

Borges duplicado e sem máscara: diálogos consigo mesmo

Borges duplicated and maskless: dialogues with himself

Newton de Castro Pontes¹
Universidade Regional do Cariri
Crato, Ceará, Brasil

Matheus Peixoto Rocha²
Universidade Regional do Cariri
Crato, Ceará, Brasil

Resumo: Este artigo visa analisar os contos “Borges y yo” e “El otro” de Jorge Luis Borges à luz dos conceitos de autor-pessoa e de autor-criador e do eu e do outro trabalhados por Mikhail Bakhtin. Com o objetivo de enriquecer esse estudo, a pesquisa buscará comparar tais conceitos com noções semelhantes nas obras de outros pesquisadores que também se debruçaram sobre a temática: nomeadamente, Carl Jung, Friedrich Nietzsche e Roland Barthes. À análise foram acrescentadas as metáforas da máscara/*persona* e do duplo/*doppelgänger* e a ideia do autor como fenômeno moderno. Como resultado, tem-se uma abordagem de caráter transdisciplinar que explora a filosofia e a psicologia presentes na poética de Borges.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges. Mikhail Bakhtin. Persona. O duplo.

Abstract: This paper aims analyzing Jorge Luis Borges’ short stories “Borges y yo” and “El otro” according to the concepts of author-person & author-creator and the I & the other by Mikhail Bakhtin. Aiming to enrich this study, the research will compare similar notions in the works of other researchers who also focused on this subject, namely Carl Jung, Friedrich Nietzsche, and Roland Barthes. Therefore, the images of the mask/*persona* & the double/*doppelgänger*, and also the idea of the author as a modern phenomenon will also be in this analysis, resulting in a transdisciplinary work that explores the philosophy and psychology behind Borges’ poetics.

Keywords: Jorge Luis Borges. Mikhail Bakhtin. Persona. The double.

Eu, eu, eu. Que terrível palavra!
— Vladislav Khodassevitch, *Diante do espelho*.

1 INTRODUÇÃO

Jorge Luis Borges nasceu em 1899 na Argentina, era poeta, contista e ensaísta, descendente de espanhóis, portugueses e ingleses, ficou cego aos 55 anos de idade — mesma sina sofrida por seu pai —, casou tarde e faleceu em 1986. Essa é uma curta

¹ Doutor em Letras pela *Universidade Federal de Pernambuco* (UFPE), com pós-doutorado pela mesma instituição. Professor adjunto da *Universidade Regional do Cariri* (URCA) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da *Universidade Regional do Cariri* (PPGL-URCA), Crato-CE, Brasil. E-mail: newton.pontes@urca.br.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da *Universidade Regional do Cariri* (PPGL-URCA), Crato-CE, Brasil. Bolsista FUNCAP. E-mail: rochamatheuspeixoto@gmail.com

biografia para um autor tão complexo quanto fora Borges. Mais precisamente, é a descrição resumida da vida do autor-pessoa (autor-homem ou homem-autor): um indivíduo que experimentou momentos de alegria e de tristeza, que teve sonhos e angústias, que lia vorazmente, palestrava em simpósios e saía à noite para se divertir com seus amigos, que era um sujeito possuidor de direitos e deveres, ou seja, é o autor que, segundo o filósofo e crítico literário russo Mikhail Bakhtin, situa-se “*fora da obra*” e que “vive sua vida biográfica” (Bakhtin, 2018, p. 231-232).

Consoante o entender de Bakhtin (2018, p. 35), a vivência concreta desse autor-homem, como um indivíduo real, constitui uma “correlação entre as categorias imagéticas do *eu* e do *outro*” e esse eu “difere radicalmente da forma do *outro*”, pois o primeiro vivencia sua existência em uma esfera pessoal, ao passo que o segundo o faz em uma esfera mais ampla, que reúne “todos os outros indivíduos sem exceção”. Com base nessas ideias, tentaremos entrar em contato com as — possíveis — diversas faces de Borges postas perante um espelho metaliterário, utilizando-nos de um percurso bibliográfico para tanto.

2 AUTOR-PESSOA E AUTOR-CRIADOR

Pela própria particularização dos termos, as definições de autor-pessoa e de autor-criador não devem se confundir — o que resultaria em um “biografismo ingênuo” (Bakhtin, 2018, p. 231-232). O autor-criador é o agente por trás da obra em si e sua presença é percebida ao longo de toda sua composição. A confusão realizada entre as duas categorias, entretanto, pode ser algo bastante comum, como o próprio Bakhtin chegou a constatar quando seu “conteúdo e forma se fundem intimamente”:

A crítica costuma procurá-lo [o autor-criador] no conteúdo destacado do todo, que permite identificá-lo facilmente com o autor-homem de uma determinada época, que tem uma determinada biografia e uma determinada visão de mundo. Aí a imagem do autor quase se funde com a imagem do homem real (Bakhtin, 2011, p. 399).

