



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

JOSÉ AMÉRICO RODRIGUES NETO

A REPRESENTAÇÃO DO DUPLO NA OBRA *O ALEPH* DE JORGE LUIS BORGES

**CAMPINA GRANDE – PB
2014**

JOSÉ AMÉRICO RODRIGUES NETO

A REPRESENTAÇÃO DO DUPLO NA OBRA *O ALEPH* DE JORGE LUIS BORGES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Culturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Geralda Medeiros Nóbrega.

**CAMPINA GRANDE – PB
2014**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

R696r Rodrigues Neto, José Américo.
A representação do duplo na obra O Aleph de Jorge Luis Borges [manuscrito] / José Américo Rodrigues Neto. - 2014.
91 p. nao

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.
"Orientação: Profa. Dra. Geralda Medeiros Nóbrega,
Departamento de Letras e Artes".

1. Análise literária. 2. Memória textual. 3. Borges, Jorge Luis. I. Título.

21. ed. CDD 801.91

JOSÉ AMÉRICO RODRIGUES NETO

A PRESENTAÇÃO DO DUPLO NA OBRA *O ALEPH* DE JORGE LUIS BORGES

Aprovada em: 15/12/2014.

BANCA EXAMINADORA

Geralda M. Nóbrega

Prof. Dr.ª Geralda Medeiros Nóbrega / UEPB
Orientadora

Antonio Carlos Melo Magalhães

Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães / UEPB
Examinador

Genilda Azeredo

Prof. Dr.ª Genilda Azeredo / UFPB
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Como de praxe na vida de mais um de tantos cristãos, agradeço a Deus, ao Deus de Davi, ao Senhor Jesus Cristo que na virada de 2013 para 2014 não deixou de me amparar nos meus muitos sentir, em tudo que passei em meio a devires que a vida sempre nos impõe. Incondicionalmente agradeço-Lhe, grande Deus! O medo da perda de um ente querido e muitas outras preocupações que o ciclo normal da vida nos traz, nesse estado de coisas, o Senhor me conduziu e iluminou a minha mente para que esse estudo pudesse ser concluído.

Agradeço a minha mãe que sempre me ajudou materialmente em sustento desde a infância e no muito velar em orações.

Agradeço ao professor Helder Holanda, por seu apoio em me ajudar em orientações quando ainda nem projeto de pesquisa eu tinha, obrigado grande mestre, também pelo apoio e ajuda em Campina Grande-PB.

Agradeço ao professor Antonio Carlos de Melo Magalhães pela atenção nos primeiros meses do curso de pós-graduação, sempre solícito em ajudar a um aluno que se sentiu um pouco perdido ao contemplar o desafio de uma pesquisa, muito obrigado professor!

Agradeço de forma incondicional e por mais que eu escreva será pouco para expressar a gratidão que devo a minha orientadora Geralda Medeiros Nóbrega. Obrigado professora, Deus lhe pague tudo que fez por mim, ao longo dessa pesquisa me tratou como um filho e eu aprendi muito mais que fazer uma pesquisa. Aprendi a ser um pouco mais humano frente a sua sabedoria de se conduzir pelo tempo, de saber esperar, de cultivar a memória, de entender o incipiente, de corrigir quando necessário, de ouvir o outro e de fazer sempre o que pensa. Muito grato, você foi e será a melhor professora que já tive, não preciso perdoar a tietagem, sou seu fã!

Agradeço ao secretário do mestrado Roberto Santos pelas acolhidas e almoços aos fins de semana, quando em Campina Grande-PB morei. Obrigado amigo.

Agradeço de forma geral ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), pela estrutura e disposição dos discentes e a todos os seus professores pelo empenho em prol dos alunos. Muito obrigado a todos, muito feliz e grato pelos estudos desenvolvidos.

RESUMO

A abordagem de estudos literários em relação aos múltiplos planos de significação existentes na obra de Jorge Luis Borges torna-se instigante e necessária, a gama de atribuição de sentidos contidos em seus contos e em outras vertentes de sua produção reiteram a ideia de Compagnon (2012), a qual entende que as obras transcendem a intenção inicial autoral e a cada época dizem algo novo. Na obra de Borges, podemos depreender um caráter de mistério, religiosidade, mística e dualidade diluídos em enredos envolventes em que nomes, cenas, lugares, objetos e outros aspectos são extremamente dotados de significações simbólicas. A forma de narrar algo dentro da narrativa, utilizada pelo autor, através de um contínuo jogo entre passado e presente, partilhado, continuamente, pelo leitor, bem como o labirinto de enigmas proposto em sua escrita, impulsionam um maior interesse pela análise de seus textos principalmente, no que concerne às questões relacionadas à representação do duplo. A obra *O Aleph* (2012) será nosso *corpus*. Analisaremos cinco das dezessete narrativas da obra. Nelas entendemos ser o duplo a grande carga dramática que dá sentido em quase todos os âmbitos, pois o gênero fantástico, a intertextualidade e memória textual, a metaficção, o devir e a alteridade dos personagens constituem-se de duplos em meio aos enredos, a saber: “O imortal”, “O morto”, “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829 – 1874)”, “Emma Zunz”, e “A escritura do Deus”. Tentar entender, de forma plausível, o que o duplo significa em meio à representatividade em cada conto é a ambição desse estudo. Metodologicamente desenvolvemos uma análise qualitativa bibliográfica, pois nos contos selecionados entendemos ser o duplo a grande tensão. As narrativas analisadas, na perspectiva, da representação do duplo condicionam-se à percepção dessa representatividade conforme a progressão dos enredos, com os possíveis planos e cargas semânticas que podem estar contidos nos textos borgianos, em meio à representatividade do duplo, quando poderemos entender mais da relação texto, leitor e autor. O escritor argentino possui nessa temática talvez um *leitmotiv* ou projeto literário e nessa hipótese também dupla se conduzem nossas análises. O método de análise do duplo em Borges está direcionado à estrutura da obra (duplo estrutural), que é dupla devido muitas vezes à metaficção (na tônica da história dentro de história e conceituação da própria arte-literatura); aos personagens (duplo de personagem) que sofrem alteridades e vários devires, e aos enredos (duplo de enredo) que constituem-se muitas vezes de espaços, intertextualidade e atmosfera onírica, trazendo para o enredo aspectos duplos. O suporte teórico para as análises se baseará em Olmos(2008), Bravo(1997), Monegal (1980), Gomes Jr(1991), Rank (2013), Ordóñez (2009), Sarlo (2008), Woodall (1999), Todorov (2012), Versiani (2009), França(2009) e Rosset (2008). Borges também nos guiará enquanto duplo, e iremos também tê-lo enquanto suporte teórico em muitas passagens, pois em meio a sua produção teorizou a condição da arte, dando aos seus textos caráter duplo devido à metaficção, quando a ficção fala de si mesma (BERNARDO, 2010), já que o escritor também fora crítico.

