo: catorce años de hemisfério austral y de azar pueden cambiar a un hombre”³⁹ (Ibid., p. 357). O tempo de afastamento do filho era tanto que a mudança era cabível. Catorze anos podem transformar muito uma pessoa, mas era difícil de acreditar que o homem “fofo, con sonrisa amable de imbécil, pelo castaño y una inmejorable ignorancia del idioma francés”⁴⁰ (Ibid., p. 358), fosse seu filho. No entanto, a predisposição da mãe desconsolada ajudou a reconhecer o impostor como o verdadeiro. Disso já sabia o astuto Bogle, pois “los repetidos e insensatos avisos de Lady Tichborne demostraban su plena seguridad de que Roger Charles no había muerto” em “su voluntad de reconocerlo”⁴¹ (Ibid., p. 358).

Além da mãe, diversas outras pessoas o reconheceram. No entanto, um incidente, depois da morte da mãe aniquilou os planos dos usurpadores de identidade. Bogle saiu a fim de poder raciocinar melhor e não voltou, pois foi atingido por uma carruagem. O narrador descreve o impostor como um espectro: Tom Castro era “el fantasma de Tichborne, pero un pobre fantasma habitado por el gênio de Bogle”⁴² (Ibid., p. 360). Com a morte de seu mentor não soube manter a mentira e foi condenado a catorze anos de trabalhos forçados.

Neste caso, temos um exemplo de como a *duplicação* pode causar a ruína do *eu*. Pode-se acrescentar nesse contexto que Tom Castro, além de ser o *duplo* de Roger Charles Tichborne, também tinha seu *duplo*, o genial articulador de planos/malandragens. Tom Castro

³⁸“facímil perfeito do desejado Roger Charles Tichborne era de impossível obtenção. Sabia também que todas as similitudes conseguidas não fariam outra coisa senão destacar certas diferenças inevitáveis. Renunciou, pois, a toda semelhança. Intuíu que a enorme inépcia de pretensão seria uma convincente prova de que não se tratava de uma fraude” (BORGES, 2004, p. 43).

³⁹“Não se pode esquecer também a colaboração toda-poderosa do tempo: catorze anos de hemisfério austral e de acaso podem mudar um homem” (Ibid., p. 34).

⁴⁰“balofo, com sorriso amável de imbecil, cabelo castanho e uma inalterável ignorância do idioma francês” (Ibid., p. 34).

⁴¹“os repetidos e insensatos anúncios de Lady Tichborne demonstravam sua absoluta segurança de que Roger Charles não havia morrido, sua vontade de reconhecê-lo” (Ibid., p. 34).

⁴²“Tom Castro era o fantasma de Tichborne, mas um pobre fantasma habitado pelo gênio de Bogle” (Ibid., p. 38).

era o objeto; enquanto Bogle era o sujeito. Tom Castro era um *duplo* que, ao mesmo tempo, tinha um *duplo*, portanto, múltiplo.

3.2 Análise de “O morto”

Em “O morto” (BORGES, 2007), encontramos no protagonista o desejo de ser um *outro*, a saber: seu patrão, Azevedo Bandeira.

Neste conto, um “*compadrito*” dos subúrbios de Buenos Aires, Benjamim Otárola, se transforma em peão *gaucho* e, mais tarde, em capitão contrabandista. O destino o encaminhou para esta direção quando foi contratado por Bandeira como vaqueiro. Depois de certo tempo exercendo essa função, passou a ver sua nova profissão como a de um criado ou serviçal. Incomodado com essa posição, propõe-se então “ascender” a contrabandista. Com esse fim, envolve-se em uma briga para poder atravessar a fronteira no intuito de contrabandear aguardente, e para que o patrão “acabe de entender que yo valgo más que todos sus orientales juntos”⁴³ (Ibid., p. 658).

Numa tarde, sobe com o chá do patrão, que supostamente estaria enfermo, e pensa que um golpe bastaria para dar conta dele, prostrado na cama, pois “Lo subleva que los esté mandando ese viejo”⁴⁴ (Ibid., p. 658). Otárola julga que poderia vir a ser um patrão muito melhor do que o *outro*, o que leva a confidenciar seus planos ao capataz da estância. Nesse momento, nota-se claramente seu desejo de tomar o lugar do patrão, tornando-se o *outro*. Passa então a desejar-lhe a mulher, o arreio e o alazão, como se pode constatar através da seguinte citação: “Esse caballo liberal es un símbolo da la autoridad del patrón [...]. Llega también a desear com deseo rencoroso, a la mujer de pelo resplandeciente. La mujer, el apero y el colorado son atributos o adjetivos de um hombre que él aspira a destruir”⁴⁵ (Ibid., p. 659). O protagonista, nesse caso, deseja tornar-se o *outro* para substituir o *original*.