O autor como criador é um ser estético que molda e dá significação à obra, e não se encontra apenas “fora” do mundo representado no texto, como assevera Bakhtin (2018, p. 232), escrevendo e dividindo sentenças, parágrafos e capítulos, mas também se vê em seus limites, qual um deus pairando sobre sua criação, observando-a e interferindo nela. Verdadeiramente, a *natureza naturando*. Em síntese, enquanto o autor-pessoa é um “elemento do acontecimento ético e social da vida”, o autor-criador é um “elemento da obra” que auxilia no entendimento do primeiro (Bakhtin, 2011, p. 399-400). E quanto ao peso exercido na criação pelo autor? Entendendo-o de maneira extensiva não só como o escritor — mas também como o artista, o pintor, o escultor etc. —, o filósofo e semiólogo francês Roland Barthes observou a importância e a indissociabilidade entre criador e criatura; vínculo no qual, não obstante, sobressai-se a imponente figura do *autor*, que ele afirmou tratar-se de “uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa

sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou [...] da ‘pessoa humana’” (Barthes, 2004, p. 58). Para Barthes, esse fenômeno do autor moderno torna-se mais acentuado em uma sociedade capitalista.

Trazendo a discussão para a obra de Borges, é interessante notar como o autor-pessoa — como ávido pesquisador que foi — teceu suas ideias em intrincadas tramas metaficcionalis. Em vários contos, o autor-criador encarna no narrador-herói: ele é o Borges real que escreve sobre um Borges fictício, que também é escritor e vive as situações dessas histórias permeadas por elementos de realismo maravilhoso. Bakhtin (2011, p. 321) entendia que “não se pode separar o autor das imagens e personagens, uma vez que ele integra a composição dessas imagens como parte inalienável”.

Para uma melhor contextualização, citaremos a seguir — antes de realizarmos as análises propriamente ditas — alguns exemplos de relatos breves nos quais esse recurso é utilizado por Borges. Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, publicado originalmente em 1940 e depois republicado na coletânea *Ficciones* de 1944, ele e seu amigo, o escritor argentino Adolfo Bioy Casares, discutem sobre seu próximo livro em coautoria, quando Casares menciona uma citação obscura de um heresiarca de Uqbar, região perdida que ficaria no Oriente Médio; a intrincada trama desenvolve-se com uma busca por mais informações acerca tanto dessa passagem retirada de uma enciclopédia, quanto da terra desconhecida, que atiçaram a curiosidade de Borges. Em “La forma de la espada”, de 1942 e também adicionado posteriormente a *Ficciones*, ele relata seu encontro em uma cidade interiorana com um misterioso irlandês, que lhe contou como conseguira uma impressionante cicatriz em formato de meia-lua na face. E em “El Aleph”, publicado em 1945 e depois na antologia homônima de 1949, Borges lamenta a morte de sua amada e, em forma de respeito à sua memória, ele presta visitas anuais à família dela no dia de seu aniversário; até que, certa vez, ele descobre um objeto fantástico, uma diminuta, porém infinita esfera da qual pode-se observar todas as coisas do mundo de cada ponto do universo.

É, porém, no conto “Borges y yo” — publicado em 1960 em *El hacedor*, uma compilação de contos, poemas e ensaios — que a concepção bakhtiniana sobre autoria transforma-se em ficção curta, ou curtíssima, visto que a história se limita a uma única página, mas que é profunda o suficiente para suscitar diversas reflexões em seus leitores. O Borges narrador-personagem, componente da obra, iniciar sua narrativa afirmando, em sua característica prosa filosófica, que “Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas” (BORGES, 1974, p. 808, tradução nossa)³, referindo-se ao reconhecido e atarefado artista, cujo nome está nas rodas de conversas acadêmicas e até em um “dicionário biográfico”.

A versão narradora de Borges tenta individualizar-se elencando algumas de suas preferências pessoais: “as ampolhetas, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o sabor do café e a prosa de [Robert Louis] Stevenson”. No entanto, para seu pesar, ele revela que o outro compartilha igualmente desses interesses, “mas de um modo vaidoso, que as converte em atributos de um ator” (Borges, 1974, p. 808, tradução

³ No original: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas”.

nossa)⁴, quer dizer, de alguém que finge ser o que não é para agradar a outrem, a um público, e não a si. Evoca-se nesse ponto, a imagem da máscara do ator, ou a *persona*, como definiu o psicanalista suíço Carl Jung o objeto utilizado pelo homem para disfarçar sua imagem perante terceiros. Quanto ao ato de firmar-se como indivíduo, é o que a psicologia analítica denomina *individuação*. Jung equiparou esse processo de individuação com “o decorrer natural de uma vida, em que o indivíduo se torna o que sempre foi” — veremos mais desse processo, e da máscara, no próximo conto a ser analisado neste trabalho. Na individuação, o homem almeja a “síntese do si-mesmo [*Selbst*]”, ou seja, “uma unidade indivisível, um todo” (Jung, 2000, p. 165 e 269); seria como uma *conquista* do consciente pelo homem.