PALAVRAS – CHAVE: Jorge Luis Borges; O duplo; Memória textual.

RESUMEN

El enfoque de los estudios literarios en relación con el significado múltiple de los planes existentes en la obra de Jorge Luis Borges se convierte en apasionante y necesario, los múltiples significados contenidos en sus cuentos y otros aspectos de su producción reiterar la idea de Compagnon (2012), lo que significa que las obras trascienden la intención original de autor y cada vez que dicen algo nuevo. En la obra de Borges, podemos apreciar un misterio de la naturaleza, el religioso, el místico y la dualidad diluido alrededor de las parcelas en las que los nombres, las escenas, los lugares, los objetos y otros aspectos son extremadamente dotados de significados simbólicos. La forma de narrar algo dentro de la narrativa, utilizado por el autor, a través de un juego continuo entre el pasado y el presente, compartió continuamente por el lector, así como el laberinto de rompecabezas propuestos en su escritura, conduciendo un mayor interés por el análisis de los textos especialmente con respecto a las cuestiones relacionadas con la representación dual. La obra "O Aleph" (2012) será nuestro corpus. Analizar cinco de los diecisiete relatos de que entendemos que es el doble de la gran carga dramática que tiene sentido en casi todas las áreas, porque el género de la fantasía, la intertextualidad y la memoria textual, la metaficción, el devenir y la alteridad de los personajes están compuestos en doble entre las parcelas, a saber: "El inmortal", "El muerto", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829 - 1874)", "Emma Zunz", y "Escritura de Dios." Trata de entender, plausiblemente, que significa el doble en medio de representación en cada cuento es la ambición de este estudio. Metodológicamente se desarrolló un análisis cualitativo bibliográfico, estos cuentos seleccionados creen es el doble de la gran tensión. Las narrativas analizadas en doble representación de la condición perspectivas para la percepción de esta representación como la progresión de las parcelas, con posibles planes y cargas semánticas que pueden estar contenidos en los textos de Borges, en medio el doble de la representación, podemos entender más del texto relativo, el lector y el autor. Escritor argentino tiene este tema tal vez un *leitmotiv* o proyecto literario y esta hipótesis también doble para dirigir nuestro análisis. El doble método de análisis de Borges se dirige a la estructura de la obra (doble estructural), que es doble porque a menudo la metaficción (la tónica de la historia dentro de la historia y el concepto mismo de arte-literatura); los caracteres (caracteres doble) alteridad sufrimiento y múltiples devenires, y las parcelas (parcela doble) que son a menudo los espacios, la intertextualidad y la atmósfera de ensueño, con lo que los aspectos parcela doble. El soporte teórico para el análisis se basará en Olmos (2008), Bravo (1997), Monegal (1980), Gomes Jr (1991), Rango (2013), Ordóñez (2009), Sarlo (2008), Woodall (1999), Todorov (2012), Versiani (2009), Francia (2009) y Rosset (2008). Borges también nos guiará como doble, y también tendrá como soporte teórico en muchos lugares, por medio de su producción teorizó arte de la condición, dando a sus textos de carácter dual, debido a la metaficción, cuando la ficción habla de sí misma (BERNARDO, 2010), ya que el escritor había sido también crítico.

PALABRAS - CLAVE: Jorge Luis Borges; El doble; Pruebas de memoria.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1	14
1.0 PARA UMA ANÁLISE DO DUPLO EM BORGES	14
1.1 BORGES E OS DUPLOS	14
1.2 TEORIA E MÉTODO	24
1.3 DUPLO ESTRUTURAL	32
1.4 O DUPLO DE PERSONAGEM	33
1.5 O DUPLO DE ENREDO	35
CAPÍTULO 2	38
2.0 IMANÊNCIA DO DUPLO EM BORGES EM UMA PERSPECTIVA DIACRÔNICA	38
2.1 GÊNESIS DE UM <i>LEITMOTIV</i> OU PROJETO LITERÁRIO	38
2.2 “BORGES E EU”	42
2.3 “O OUTRO”	44
2.4 EPÍLOGO DA IMANÊNCIA	49
CAPÍTULO 3	52
3.0 A REPRESENTAÇÃO DO DUPLO EM <i>O ALEPH</i>	52
3.1 UM CONTO PARA TODOS OS DUPLOS	52
3.2 O DUPLO DE PERSONAGENS: ANTAGÔNICO OU COMPLEXO DE CAIM E UM EU IGUAL AO OUTRO	63
3.3 DUPLO, TIGRE E ENIGMA	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	90



INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O que dizer de Jorge Luis Borges? Difícil interrogação relacionada metonimicamente sobretudo à obra, não ao ser. O ser é parte da obra e esta é colocada em primeira instância pelo fato de as análises terem a obra como centro, pois nada diretamente biográfico faz parte das intenções dessa pesquisa. A obra, sim, é o enfoque, nela qualquer abordagem para se coadunar com a temática, poderá ser posta. A obra de Borges é algo amplo, pródiga em semioses e como alguns críticos, usados aqui nesse estudo concordam, “inesgotável, ilegível” (MONEGAL, 1980). *O Aleph (2012)* constituirá nosso foco de análises. Nesta obra selecionamos cinco das dezessete narrativas lá contidas para entender a representação do duplo. O duplo, nesse *corpus*, é o grande motivo dessas narrativas, é por onde transcorre toda a carga dramática, que fazem surgir outros aspectos que se relacionam ao mesmo, tais como: fantástico, intertextualidade e metaficção. Nesta a ficção se duplica, falando de si mesma ou contendo-se (BERNARDO, 2010).