Aos poucos, Otárola “resuelve suplantar, lentamente, a Azevedo Bandeira”⁴⁶ (Ibid., p. 659). No meio de um tiroteio, “usurpa el lugar de Bandeira y manda a los orientales”⁴⁷ (Ibid., p. 660). Nesse momento o protagonista toma pela primeira vez o lugar do *outro*. Mais

⁴³ “[...] acabe por entender que tenho mais valor que todos os seus uruguaios juntos” (BORGES, 2006, p. 38).

⁴⁴ “Revolta-o que esse velho esteja mandando neles” (Ibid., p. 38).

⁴⁵ “Esse cavalo liberal é símbolo da autoridade do patrão [...] chega também a desejar, com desejo rencoroso, a mulher de cabelos resplandecentes. A mulher, os arreios, o alazão são atributos ou adjetivos de um homem que ele aspira a destruir” (Ibid., p. 40).

⁴⁶ “[...] resolve suplantar, lentamente, Azevedo Bandeira” (BORGES, 2006, p. 40).

⁴⁷ “[...] usurpa o lugar de Bandeira e comanda os uruguaios” (Ibid., p. 40).

tarde, o mesmo ocorrerá quando “Le atraviesa el hombro una bala, pero esa tarde Otárola regresa al Suspiro em el colorado del jefe [...] essa noite duerme com la mujer de pelo reluciente”⁴⁸ (Ibid., p. 660). Vemos aqui que é o *outra* quem assume totalmente o controle. “Bandeira, sin embargo, siempre es nominalmente el jefe”⁴⁹ (Ibid., p. 660).

Uma noite, enquanto comem e bebem, Otárola ergue brindes, em júbilo crescente. O patrão Bandeira, o *outra* para Otárola, também presente, está taciturno. Quando soa a meia-noite, este se levanta e bate à porta da mulher. Os amantes são desmascarados. “Otárola comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que há sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto”⁵⁰ (Ibid., p. 660).

Nesta última cena vemos a eliminação do aspirante a *duplo*. E ao contrário do *duplo* do conto anteriormente analisado, Tom Castro, que conseguiu manter-se no lugar do filho amado de Lady Tichborne por um longo tempo, Otárola teve um fugaz momento como o *outra* a quem invejava.

Descobrimos no final que tudo foi armado para que se sentisse vitorioso, para que tivesse o sabor do êxito e assim sentisse com maior intensidade a dor da perda de seu recém adquirido *status*. Nesse momento, voltamos ao conceito de autoconsciência. Segundo Bakhtin, referindo-se à obra de Dostoiévski, mas também aplicável à de Borges “não importa o que sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma”⁵¹.

Otárola despreza seu *eu*, não está satisfeito com sua vida nem com o papel que desempenha no mundo. Por isso aspira ser o *outra*. E não só isso: deseja também destruí-lo, como se o *duplo* e o *duplicado* não pudessem coexistir. O patrão, por seu lado, ciente de tal desejo, elimina-o de maneira sumária. Neste conto, como no anteriormente analisado, parece não haver lugar para *duplos*. Mas apenas parece, pois os *duplos*, em ambos os casos, estão presentes, e sem suas presenças, os contos seriam *outras*.

⁴⁸ “[...] uma bala atravessa-lhe o ombro, mas nessa tarde regressa a O Suspiro no alazão do chefe e nessa noite dorme com a mulher de cabelos reluzentes” (Ibid., p. 40).

⁴⁹ “Bandeira, entretanto, continua sendo nominalmente o chefe” (Ibid., p. 40).

⁵⁰ “Otárola comprende, na iminência da morte, que o traíram desde o princípio, que foi condenado à morte, que lhe permitiram o amor, o mando e o triunfo porque já o davam por morto” (Ibid., p. 41).

⁵¹ BAKHTIN, 2005, p. 46.

Considerações finais

Após o estudo destes quatro contos em que a questão da alteridade se faz presente, foi possível elaborar, a partir deles, análises (nem sempre) convergentes acerca da questão do *duplo*, presente na obra de Jorge Luis Borges. Essa *duplicação* nos é revelada através da relação estabelecida entre a voz do *outro* e o desejo de ser o *outro*, como *um*.

Percebe-se que, nos contos em questão, a tensão se desdobra, mais em termos oníricos que em realismo verossímil; tensão esta que faz com que as personagens progridam num ritmo quase de devaneio, sem grandes sobressaltos até atingirem um “embate final” entre os *duplos*: *um* e *outro*. Com exceção do primeiro conto analisado, em que o *duplo* não destrói o *eu*, nos três contos seguintes o *duplo*, ou aspirante a *eu*, é eliminado. Em “O outro”, ao entrar no tema da memória, Borges parece querer dizer que o homem é, ao mesmo tempo, objeto de reflexão do *outro* e sujeito da observação do *eu*.

A fragmentação estrutural perceptível nas personagens pode ser uma tentativa conseguida pelo autor para refletir sua visão acerca do homem, no seu sentido universal. É esse *eu cindido* entre o *eu* e o *outro* que Borges busca retratar.

“Soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy”⁵² (BORGES, 2007, p. 651). Eis a questão: ser ou não ser o *um* e/ou o *outro*, *duplo* ou não. No entanto, no conto “Os teólogos”, afirma que “todo hombre es dos hombres”⁵³ (Ibid., p. 665) e, mais adiante, que “el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima formaban una sola persona”⁵⁴ (Ibid., p. 668). Seria sua maneira de dizer que, no fundo, somos todos *um*? Ou seria um modo de evidenciar a *duplicidade* e/ou a *multiplicidade*, inerentes a um certo paradigma, físico e/ou metafísico, espaço-temporal?

Um? Vários num? Todos num? Tudo é possível. Na realidade, Borges, o autor, dá a falsa impressão de que esclarecerá mistérios, mas o que faz é abalar as certezas de quem o lê e, por isso, ressalta a sensação de incerteza constante nas situações que descreve: “La solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino[...]”⁵⁵ (Ibid., p. 728).

⁵² “Sou Deus, sou herói, sou filósofo, sou demônio e sou mundo, o que é uma fatigante maneira de dizer que não sou”. In “O imortal” (BORGES, 2006, p. 28).

⁵³ “todo homem é dois homens”. In “Os Teólogos”, (Ibid., p. 48).

⁵⁴ “O ortodoxo e o hereje, o odiado e o que odeia, o acusador e a vítima formavam uma só pessoa” (Ibid., p. 53).

⁵⁵ “A solução do mistério sempre é inferior ao mistério. O mistério participa do sobrenatural e até mesmo do divino [...]”. (BORGES, 2006, p. 137).

“Achar-se a si mesmo” é uma expressão frequentemente usada a respeito da obra do escritor argentino. Se na busca do *eu* ou para sua constituição é necessário um olhar sobre o *outro*, temos em Borges vasto material de análise. Seus protagonistas parecem, com poucas exceções, não ter o prazer do encontro consigo mesmos, pois quando logram fazê-lo, ou estão em ambiente supostamente onírico ou estão prestes a morrer. Cabe ressaltar que a vigília, em sentido amplo, está para a vida, assim como o sonho está para a morte.

Vimos em nosso trabalho como Borges elabora a relação *eu-outro*, entre subjetividade e alteridade. O fato é que os labirintos onde estão imersas as personagens de Borges não se deixam elucidar facilmente. É difícil achar a saída, quase tão difícil quanto achar a si próprio, como é próprio de labirintos e afins.

No jardim fantástico de Borges, as veredas se bifurcam – ou, perdoe-se o neologismo, multifurcam-se – numa infinidade de acontecimentos inseridos ou enredados num universo sem começo nem fim. Borges busca destruir os limites do tempo e do espaço, assim como o do ser. Como consequência dessa busca, assenta uma poética que reflete o múltiplo e o simultâneo da multiplicidade metafísica, partido da dialética de mão *dupla*: *eu-outro*.

Referências bibliográficas

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2002.

ARANHA, Maria Lúcia A.; MARTINS, Maria Helena P.. *Filosofando: introdução à Filosofia*. São Paulo: Moderna, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I. 1923-1944*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

_____. *Obras Completas III. 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 2009.

_____. *O livro de areia*. Trad. Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *História Universal da Infâmia*. Trad. Alexandre Eulálio. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardoso. São Paulo: Globo, 2006.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. “O *Eu* e a afirmação do outro: o estabelecimento de duplos”. In: Anais do congresso Internacional Linguagem e interação II. Rio Grande do Sul: UNISINOS, 2010.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

KIEFER, Charles. *Borges que amava Estela & outros duplos*. Porto Alegre: Mercado Aberto. 1995.

PLATÃO. *O Banquete ou do amor*. Rio de Janeiro. DIFEL, 2002.

RANK, Otto. Don Juan et Le Double. Études psychanalytiques Petite Bibliothèque Payot, Paris: 1973. 189 p. *Collection Science de l’Homme*, dirigée par le D^r G. Mendel. (édition électronique réalisée par Pierre Tremblay, collaborateur bénévole).

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. <http://lproweb.procempa.com.br> (ebook), 2010.

[Recebido em março de 2011 e aceito para publicação em maio de 2011]

The double in Borges: An analysis of four short stories “The other”, “The South”, “The improbable imposter Tom Castro” and “The dead”

Abstract: The figure of the Double can be found in several examples when we talk about Jorge Luis Borges’ short stories. In this research, we have established some general considerations about the idea of alterity. Besides, it has been done some analysis of the short stories in which we can observe a fragmented *self* as well where there is a confrontation between the *self* and *the other*. Our purpose is to verify how the relationship between the *self* and *the other* takes place and also the relation between the self with *himself* in the process of duplication. In this context it has been used some concepts of Bakhtin as *excedente de visão* and *self-consciousness*, as part of the theoretical support. A divided being as noticed in some of the characters in the analysed short stories can be a way the author managed to show his perception of subjectivity, in a global meaning. It is this divided being between the *self* and *the other* that Borges tries to capture.

Keywords: double, Borges, self-consciousness, relation between the self- the other.