É perceptível como essa entidade borgiana *menor* sofre com a tirania exercida pelo outro Borges; reflexo do fenômeno moderno, e já consolidado pela crítica literária, do *império do autor* descrito por Barthes, e acima mencionado, para quem, “a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões” (Barthes, 2004, p. 58-59). Diante disso, o narrador-personagem expõe a dinâmica de sua relação com a entidade *maior*. A priori, ele não a vê como alguém “hostil”, embora a sugestão é de haver quase como um processo de transmutação de uma simbiose para um parasitismo. Esvaziando-se, o narrador confessa que vive, *permite-se viver*, na verdade, “para que Borges possa tramar sua literatura” e essa o “justifica” (Borges, 1974, p. 808, tradução nossa)⁵. Ele está destinado a obliterar-se, e o pouco que restar, um mero *instante*, sobreviverá no outro. Ele permanecerá em Borges, mas não em si. Nesse ponto, fica claro seu niilismo, pois o mesmo remói, “se é que sou alguém” (Borges, 1974, p. 808, tradução nossa)⁶.

Continuando sua reflexão pessoal, o Borges que se apaga e cede “pouco a pouco” tudo ao outro ressalta uma vez mais o caráter cênico, afetado e dramático de seu homólogo, mencionando seu “perverso costume de falsear e magnificar” (BORGES, 1974, p. 808, tradução nossa)⁷. Em seguida, o narrador faz uma alusão ao filósofo holandês de origem judeu-portuguesa Baruch Spinoza, cuja convicção de que a vida é uma força pela qual “todas as coisas querem perseverar em seu ser” contrasta com sua sina. Então, ele assume ter se livrado dessa figura tirânica anos atrás e passado “das mitologias do subúrbio aos jogos com o tempo e com o infinito”, mas emenda dizendo que até esses jogos, agora, “são de Borges” (Borges, 1974, p. 808, tradução nossa)⁸. Tudo pertence ao “esquecimento” ou ao “outro”.

⁴ “Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor”.

⁵ “Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica”.

⁶ “Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)”.

⁷ “Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar”.

⁸ “Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser. [...] Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora. [...] Todo es del olvido, o del otro”.

A inquietante fusão anteriormente revelada atinge seu ápice justamente na última sentença do conto, apartada de todo o breve relato em um parágrafo próprio: “Não sei qual dos dois escreve esta página” (Borges, 1974, p. 808, tradução nossa)⁹, ora, se não seria justamente essa a *confusão* de autoria já prenunciada, e em seu efeito máximo, encarnada no âmago do indivíduo; a questão é que, segundo Bakhtin (2011, p. 314), “a imagem do narrador na narração na *pessoa do eu* [em primeira pessoa]”, é mensurada “por sua relação com o autor-homem (como objeto específico de representação)”, mas não deixa de ser uma imagem representada por um “autor, portador do princípio puramente representativo”.

No fim de “Borges y yo”, é impossível — tanto para o narrador, quanto para o leitor — distinguir qual dos dois Borges fizera observações tão intensas e sagazes a respeito de sua existência; o eu-narrador poderia, inclusive, tratar-se de outra pessoa, um terceiro intrínseco, cuja identidade nos permanecerá oculta.

3 O EU E O OUTRO

Além dos liames entre os conceitos acima mencionados, evidencia-se em “Borges y yo” e, igualmente, em “El otro”, uma aproximação com as ideias do *eu* e do *outro*. A discussão acerca dessas duas identidades perpassa vários campos de estudo: está presente na filosofia, na psicanálise, na religião, na antropologia, na sociologia política e, da mesma maneira, na literatura e em sua crítica.

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche em um prólogo de um de seus tratados declarou que “não nos conhecemos” e que, mesmo após uma longa vivência, “continuamos necessariamente estranhos a nós mesmos” (Nietzsche, 2009, p. 7). É uma constatação que pouco surpreende, pois somos regidos, em parte, pelo consciente, em parte, pelo subconsciente. Há algo oculto no abismo, e é temeroso perscrutá-lo. Os sonhos, os medos, as dúvidas e os instintos reguladores podem ter um alto grau de controle sobre nossas ações — quer permitamos ou não —, contudo, Nietzsche (2009, p. 167) salienta que ao deixarmos-nos “levar por impressões anteriores, desaparece para nós a distinção rigorosa entre fado e livre vontade, e ambos os conceitos se fundem na idéia da individualidade”. A livre vontade seria expressão do consciente e o fado, do inconsciente. Jung, por exemplo, via o duplo como uma projeção do inconsciente, não do sujeito — como se verá mais adiante no conto —, e sobre essa tomada de consciência, ele escreveu:

Não se cria a projeção: ela já existe de antemão. A consequência da projeção é um isolamento do sujeito em relação ao mundo exterior, pois ao invés de uma relação real o que existe é uma relação ilusória. As projeções transformam o mundo externo na concepção própria, mas desconhecida (Jung, 2008, p. 22).