Uma outra pergunta compõe nossas primeiras inquietações, frente ao desafio de pesquisar a obra borgiana: o porquê de *O Aleph (2012)*? É sem nenhum motivo duvidoso um livro que traz um Borges enquanto exercício literal envolto em maturidade, estilo próprio e dezessete histórias que, literalmente, o tornaram muito conhecido (WOODALL, 1999). De início, enquanto sombra para evidenciar um duplo, *O Aleph* ficou conhecido nos Estados Unidos com outro nome: “Borges logo seria transportado para o mundo anglo-saxão – os EUA em especial – por conta de um curioso livro chamado *Labyrinths*, coletânea em cuja organização Borges não havia tomado parte” (WOODALL, 1999, p. 28). Borges mesmo manifesta uma importância singular a essa obra, ao lado de outra: “Ficções e O Aleph (1949 e 1952) são – a meu ver – meus dois livros mais importantes” (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 62). Tal obra é envolta em literatura fantástica, crítica feita pelo próprio escritor no epílogo da mesma:

À exceção de “Emma Zunz” (cujo argumento esplêndido, tão superior à sua execução tenebrosa, me foi dado por Cecilia Ingenieros) e da “História do guerreiro e da cativa”, que se propõe interpretar dois fatos fidedignos, as peças deste livro correspondem ao gênero fantástico” (BORGES, 2012, p. 154).

Não questionamos o argumento de autocrítica e por ser um gênero que determina basicamente a representação do duplo em seus aspectos mais condicionais, para a hesitação do leitor. São histórias que trazem, ao nosso ver, um Borges refinado, perspicaz e capaz de provocar em seu leitor inquietações tamanhas, por conta dos atributos em sua obra. A crítica

relativa a essa obra também assim entende a importância de *O Aleph* (2012): “Quatorze histórias no total seriam publicadas em jornais de Buenos Aires, antes de 1950, muitas delas escritas enquanto Borges cortejava Estela Canto. As histórias constituem o melhor do escritor Borges; [...]” (WOODALL, 1999, p. 209). Entendemos algo bem específico na representação do tema nessa obra, tanto que desenvolvemos um modelo de classificação, que pode ser dividido em duplo estrutural, de personagem e de enredo (classificação exposta no capítulo 1), além da produção ser algo de grande importância para a vida literária de Borges, é necessário o fator específico para o desenvolvimento da crítica. O duplo em Borges não é uma questão de prova, é fato, fato este relacionado, como evidenciaremos no modelo de classificação do duplo para nossas análises, à estrutura, aos personagens, ao enredo e ao duplo em si, pois é um projeto literário de Borges ou *leitmotiv*; a metaficção (um fator determinante para o duplo como veremos), a intertextualidade e o gênero fantástico dão sustentação a esse estado de coisas em meio à produção narrativa do escritor:

[...] Borges examina os procedimentos da literatura fantástica que, segundo ele, “podem ser reduzidos, certamente, a uns poucos”: (a) a obra de arte dentro da mesma obra; (b) a contaminação da realidade pelo sonho; (c) a viagem no tempo; (d) o duplo” (MONEGAL, 1980, p. 176).

Ao emprendermos nossas análises, fizemos um percurso em algumas obras do escritor e analisamos o duplo em suas representações na prosa. Sem dúvida algo múltiplo, vários planos de significados, contudo o específico de cada representação do tema em Borges foi posto enquanto objetivo interpretativo para os textos, pois a crítica ao *corpus* aqui evidenciará no universo borgiano o que entendemos que a crítica deve priorizar: “[...] o que interessa ao crítico não é o que a obra tem em comum com o resto da literatura, mas o que tem de específico” (TODOROV, 2012, p. 151).

No primeiro capítulo evidenciamos a tônica entre Borges e os duplos. São situações relacionadas às vivências do escritor que condicionam a representação do duplo em sua vida social e literária – sendo difícil dissociá-las. Situações condicionadas à língua, à irmã, amigos imaginários (um para ele outro para irmã), a ser um leitor precoce (WOODALL, 1999), origens dos familiares (latinos e ingleses), educação distinta das demais crianças de sua época (OLMOS, 2008), a Europa, o acidente, a cegueira, a mãe, a intertextualidade (o reflexo textual), o espelho¹ e a metaficção. Esses aspectos analisados no capítulo 1 evidenciam fatos indissociáveis da percepção dúbia, do caráter duplo dos fatos que se representaram na vida de Borges, os quais podem ter relevância para a temática em sua obra.

¹ Existe uma discussão na Psicanálise em torno do mesmo, é uma outra forma de leitura desse tema, mas não é o foco de nossas análises, podendo ser usado em outros estudos.

Em seguida, apresentamos o suporte teórico que nos ampara em relação à imanência do tema na literatura sobretudo ocidental, o conceito do mesmo, a ideia conceitual de representação para o estudo, as características na obra borgiana e outros teóricos que nos respaldam em relação às análises que se remete à metaficção, ao fantástico e à relação do texto com o leitor. No método expomos a linha de análise em que empreendemos à produção de Borges, deixamos claro que o método empregado se deu na progressão das mesmas, ou seja, analisamos as representações do duplo conforme a evolução das narrativas (os contos), dos acontecimentos, das mudanças internas do enredo, dos personagens.

Ainda no capítulo 1 explicamos o modelo classificatório de análise empreendido nas narrativas. O duplo estrutural está relacionado à estrutura como o próprio nome já evidencia, pois a estrutura em alguns contos de Borges traz a temática da história dentro de história, conto dentro de conto, evidenciando uma estrutura em abismo em que o enredo bifurca-se. Nesse aspecto a narrativa evidencia muitas vezes um personagem leitor, logo o leitor lerá através deste, e isso representa um duplo pela ótica metaficcional. No duplo de personagens abordamos como esse se processa em meio às personagens dos enredos, como os personagens são dotados de caráter duplo, de mudança, devir, metamorfoses, alteridades etc. No duplo de enredo expomos os aspectos da duplicidade em meio aos enredos, pois estão envoltos em intertextualidade, memória textual e atmosfera onírica, o que deixa claro a duplicidade para os textos de Borges.

No capítulo 2 temos análises em que selecionamos algumas narrativas as quais se encontram ao longo da obra de Borges, até o último livro publicado pelo escritor - *Os conjurados* (1985). Como se trata de uma seleção, não há todos os contos em que a temática do duplo figura, escolhemos algumas narrativas em toda sua produção, em uma perspectiva diacrônica, ou seja, na sequência de publicação, evidenciando assim a imanência do tema na obra do escritor argentino. No recorte selecionado para as análises, como veremos, o duplo é o elemento de grande tensão, o qual dá sentido aos enredos e faz do leitor um produtor de significados em seu ofício de habitante da biblioteca. O modelo de análise remete à estrutura, ao enredo e aos personagens.

No capítulo 3, analisamos cinco narrativas da obra *O Aleph* (2012), nas quais evidenciamos também o modelo de classificação para o duplo (estrutural, de enredo e de personagem) e explicamos os possíveis planos de significação do mesmo, representados nos contos selecionados: “ O imortal ”, “ O morto”, “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, “Emma Zunz” e “A escritura do Deus”. Dividimos este capítulo em três tópicos: 3.1

Um conto para todos os duplos, 3.2 Duplo de personagem: antagônico ou complexo de Caim e um eu igual ao outro e 3.3 Duplo, enigma e tigre.

Na conclusão, apresentamos os resultados destas análises em torno da obra de Jorge Luis Borges, análises estas essencialmente bibliográficas, nas quais toda e qualquer conclusão está diretamente ligada à interpretação dos enredos, ou seja, aos vários planos de significação que a produção literária de Borges pode conotar para seus leitores, na representatividade da temática do duplo.

Enfim, apresentamos uma visão de algo que pode evidenciar um *leitmotiv* ou projeto literário de Borges, pelas análises interpretativas de seus contos. Esperamos contribuir com mais uma abordagem, mesmo em suas recorrências teóricas e metodológicas como as demais, o que não se constitui de algo totalmente novo, mas com olhares e subjetividades que podem tornar-se instrumentos nessa direção. Qualquer ideia de perfeccionismo não nos toca, pois em Todorov (2012, p. 27) entendemos que “A imperfeição é, paradoxalmente, uma garantia de sobrevivência”. Borges também não nos deixa órfãos quanto a esse mesmo pensamento, pois entende que: “Nenhuma decisão é final, todas se ramificam em outras” (BORGES, 1998, p. 509).



CAPÍTULO 1

CAPÍTULO 1

1.0 PARA UMA ANÁLISE DO DUPLO EM BORGES

De início falamos de Borges a partir do duplo, em seguida expomos a teoria e método que nos nortearam em meio às análises da representatividade do duplo na obra do escritor. O duplo foi algo imanente em Borges, tanto que situações relacionadas à literatura enquanto produção, como ao meio social, o duplo sempre lhe fora algo presente. Veremos que o duplo nunca deixou Borges à vontade, seja na literatura ficcional, como no real. No método apresentaremos um modelo para análise do duplo que engloba a obra do escritor, a estrutura, os personagens e o enredo.

1.1 BORGES E OS DUPLOS

Em vida, Borges encontrou por muitas vezes a imagem, a representação e estados condicionais que podemos entender como reflexo, dualidade e de fato, duplos. Essa vida relaciona-se a ser social, como a literária. Inicialmente, iremos expor de forma mesclada situações que evidenciam a representação de alguns duplos na vida do Borges homem, ser social, como na do literal, ou seja, ao Borges escritor, crítico e estudioso da literatura, a sua obra, suas impressões nela contidas e até mesmo a propagação de sua produção; desde já, constatamos ser difícil separá-las, pois toda e qualquer opinião, filosofia e discussões de Borges encaminharam-se para comentários de referências literárias. O escritor quase sempre, em toda e qualquer reflexão, encaminhava-se para comentários com alusões literárias, caracterizava situações com fatos e personagens expressivos da literatura, de obras literárias bem conhecidas.

Desde a infância interessou-se por livros e foi condicionado a uma educação distinta da maioria das crianças de sua época. Enquanto muitos estavam na rua a brincar, Borges ficava em casa na companhia da biblioteca do pai e de sua irmã. Temos, quanto à origem do escritor, duas etnias, pois a avó paterna era inglesa e os familiares maternos latinos. Posto isso, a sua educação constituiu-se de duas culturas, quando ainda muitos de seus ascendentes haviam sido militares; seu pai fora professor de psicologia, contudo após ser acometido pelo temor da cegueira, foi com a família para Europa a fim de buscar tratamento e uma melhor educação para os filhos. Nessa confluência de coisas, o pequeno “Georgie”, como era

chamado pelos mais próximos, provava de uma educação e situações basicamente duplas, logo nos seus primeiros anos.

Jorge Luis passou aqueles primeiros anos num ambiente impregnado de literatura, convivendo no dia-a-dia com uma biblioteca de incontáveis livros em inglês e com as histórias que a avó costumava contar-lhe. Aprendeu simultaneamente os dois idiomas que falavam na casa (o espanhol e o inglês), e levaria algum tempo até que pudesse diferenciá-los por completo (VACCARO, 2006, p. 20).

Sua infância ao lado da irmã evidencia uma diferença que identifica? O diferente veio a se somar na visão contrastante da realidade, pois é justamente a diferença que nos faz ver quem realmente somos. A sua irmã, de certa forma, identificou sua condição em seu meio familiar. A irmã fora um outro, algo distinto dele, pois tratava-se do gênero feminino. Ambos conviveram, criaram para si amigos imaginários: “Por carecer de amigos, minha irmã e eu inventamos dois companheiros imaginários, Quilos e O Moinho de Vento. (Quando por fim nos cansamos deles, dissemos a nossa mãe que tinham morrido)” (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 15).

A educação de Borges padece de um contraste em relação aos demais meninos de sua época, pois a precocidade enquanto habitante da biblioteca lhe tornou de fato uma criança diferente dos outros meninos que conhecia na escola. Não podemos deixar isso de fora, pois tal fato evidencia um outro lado das percepções do ainda menino Borges, na vivência do contraste dele com os outros: “A violência do choque com outros meninos não se apagou nunca da memória de Borges, e ele chegou a comentar que aceitava as provocações dos companheiros porque os conhecia” (ORDÓÑEZ, 2009, p. 42). A identidade, aliás, sua identidade foi posta à prova nesses primeiros anos. Um estranho em meio a meninos de sua idade e uma carga de visão antagônica considerável ao ser já havia começado. O fato de ser, mesmo que ainda menino, um leitor, lhe trouxe a vivência de se sentir diferente em meio a outros de mesma idade.