⁹ “No sé cuál de los dos escribe esta página”.

Esse encontro com sua sombra — aquilo de bom e de ruim que o indivíduo oculta do exterior — suscita “um sentimento de incompletude” (Jung, 2008, p. 20-22), que acentua o estado de isolamento. Em um nítido contraste com a noção mais comumente apregoada pela filosofia e pela psicanálise, Bakhtin (1999, p. 288, tradução nossa), comentando a obra do escritor russo Fiódor Dostoiévski, julgara ser a *consciência* “muito mais assustadora do que todos os complexos do inconsciente”¹⁰. De toda forma, não se pode negar que há uma contínua busca do indivíduo por sua identidade.

O eu é o indivíduo, que tem vontades e valores próprios; enquanto o outro está dormente, aguardando ser desvelado. Bakhtin (2011, p. 382) indaga a respeito da própria imagem do eu: “Qual é a índole da concepção de mim mesmo, do meu *eu* em seu todo? Em que ele se distingue essencialmente da minha concepção do *outro*?” Tal qual a problemática nas definições de autor-criador e de autor-pessoa, também se nota uma confusão entre a duplicidade do eu e do outro e, na busca pelo *si*, “o *eu* se esconde no *outro* e nos *outros*, quer ser apenas outro para os outros, entrar até o fim no mundo dos outros como outro, livrar-se do fardo de *eu* único (*eu-para-si*) no mundo” (Bakhtin, 2011, p. 383).

“El outro”, publicado na antologia *El libro de arena* (1975), consiste em um diálogo existencialista entre o Borges narrador-protagonista com uma versão mais jovem e impetuosa sua. Bakhtin (2011, p. 331), no que se refere à representação literária de um diálogo real, escreveu: “a relação entre as réplicas de tal diálogo é o tipo mais externamente notório e simples de relações dialógicas”, que “não coincidem, de maneira nenhuma, com as relações entre as réplicas do diálogo real”, por serem “bem mais amplas, diversificadas e complexas”.

Na história, Borges decide externalizar, três anos depois, um fato ocorrido consigo em 1969, na cidade de americana de Cambridge, região metropolitana de Boston. Só não o fizera antes, porque seu “primeiro propósito foi esquecê-lo, para não perder a razão”. O sucedido foi algo “insuportável” para ele e fizera-lhe sofrer pelas “noites que se seguiram”. Agora, as outras pessoas lerão isso “como um conto”, uma peça de ficção; ele anseia ser capaz de encará-lo dessa forma também com o passar dos anos (BORGES, 1989, p. 11, tradução nossa)¹¹. Era inverno e ele estava sozinho, sentado em um banco à margem do gelado Rio Charles, essa cena, “inevitavelmente”, fê-lo pensar no “tempo” e na “imagem milenar de Heráclito” (Borges, 1989, p. 11, tradução nossa)¹², referindo-se às máximas do filósofo grego pré-socrático: “Tudo flui” e “Não é possível entrar duas vezes em um mesmo rio”. Também se utilizando da metáfora do água corrente, Jung (2000, p. 165) afirmou que “a vida é um fluxo, um fluir para o futuro e não um dique que estanca e faz refluir”.

¹⁰ “Consciousness is much more terrifying than any unconscious complexes”.

¹¹ “No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí. Sé que fue casi atroz mientras duró y más aún durante las desveladas noches que lo siguieron”.

¹² “El agua gris acarrea largos trozos de hielo. Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito”.

Contrariando a assimilação anterior, ele é assomado por uma sensação de *déjà vu*, como se já houvesse “vivido aquele momento”, quando alguém senta na outra ponta do banco. Esse *outro* assobia uma melodia reconhecida por ele, fazendo-o lembrar de sua infância na Argentina. Estarrecido, o narrador interroga o outro acerca de suas origens. A resposta provoca um longo silêncio, pois esse recém-chegado, assim como Borges, também era argentino e morava na Suíça; na verdade, na mesma casa que ele. Isso leva o protagonista a declarar, resolutamente: “Nesse caso, você se chama Jorge Luis Borges. Eu também sou Jorge Luis Borges” (Borges, 1989, p. 11, tradução nossa)¹³; ele ainda diz que estão em Cambridge e no ano de 1969. O outro o contesta, afirmando estar em Genebra, sentado em um banco à margem do Rio Ródano; curiosamente, ele reconhece que ambos se parecem, embora o narrador fosse uma versão “muito mais velha” de si, “com a cabeça grisalha” (Borges, 1989, p. 12, tradução nossa)¹⁴.