Na verdade, podemos presumir que o menino assistia às jornadas escolares como um estranho, e também podemos imaginar como desde muito pequeno foi se acostumando a essa condição de estrangeiro, tão similar à condição do escritor (ORDÓÑEZ, 2009, p. 44).

De outro lado, nesse momento de sua infância, a escola era um paradoxo em sua concepção ao ver-se distinto, talvez único, leitor, bilíngue e tradutor, o que contribuiu para sua visão de mundo literário diferenciado. Ao deparar-se com essas circunstâncias Borges provavelmente havia percebido, mesmo que inconscientemente, os seus primeiros contrastes, a percepção de tais diferenças, o olhar pertinente sobre o outro, a ideia desse outro que se tornaria um dos motivos de sua obra, evidenciando-se ainda mais quando:

O excessivo zelo familiar excluiu também a escola – Borges a frequentou por pouco tempo; sua educação foi entregue a uma professora inglesa, Miss Tink, que lhe ministrava aulas particulares. Sempre sob a supervisão do pai Jorge Guillermo Borges, que era advogado e professor de psicologia, a formação inicial do escritor desenvolveu-se na interioridade do lar (OLMOS, 2008, p. 11).

Tudo isso faz surgir um sentimento em Borges, certamente o fato de conhecer o outro e também de ser um outro, na condição de um ser que se vê distinto. O duplo evoca sua presença nessa confluência de paradoxos externos, que evidenciam o que está internamente. Borges desde sua infância já se tornara um ser perseguido por duplos: “Essas sequências ressaltaram um risco que acompanhou Borges em sua existência, facultando-lhe uma distinção e uma fortaleza especiais: a de saber-se diferente do resto” (ORDÓÑEZ, 2009, p. 42).

Ainda quando criança faz uma tradução de um conto inglês para o espanhol. A tradução foi publicada e tornou-se o que podemos entender como sua primeira aparição no cenário literário. Pela precisão do texto que fora traduzido pelo ainda menino Borges, aqui está a razão de já o termos chamado de tradutor e o fato determinante para isso, muitos não hesitaram em entender que tal exercício literário fora desempenhado por seu pai:

Em 25 de junho de 1910, graças à intermediação de Álvaro Melián Lafinur (primo de seu pai) no diário portenho *El País*, teve seu primeiro texto publicado. Era uma tradução de *The happy prince*, de Oscar Wilde, assinada por “Jorge Borges (filho)”. Apesar da explicação entre parênteses, muitos pensaram que a obra houvesse sido traduzida por Jorge Guillermo, provavelmente por causa da qualidade literária e do uso correto do idioma (VACCARO, 2006, p. 26).

Em sua primeira aparição no âmbito literário, Borges fora um duplo, pois os leitores de sua tradução entenderam ser a mesma de Jorge Guillermo, seu pai.

O deslocamento para outro país é passivo de mudanças: outros modos de vida, no caso da família de Borges, outra cultura e a entrada no Velho Mundo possibilitou mudanças significativas, porém estas não vieram ao primeiro contato, mas com o passar do tempo: “Primeiro passamos alguns dias em Paris, cidade que não me fascinou nem então nem depois, ao contrário do que acontece com qualquer argentino que se preze” (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 23). As alteridades hão de formar, amadurecer e fazer do menino um ser literalmente transcendente, cosmopolita e múltiplo em seu exercício ficcional. O tratamento do pai, como já ressaltamos, fora de fato o motivo do deslocamento para outro continente, uma melhor educação para os filhos é posta em evidência nesse contexto, contudo, acima de qualquer cogitação, esses anos na Europa foram de suma importância para alteridades surgidas em Borges que, ao regressar à Argentina, irá representar outro duplo: “Para Georgie, em particular, os anos europeus seriam os catalizadores para a produção do

escritor que sabia que desde tenra idade; sem a Europa, ele teria sido menos argentino, e menos universal” (WOODALL, 1999, p. 64). O Velho Mundo lhe deu o devir, lembranças e sentimentos que transcendem, de forma inquestionável, devido ao contato com outros ares, que proporcionaram um atributo perspicaz em sua produção:

Lá, sua mente havia sido formada e fizera seus primeiros amigos íntimos. Poder-se-ia esperar que ele permanecesse europeu, para se “escritor europeu”, um peixe fora d’água onde quer que fosse, ou no mínimo um híbrido em sua própria terra. No fim das contas, transcenderia ambas as categorias (WOODALL, 1999, p. 93).

O regresso, como seria? Como seria ver Buenos Aires depois de viver no Velho Mundo? Aqui está o duplo de que falamos, pois a Buenos Aires sentida e expressa por Borges em sua obra não é a que se tem, não é a que desponta em modernidade e cerca o jovem escritor em seu regresso à pátria: “Quando Borges volta da Espanha, em 1921, Buenos Aires estava numa década de mudanças vertiginosas: a cidade da infância coincidia apenas em parte com a que se estava construindo” (SARLO, 2008, p. 27), esse estado de coisas afirmaria a presença do duplo, pois na poética de *Fervor de Buenos Aires (1923)*, a cidade é posta enquanto o que foi: “[...] concentrou-se nos entardeceres dos arrabaldes, na intimidade dos pátios e dos saguões, nas histórias de caudilhos de bairro e na evocação histórica do século XIX” (OLMOS, 2008, p. 21). Representa-se a outra cidade, a de sua infância, aquela do outro lado do muro, das histórias que ouvira, dos seus antepassados militares, de muitas coisas que aprendeu na biblioteca do pai, isso muito tempo depois continuou em sua memória, essa tônica da cidade outra, o duplo daquilo que não mais se tem. Buenos Aires para Borges não é, em termos literários, o que é para todo e qualquer indivíduo, mas constitui-se de sutilezas, memória e um duplo em relação ao passado no contraponto a que se viu quando da Europa voltou: “Nasci em outra cidade que também se chamava Buenos Aires. / Recordo o ruído dos ferros do portão gradeado. / Recordo os jasmims e o algibe, coisas da nostalgia” (BORGES, 2009, p. 317). Chamava-se também Buenos Aires é a percepção que nos faz entender, trata-se de outra Buenos Aires, esta não é a mesma da infância do poeta. Tais versos estão no poema de nome também “Buenos Aires” da obra *A cifra (1981)*, Borges mesmo padecendo de muitas alteridades vem à memória ainda aquela Buenos Aires antes da Europa, fato que torna gritante o duplo da cidade que vê e de outra que guarda em sua memória.