Trata-se de um encontro com o duplo. É interessante notar a escolha de descrever tal encontro próximo à água, elemento que, como o espelho, estimula a imagem duplicada. Descrevendo algumas manifestações filosóficas, culturais e folclóricas do motivo do duplo, Borges identificou diversas interpretações similares entre si, como as tradições escocesa do *fetch* (“o que vem pegar”) e alemã do *Doppelgänger* (“caminhante duplo”), nas quais uma aparição idêntica à pessoa traz-lhe azar ou morte, logo, “encontrar-se consigo mesmo é, por consequência, agourento”. Já na tradição judaica, procurando por Deus, um homem acaba deparando-se com seu *outro* (Borges, 2005, p. 77-78, tradução nossa)¹⁵. Ponderando sobre a fusão em “um só denominador” do *eu* e do *outro* pelo “cientificismo positivista”, Bakhtin deixou registrado que a falta de:

[...] percepção de mim mesmo como outro —, minha imagem externa — meu ser para os outros — procura vincular-se à minha autoconsciência, dá-se um retorno a mim mesmo com vistas a usar em proveito próprio meu ser para os outros. Neste caso, meu reflexo no outro, aquilo que sou para o outro torna-se meu duplo, que irrompe em minha autoconsciência, turva-lhe a pureza e desvia da atitude axiológica direta para comigo (Bakhtin, 2011, p. 54-55).

Para Bakhtin, “o horizonte real” da vida humana é de “natureza dupla”, com movimentos “em diferentes planos de *visão e juízo de valor*”; ainda assim, o homem tende a temer o duplo. Nietzsche, por sua vez, sem medo de referir-se à dualidade de sua natureza, concomitantemente *décadent* (exânime) e prudente (sã), proclamou em sua

¹³ “Sentí de golpe la impresión [...] de haber vivido ya aquel momento. En la otra punta de mi banco alguien se había sentado. [...] — En tal caso — le dije resueltamente — usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge”.

¹⁴ “— Yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que nos parecemos, pero usted es mucho mayor, con la cabeza gris”.

¹⁵ “Sugerido o estimulado por los espejos, las aguas, [...] el concepto del Doble es común a muchas naciones. [...] Encontrarse consigo mismo es, por consiguiente, ominoso. [...] Para los judíos, en cambio, la aparición del Doble no era un presagio de una próxima muerte”.

autobiografia: “Eu sou um sósia” — no original em alemão, “Ich bin ein Doppelgänger” —, fatalmente encerrando o dualismo em si, e não como uma entidade temerosa manifestada no exterior (Nietzsche, 1995).

Retornando ao conto, desenrola-se um longo diálogo entre as duas versões borgianas. O narrador elenca vários detalhes de sua vida, que somente ele conhecia, para provar serem eles a mesma pessoa. O sósia, todavia, não se impressiona com os exemplos e argumenta que, se aquilo se tratasse de um sonho, seria “natural” saber o que sabia. O Borges mais velho acha “justa” a objeção e conjectura: “Se esta manhã e este encontro são sonhos, cada um dos dois deve pensar que é o sonhador. Talvez deixemos de sonhar, talvez não”. Desse modo, só lhes restaria “aceitar o sonho” (BORGES, 1989, p. 12, tradução nossa)¹⁶. A possibilidade desse sonho perdurar indefinidamente assusta o jovem Borges. O narrador — igualmente inquieto — finge certa segurança para tranquilizá-lo e diz que seu próprio sonho já tem “durado setenta anos” e que, “no fim das contas, não há ninguém que não se encontrará consigo”; embora eles fossem dois, desafiando a lógica monista. Então, ele se oferece para contar-lhe algo de seu passado, no caso, o futuro reservado ao outro (Borges, 1989, p. 12-13, tradução nossa)¹⁷.

O narrador deixa sua versão juvenil ciente de alguns acontecimentos em sua família. A mãe está viva e saudável, porém o pai falecera trinta anos antes; a irmã casara-se e tinha dois filhos. O gesto parece suavizar a postura defensiva inicial do outro. Vacilante, ele pergunta o que se sucedeu a ele (a si) nesses anos e ouve como resposta: “Não sei a cifra dos livros que escreverá, mas sei que serão muitos”, livros de poesia e de contos fantásticos, além disso, ele ministrará aulas, tal qual “tantos outros de nosso sangue”. O Borges mais velho sente-se satisfeito por seu sósia não perguntar sobre “o fracasso ou o êxito dos livros” (Borges, 1989, p. 13, tradução nossa)¹⁸. Mudando o tom do diálogo, assumindo o pessimismo da idade, ele também relata alguns acontecimentos históricos — que ainda viriam a acontecer —, como a Segunda Guerra Mundial, a polarização da Guerra Fria e o golpe militar na Argentina.