Em relação a esse duplo da cidade, que está em sua memória, podemos entendê-lo como os duplos do *locus*. Este é o sentimento daquilo que não mais existe totalmente ao todo do lugar, apenas em parte, sua memória é o grande depósito desse estado duplo, dessa outra cidade. A reiteração a essa representação também está em *Sete noites (1980)* quando o escritor

nos diz: “Se penso em Buenos Aires, penso na Buenos Aires que conheci quando criança: de casas baixas, pátios, alpendres, cisternas com uma tartaruga, janelas com venezianas, e essa Buenos Aires, antes, era Buenos Aires inteira” (BORGES, 2011, p. 202), os devires que se juntaram aos seus estágios de consciência não lhe permitiram apagar o duplo do *locus* de sua infância, das histórias que ouviu, de algo por certo sentimental que lhe faz padecer da lembrança da outra (Buenos Aires) representada em duplo em sua memória e refletida em escritos.

Outro fato que nos remete mais uma vez à recorrência ao duplo, ao devir, à alteridade, do movimento ao encontro do outro é um acidente que Borges sofreu. Feriu-se gravemente em um batente de uma janela e esse ocorrido lhe fez ou lhe determinou a outro perfil enquanto escritor: “Antes do acidente era um poeta, um crítico de livros; depois do acidente será o inventor de árduos e fascinantes labirintos verbais [...]” (MONEGAL, 1980, p. 121-122). A forma que um acontecimento sucinta algo em sua produção, esse algo condicionado ao devir dá uma ideia de contraponto àquele outro estado anterior. Tal percurso do acaso em sua vida lhe faz passar para a maturidade enquanto escritor e por certo aperfeiçoamento quanto à obra que ainda ia produzir:

No natal de 1938, Georgie havia subido quase correndo a escada de uma casa amiga e, na pressa, o batente de uma janela de ferro machucou sua cabeça. Passou então vários dias internado no hospital em um estado de semi-inconsciência, com febre alta, possivelmente alucinado terríveis pesadelos. “Foi por causa desse golpe que Georgie começou a escrever literatura fantástica, algo lhe mudou na cabeça”, dizia dona Leonor com absoluta convicção (ORDÓÑEZ, 2009, p. 157).

O que determina mudança em relação a outro estado anterior é por si mesmo um duplo. A metamorfose padece de alteridade, esse estado de expressar no ser um outro modificado, que contrapõe a situação precedente conota duplicidade, já que o antes não é o depois e Borges pós-acidente representa-se nessa teor.

Não temos mais como estranhamento a duplicidade para Borges, uma vez que temos por certo a imanência do duplo para o mesmo. A vida sempre lhe trouxe esse fato (duplicidade), a vida, essa coisa comum a todos que possui seu contraponto ao fim (a morte). Somos e temos vários duplos, todavia essa percepção no tocante a Borges é por demais evidente. O que dizermos da cegueira? É um duplo? Por certo, já que aquele que vê tem no cego o outro enquanto antagônico de um dos sentidos. Borges passou pelo estágio de ver e depois não ver, e esse detalhe é de suma importância até mesmo para a forma do conto como objeto estrutural de sua produção. Esse enfoque mais à frente detalharemos, agora nos remeteremos ao devir de estar vendo e não mais ver. Para Borges o estar cego não representou

um estado de inferioridade, o mesmo em *Borges oral e Sete noites (2011)* fala daquilo que lhe perseguiu e que fez da sua visão algo que também ocorrera com a de seu pai: “A cegueira não foi, para mim, uma infelicidade total, não devemos vê-la de maneira patética. Devemos vê-la como um modo de vida: ela é um dos estilos de vida dos homens” (BORGES, 2011, p. 205). De certa forma, o pensar de Borges sobre o estar cego é algo que encontra sentido de utilidade até para os que têm a cegueira como fobia ou carma. A precisão do entender e estar-se cego pode aliviar o peso desse estado quando nos deparamos com essa subjetividade. O duplo no que concerne ao estar cego é, por si só, autoexplicativo na lógica do ver e não ver, em Borges a dimensão desse estado transpõe esse limite indo a entendimentos distintos da maioria sobre essa condição do ser, como a citação evidencia, é algo que também foi relevante para sua obra como veremos.

Há um pouco de carga irônica em ser escritor e cego. A situação é posta e antes do apagar das impressões visuais Borges conseguiu adentrar vastos universos literários pela leitura, no pós-egueira, outros leem para ele, e mesmo cego ainda continua a ser um colaborador da biblioteca universal, um escritor, e também habitante da mesma, a despeito de que pelos olhos de outros. Entendemos que o estar cego para Borges é um duplo bem mais acentuado do que poderia ser para muitos, o que não foi para o pai, já que este não se tornou escritor, mas foi para Borges que nas “sombras” produziu, “leu” e viveu esse duplo:

Com a visão deficiente desde a adolescência, submetido durante sua juventude a pelo menos seis operações até ficar totalmente cego no limiar da velhice, Borges vive uma realidade onde tudo são sombras, ou reflexos de sombras, sobre as paredes de uma caverna de palavras (MONEGAL, 1980, p. 50).

O olhar de Borges sobre a cegueira denota uma visão, um foco particular no tocante a esse estado. O escritor não via, por certo, a cegueira como todos a veem, ele possui uma perspicácia sobre o assunto, uma atenção a outro enfoque basicamente não entendido por muitos: “A fama, como a cegueira, chegou-me aos poucos” (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 75). Ao falar da fama relaciona à condição do estar cego, pois aos poucos sua visão foi sumindo e já na velhice é que o mundo de sombras suplanta todas as suas percepções visuais. A fama da mesma forma: aos poucos lhe chegou e, nessa comparação, é plausível entender a distinção do julgamento da cegueira para Borges que é diferenciado para a grande parte dos homens.

A cegueira fora e é um duplo na lógica já evidenciada do ver e não ver, não poderia ser diferente para Borges. A ironia denotada por ser escritor e padecer de falta de visão é algo antagônico em termos puramente lógicos, e o foco de Borges sobre a cegueira é bem

perspicaz além de distinto da maioria. Em meio a essas condições podemos entender que o duplo é posto no estar-se cego. Ela também representou, no tocante ao estereótipo, outra particularidade: “Para Borges, a cegueira era um escudo. Por trás dela, podia alimentar uma *persona* que o mundo buscava e devorava com avidez” (WOODALL, 1999, p. 37). No que já citamos sobre a influência do estar cego para sua produção está relacionada essencialmente ao escrever breve; o conto como pedra fundamental de seu discurso, sua estrutura preferida e usável em termos de produção, foi condicionado por Borges pela perda do sentido da visão, posto isso se direcionou a uma escrita sucinta e aos moldes do conto, contudo não pensemos ser menos densa e desprovida de multiplicidade: “Prefigurando na doença de seu pai, o mal de Borges foi uma fatalidade prevista que não acabou com sua trajetória literária, no entanto foi determinante na configuração de uma poética que privilegiou as formas breves” (OLMOS, 2008, p. 12).

Temos o enfoque do ler por outros olhos e o escrever por outra mão, ou seja, ao tornar-se cego alguém teve que ajudar Borges em sua produção. Esse alguém fora sua mãe. É inegável a presença de Leonor Acevedo, enquanto companhia, leitora e ajuda quando o filho falava o que moldava em mente para ser escrito. Não é de fato uma literatura de mão dupla, contudo é um deslocamento, um suporte que não se pode deixar em esquecimento. A mãe, ao contrário do pai, não lhe influenciou de forma premeditada, porém considerável parte da obra de Borges fora percebida por ela em primeira instância. O exercício da leitura também foi desenvolvido por ela, tão necessário ao produzir, a leitura dirigida de Leonor Acevedo chegava a Borges, assim ela fora leitora para o filho. Esse suporte é por demais importante, a mãe enquanto colaboradora proporcionou a Borges o alento de uma deficiência e fez que sua produção chegasse em fase final. Dona Leonor Acevedo também ouvia muitas conferências que o filho participava como palestrante e antes dessas escutava toda uma prévia de Borges sobre o que ainda estava por ser apresentado, algo como um ensaio:

Há uma presença de importância maiúscula na realização da obra literária de Borges: dona Leonor Acevedo. Impossível deixar de apreciá-la na mesa de trabalho de Borges, a princípio como a interlocutora lúcida, informada, culta, que conhece as debilidades do filho, às vezes antecipadamente, e dispõe sua própria vida para acompanhá-lo e velar por ele (ORDÓÑEZ, 2009, p. 98).

Outra importância da mãe além do suporte para seu fazer literário, está na transmissão de uma memória familiar que vai, seguramente, compor o universo intertextual da produção borgiana: “De fato, se o pai introduziu o escritor no universo das letras, sua mãe, Leonor Acevedo, encarregou-se de transmitir uma memória familiar que se recorta na história nacional do século XIX” (OLMOS, 2008, p. 15), essa recorrência ao outro, geralmente à mãe,

sempre foi algo necessário para Borges, como acima colocamos, por estar cego: “Em casa na *calle* Maipú, era Leonor quem tomava notas e escrevia para ele. Na biblioteca Nacional, era quem estivesse por perto” (WOODALL, 1999, p. 260), reiteramos, não se trata de uma literatura de mão dupla, todavia sua mãe enquanto arauto de fatos memorialistas dos familiares e da nação (muitos ancestrais de Borges participaram de guerras nacionais), registrou aquilo que Borges imaginava, leitora para o mesmo, seguramente ao lado do pai, não em mesma proporção, fora um duplo, um alguém colaborador sempre por perto, uma estrutura necessária ao seu universo ficcional enquanto instrumento para esse aparecer, pois o que ouvia escrevia. A mãe enquanto duplo representa-se em reflexo, essa condição é oriunda da situação por não mais ver de Borges, contudo ela, a mãe, é o duplo não como literatura, mas:

Essa condição, o retraimento, aumentado pela cegueira anunciada e gradual, emoldurava a vida de Borges em uma espécie de margem do mundo. A mãe está, é certo, quase como um eco de si próprio, um espelho que oferece a ilusão do “outro”, embora represente em essência um prolongamento de si mesmo (ORDÓÑEZ, 2009, p. 128).

Um aspecto que traz um outro duplo para Borges, agora estritamente ante a obra, essa se caracteriza por um universo múltiplo, semântica inesgotável e uma erudição refinada. Antes de ficar cego Borges adquiriu um grande conhecimento, posto que desde a infância fora um leitor. Com isso não excluimos a ajuda da mãe, mas além desta o escritor já possuía muito conhecimento, o que a pós-perda de visão veio, como a devoção incondicional da mãe em ajudá-lo, lhe proporcionar uma outra forma de ver o mundo, o conhecimento que já possuía e outros que adquiriu por outros olhos:

Ele tinha um apetite insaciável e indiscriminado por livros desde tenra idade, e foi capaz de armazenar em sua memória o que pareciam diversas vidas de leitura, antes de ficar completamente cego, no final dos anos cinquenta. Por isso, pôde beber de um poço profundo de ficção, poesia e filosofia, que lhe serviu amplamente pelo resto de sua vida, e o transformou num dos mais alusivos escritores de todos os tempos (WOODALL, 1999, p. 25).

Esse alusivo tom de sua literatura, seguramente, remete-se aos seus muitos estágios de consciência, fora cosmopolita e passou em vida por vários devires, a cegueira certamente o principal; o ofício de habitante da biblioteca, como desde a infância já denotamos, lhe proporcionou conhecimentos para ser criador de um universo literário cheio de reflexos de obras e outros tantos temas também figurantes na obra de escritores universalmente conhecidos. O amadurecimento lhe fora algo lógico, inevitável, Borges passou a ser uma *persona* mundialmente conhecida e alguns acontecimentos lhe foram cruciais e determinantes na formação de uma identidade que tem o duplo em representação imanente:

A morte do pai em 1938; o acidente que sofreu nesse mesmo ano e que acelerou o avanço da cegueira; o obscuro trabalho de auxiliar na Biblioteca Municipal Miguel Cané, que desempenhou entre 1937 e 1946; o desassossego provocado pelo peronismo no governo e a conseguinte perda do emprego foram as experiências sombrias que marcaram a maturidade do escritor (OLMOS, 2008, p. 22).