O outro Borges prestava atenção à fala de seu eu-futuro, quieto e amedrontado. Essa imagem tão frágil suscita no narrador a compaixão de um homem que não fora pai. Ele via aquele “pobre rapaz” como alguém “mais íntimo que um filho” de sua própria carne (Borges, 1989, p. 13, tradução nossa)¹⁹. Nota um livro em suas mãos e pergunta qual é. *Os demônios* de Dostoiévski, responde com certa afetação; lera outros exemplares do

¹⁶ “[...] Si yo lo estoy soñando, es natural que sepa lo que yo sé. [...] / La objeción era justa. / Le contesté: — Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no. Nuestra evidente obligación, mientras tanto, es aceptar el sueño”.

¹⁷ “— Mi sueño ha durado ya setenta años. Al fin y al cabo, [...] no hay persona que no se encuentre consigo misma. Es lo que nos está pasado ahora, salvo que somos dos. ¿No querés saber algo de mi pasado, que es el porvenir que te espera?”

¹⁸ “— No sé la cifra de los libros que escribirás, pero sé que son demasiados. Escribirás poesías que te darán un agrado no compartido y cuentos de índole fantástica. Darás clases como tu padre y como tantos otros de nuestra sangre. / Me agradó que nada me preguntara sobre el fracaso o éxito de los libros”.

¹⁹ “Noté que apenas me prestaba atención. El miedo elemental de lo imposible y sin embargo cierto lo amilanaba. Yo, que no he sido padre, sentí por ese pobre muchacho, más íntimo que un hijo de mi carne, una oleada de amor”.

“mestre russo”, dentre eles — e não poderia ser diferente para esta narrativa —, *O duplo*. A partir desse ponto, o narrador defronta-se com algumas questões que marcam mais as diferenças do que as semelhanças entre ambos.

A começar pelo entusiasmo do adolescente com o livro que estava escrevendo, *Los himnos rojos*, uma coleção de poemas que “cantaria a fraternidade entre todos os homens” e seria dedicado “a grande massa dos oprimidos e do párias” (Borges, 1989, p. 14, tradução nossa)²⁰. Fora do mundo fictício, esse foi um dos primeiros livros escritos por Borges, aos 19 anos, uma homenagem à Revolução Russa de 1917-1923; a obra, contudo, nunca chegou a ser publicada em vida. O narrador contesta a escolha ideológica do rapaz: “Sua massa de oprimidos e de párias [...] não passa de uma abstração. Só existem indivíduos, se é que existe alguém”. De memória, ele cita um aforismo de Heráclito, “o homem de ontem não é o homem de hoje” — e o de hoje não será o de amanhã —, e eles eram a prova de tal preceito. Mesmo os recursos linguísticos e literários de ambos diferenciavam-se bastante. Seu *alter ego* “acreditava na invenção ou descoberta de novas metáforas”; enquanto ele, naquelas “que correspondem a afinidades íntimas e familiares, que nossa imaginação já tem aceitado”, por exemplo, “a velhice dos homens e o crepúsculo, os sonhos e a vida, o transcorrer do tempo e da água” (Borges, 1989, p. 14, tradução nossa)²¹.

O outro ignora as opiniões do narrador e, pegando-o desprevenido, questiona-o a respeito do paradoxo criado por essa peculiar viagem no tempo: “Se você foi eu, como explicar que tenha esquecido seu encontro com um senhor de idade que, em 1918, disse a você que ele também era Borges?” Ao que o idoso responde, hesitante, “Talvez o acontecido fora tão estranho que tratei de esquecê-lo” (Borges, 1989, p. 14, tradução nossa)²². Aparentando certa preocupação, o sócio pergunta como está a memória dele. O Borges mais velho compreende que, para um adolescente, um homem de mais de setenta anos era “quase um morto” (Borges, 1989, p. 14, tradução nossa)²³.

Percebendo que o diálogo demorava demasiadamente para ser um sonho, o narrador descobre um jeito de provar que ambos são a mesma pessoa e declama um verso alexandrino do poema “Ce que dit la bouche d’ombre” do romancista, dramaturgo e poeta francês Victor Hugo: *L’hydre, Univers tordant son corps écaillé d’astres*. Por um instante, o eu mais velho acredita que Hugo os unira novamente, porquanto o outro tenha ficado fascinado com o poema — até aquele momento desconhecido para si — e o repetira “em voz baixa, saboreando cada palavra resplandecente”. As diferenças, no entanto, não tardam a reaparecer, quando os dois divergem sobre a interpretação do poema “When I

²⁰ “Me dijo que preparaba un libro de versos que se titularía *Los himnos rojos*. [...] / me aclaró que su libro cantaría la fraternidad de todos los hombres. [...] Me dijo que su libro se refería a la gran masa de los oprimidos y parias”.

²¹ “Mi *alter ego* creía en la invención o descubrimiento de metáforas nuevas; yo en las que corresponden a afinidades íntimas y notorias y que nuestra imaginación ya ha aceptado. La vejez de los hombres y el ocaso, los sueños y la vida, el correr del tiempo y del agua”.

²² “— Si usted ha sido yo, ¿cómo explicar que haya olvidado su encuentro con un señor de edad que en 1918 le dijo que él también era Borges? / No había pensado en esa dificultad. Le respondí sin convicción: / — Tal vez el hecho fue tan extraño que traté de olvidarlo”.

²³ “Comprendí que para un muchacho que no había cumplido veinte años, un hombre de más de setenta era casi un muerto”.

Heard at the Close of the Day” do poeta e ensaísta americano Walt Whitman. Fica claro para o narrador que eles não conseguiriam entender-se de fato. Eram “muito diferentes e muito parecidos”, ambos por demais idealistas, e também não seriam capazes de se enganar; no fim, “cada um era uma imitação caricatural do outro”. Logo, seria “inútil aconselhar ou discutir”, uma vez que o jovem inevitavelmente viria a ser o que o idoso se tornara no decorrer de sua vida (Borges, 1989, p. 15, tradução nossa)²⁴.

Um último artifício para descobrir a natureza daquele encontro passa pela mente do narrador. Ele pergunta se o outro possui algum dinheiro, ao que ele responde positivamente. Assim, ele pede para ver uma moeda e recebe um escudo de prata, dando-lhe em troca uma cédula de dólar. O jovem examina meticulosamente o papel e, incrédulo, exclama: “Está datado de 1964. [...] Isso tudo é um milagre e o miraculoso dá medo” (Borges, 1989, p. 15-16, tradução nossa)²⁵. Ele rasga a cédula e guarda a moeda de volta. Em seguida, a moeda está de volta com o Borges mais velho — sua versão do passado a guardara consigo por cinco décadas —, que a atira no rio. Comenta com o duplo que “o sobrenatural, se ocorre duas vezes, deixa de ser aterrador” (Borges, 1989, p. 16, tradução nossa)²⁶.

O narrador propõe que eles se reencontrem no dia seguinte, naquele exato banco que estava “em dois tempos e em dois lugares”, no que o outro confirma; a versão mais velha de Borges, porém, revela que “os dois haviam mentido e cada um sabia que seu interlocutor estava mentindo”. Em um último aviso, o narrador comenta que alguém virá buscá-lo, pois ele era cego — sina que aguarda o outro —, mas pede que ele não se preocupe, afinal, “A cegueira gradual não é uma coisa trágica. É como um lento entardecer de verão” (Borges, 1989, p. 16, tradução nossa)²⁷. Ambos se despedem, sem se tocar, para evitarem uma possível transgressão às leis da física; afinal, dois corpos idênticos não podem ocupar o mesmo lugar ao mesmo tempo. No dia seguinte, nem um nem o outro reaparecem, como combinado.

Depois de muito refletir acerca desse encontro tão peculiar, o Borges narrador-protagonista conclui qual era a chave para desvendar o misterioso evento. Primeiro, o encontro fora real, mas o outro conversara com ele em um sonho e, por causa disso, esquecera-se do fato ocorrido em 1918, na Suíça; já ele, conversara com o sócio em estado de vigília, por isso, a lembrança o atormentava constantemente. Segundo, muito embora o outro tenha sonhado com ele, não o fizera com precisão, porque — como ele só viera a descobrir depois, devido à cegueira — sonhara com “a impossível nota”: a verdade é que não há quaisquer datas impressas em uma cédula de dólar (Borges, 1989, p. 16,

²⁴ “[...] comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remedo caricaturesco del otro. [...] Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy”.

²⁵ “Lleva la fecha de mil novecientos sesenta y cuatro. [...] / — Todo esto es un milagro — alcanzó a decir — y lo milagroso da miedo”.

²⁶ “Respondí que lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador”.

²⁷ “Cuando alcances mi edad habrás perdido casi por completo la vista. [...] No te preocupes. La ceguera gradual no es una cosa trágica. Es como un lento atardecer de verano”.

tradução nossa)²⁸. O narrador atua como uma espécie de guia para o outro, uma das três figuras arquetípicas que Jung nomeou de “Velho Sábio”, que aparece nos sonhos para compensar um “estado espiritual de carência através de conteúdos que preenchem a falta” (Jung, 2000, p. 213).

No epílogo de *El libro de arena*, discorrendo sobre o conto “El outro”, Borges diz que seu “dever era conseguir que os interlocutores fossem distintos o bastante para serem dois e parecidos o bastante para serem um [sól]” (Borges, 1989, p. 72, tradução nossa)²⁹, como o reflexo de um espelho que ao mesmo tempo é e não é o indivíduo diante dele. Curiosamente, Bakhtin chegou a evocar em diversas ocasiões essa que era uma das imagens mais caras para Borges: o espelho, elemento constante em inúmeras de suas histórias — e, como o próprio afirmara, indissociável do motivo do duplo.

Nossa situação diante do espelho sempre é meio falsa: como não dispomos de um enfoque de nós mesmos de fora, também nesse caso nos compenetramos de um outro possível e indefinido, com cuja ajuda tentamos encontrar uma posição axiológica em relação a nós mesmos; também aqui tentamos vivificar e enformar a nós mesmos a partir do outro (Bakhtin, 2011, p. 30).

Para Bakhtin, olhar-se no espelho consiste em “um caso inteiramente específico” de autopercepção externa e ele elenca três principais tipos de expressões que compõem o reflexo de nosso rosto em um espelho e que refletem o atributo volitivo-emocional de nosso ser. São elas: a) a expressão que “se justifica no contexto da nossa vida”; b) a expressão “da avaliação do outro possível”; e c) a expressão “de nossa relação com essa avaliação do outro possível”. Um quarto tipo de expressão seria “aquela que gostaríamos de ver em nosso rosto”, entretanto, esse é um desejo a ser concedido “não para nós mesmos”, como é de se esperar, mas sim “para o outro”. Quer dizer, ao se olhar no espelho “não é uma alma única e singular que está expressa; no acontecimento da autocontemplação interfere um segundo participante, um outro fictício, um autor sem autoridade não fundamentado” (Bakhtin, 2011, p. 30-31).

No conto de Borges, o eu e o outro não eram capazes de mentir ou de se enganarem mutuamente, pois um sabia quando o outro disfarçava, atitude a qual Bakhtin (2019, p. 51) também se referiu utilizando a metáfora do espelho, afirmando que “a falsidade e a mentira inevitavelmente transparecem na inter-relação consigo mesmo”. Os olhos que se encaram são seus e são, igualmente, alheios a si.

²⁸ “Creo haber descubierto la clave. El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo. El otro me soñó, pero no me soñó rigurosamente. Soñó, ahora lo entiendo, la imposible fecha en el dólar”.

²⁹ “Mi deber era conseguir que los interlocutores fueran lo bastante distintos para ser dos y lo bastante parecidos para ser uno”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A priori, embora alguns possam acusar Jorge Luis Borges de ceder a um certo solipsismo, sua escrita vem sempre inegavelmente antes de si, ela ocupa ostensivamente o primeiro lugar nessa relação tão profunda. Isso é perceptível pela própria essência de Borges — muito discreta —, por seu zelo com a escolha das palavras, que meticulosamente se encaixam em cada sentença, e por seu método de escrita adaptado no auge da maturidade: ditado para outrem, visto que já havia sido tomado pela cegueira. Tomando o entendimento de Bakhtin (2011, p. 427) sobre o processo criativo de Dostoiévski, apreendemos que, para um autor superar o solipsismo, exige-se que o mesmo, “no lugar da relação do ‘eu’ que tem consciência e julga com o mundo”, coloque como ponto central de sua obra “o problema das inter-relações entre esses ‘eus’ que têm consciência e julgam”, quer dizer, não reservar “a consciência idealista para si mas para as suas personagens”, e não só “para uma mas para todas”.

Do mesmo modo, o processo criativo de Borges demandava um afastamento do texto por parte de si, caso contrário, a prosa não fluiria com os devidos apuro e delicadeza. Como asseverou Barthes (2004, p. 59-60), “escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir esse ponto em que só a linguagem age, *performa*, e não *eu*”, pois “linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como *eu* outra coisa não é senão aquele que diz *eu*”.

Bakhtin (2011, p. 315-316) deixou claro que um autor possui “outras máscaras”, suas imagens externas “para o outro” e que “ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência, a consciência do outro e seu mundo, isto é, outro sujeito (‘Du’), ou seja, aquele que não é nem o *eu* nem *outro*, e que está intimamente associado a essa dissimulação. Na interpretação junguiana, a máscara equivale ao conceito já acima mencionado de *persona*, aquilo que os outros veem como a essência do indivíduo, mas que é apenas um simulacro para o mundo exterior. Recorrendo novamente à metáfora do espelho, agora por meio de Jung (2000, p. 30), demonstramos o que Jorge Luis Borges já havia compreendido e replicava em seus contos de realismo maravilhoso: a máscara é incapaz de enganar o espelho, que “não lisonjeia” e mostra “fielmente o que quer que nele se olhe”.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail; EMERSON, Caryl (Ed.). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Tradução do russo para o inglês por Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *O homem ao espelho*. Tradução do italiano para o português a partir de comparação com o original russo por Cecília Maculam Adum; Marisol Barenco de Mello; Maria Letícia Miranda. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. El doble. In: *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 77-78
- BORGES, Jorge Luis; FRÍAS, Carlos V. (Ed.). Borges y yo. In: *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 808
- BORGES, Jorge Luis. El otro. In: *Obras completas: 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989, p. 11-16
- JUNG, Carl. *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2008.
- JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.