Os seus textos envoltos em reflexos, remetem-se a um movimento alusivo e constante a outros grandes textos e temas da literatura, enquanto condição artística para o ser, na vivência do fazer literário. Sua obra ultrapassa a simples lógica da referência à outra, mas no uso desta remete à ideia de pouca ou nenhuma exclusividade ao autor, pondo o leitor como centro de todo o processo:

[...] um escritor que, paradoxalmente, constrói sua originalidade por via da citação, da cópia, da reescrita, de textos alheios, porque desde sempre pensa a escrita a partir da leitura e desconfia da possibilidade de representação literária do real (SARLO, 2008, p. 21).

A intertextualidade em Borges constitui-se de um fator múltiplo e duplo, justamente pelo caráter reflexivo e metonímico por fazer da “cópia” algo memorialista textual e seguramente duplos com seus vários ecos postos em sua obra, trazendo a reiterada ideia do homem sendo todos os homens que já o antecederam, relaxando o caráter da exclusividade, nada é inédito, a exclusividade é inexistente e tudo em sua obra é algo como que recontado: “Ao abraçar a produção completa de Borges em nossas leituras, tem-se a feliz impressão de uma tapeçaria universal onde persistem, escondidas ou recônditas, estranhas cosmogonias” (ORDÓÑEZ, 2009, p. 111).

O espelhamento textual é condição da memória literária, envolto na representatividade do duplo, conotando em seus textos as reincidências de temas, já existentes na literatura. No entanto o reflexo faz suscitar a própria condição do ser em ser universal, reincidindo em temas já lidos, escritos com reflexos de outros homens, embora sendo os mesmos duplos. Em Borges a temática possui muitas faces, muitas vezes representando antagonismo, atmosfera espacial relacionada ao enredo em sonhos dos personagens. A estrutura que às vezes traz a ideia de história dentro de história, a condição da leitura posta nos escritos, jogando com a capacidade também leitora dos prováveis leitores seus.

Ao ler Borges, a constelação de escritores que o acompanha pelo longo caminho da escritura aparece, iluminando a obra. É possível considerar, por sua vez, cada um deles como uma forma de *outro*, vale dizer, daquela pessoa que pode complementar a alguém ou, pelo contrário, servir de duplo no devir da identidade (ORDÓÑEZ, 2009, p. 220).

As identidades possuem em seus duplos algo que identifica, o outro enquanto o diferente a ser analisado é de suma importância na dinâmica do ser basicamente como conhecimento de si. O outro nos identifica e nos condiciona a entender o porquê de sermos

como somos. Posto isso, Borges não foge à regra, os temas em sua escritura são inconcebíveis sem a presença da leitura e do leitor (por que não dizer esses duplos?), fazem a reincidência a temas literários expressando também além da intertextualidade, a memória textual de vários idos, representam-se duplos em devires, pois é um outro que registra outras histórias, em outros tempos, com outro foco e visão de mundo, figurando outros reflexos certamente da atividade leitora dos muitos leitores e o leque de alteridades do homem enquanto ser:

Foi no primeiro deserto.
Dois braços atiraram uma grande pedra.
Não houve um grito. Houve sangue.
Houve pela primeira vez a morte.
Já não me lembro se foi Abel ou Caim
(BORGES, 2009, p. 92).

O espelhamento a outros textos, enquanto memória, intertextualidade essencialmente representado, é o que vemos nos versos acima, estes da obra *O ouro dos tigres* (1972), poema de nome “Gênesis, 4,8”, o mesmo é repetido na obra *A rosa profunda* (1975) – (BORGES, 2009, p. 177). A referência intertextual é posta, a memória do fato já conota esquecimento, pois trata-se de um “duplo no devir da identidade” (ORDÓÑEZ, 2009, p. 220), por certo, já que a alusão ao primeiro homicídio da humanidade padece de esquecimento, contudo a temática é recontada.

O espelho enquanto objeto mesmo, sempre fora algo que suscitou receio em Borges e tal objeto, além da metáfora do reflexo de outros textos, personagens que se veem também em espelho, figura na tônica da aversão, pois fora um sentimento do escritor, em seus textos. A imagem do espelho ao refletir traz para a imaginação do leitor a montagem de uma imagem dupla, pois a representação de um alguém, muitas vezes o próprio Borges, fora posta ante ao espelho: “O rosto que se olha no espelho/Não é o de ontem. A noite o consumiu. /O delicado tempo nos modela” (BORGES, 2009, p. 291), aqui é posta a ideia de devir, as alteridades do tempo, as quais podem ser relacionadas aos temas literários de reflexos em outros textos de outras épocas, pois já que “o tempo nos modela”, e o rosto sendo consumido pelo tempo, tudo posto sobre manuseio humano padecerá do mesmo fim, o espelho na ideia de metáfora reflexiva é um duplo em Borges assim como da presença do mesmo no espaço narrativo, pois a superfície de um espelho na consciência do leitor conota a criação de uma imagem, esta logicamente duplicada.

O fator duplo insere-se também enquanto metaficção. Essa representação se dá quando a própria obra evidencia a situação da criação ou fala da própria condição da arte em meio à ficção, basicamente isso é uma das vertentes figurativas dos fatores metaficcionais em

uma obra. Em Borges isso é por demais percebido, sua produção vez ou outra se debruça mesmo em meio a ficção num repertório de crítica, análises e comentários sobre a própria literatura: “É sabido que a literatura de Borges é, em boa parte, um imenso comentário sobre a própria literatura” (GOMES JR, 1991, p. 13). A metaficção é um fenômeno estético autorreferente que faz a ficção dobrar-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma (BERNARDO, 2010). Isso em Borges é comum e muito recorrente, há textos como contos e até poemas em que a teorização sobre a arte literária é posta: “[...] Organizar bibliotecas é exercer, /de modo silencioso e modesto, /a arte da crítica.” (BORGES, 2009, p. 51), o fragmento acima trata do poema “Junho, 1968” do livro *Elogio da sombra* (1969).

O que em princípio apresentamos são eventos que possuem relevância para evidenciar o duplo para Borges, basicamente em sua obra, contudo o real e a obra em Borges passam pelo mesmo viés, pois é quase impossível abordar Borges sem o fator literal, tudo nele padeceu quase que sempre de comentários literários: “ Os livros eram a pedra de toque de Borges para a realidade, eram como ele interpretava o mundo; a leitura foi sua primeira habilidade, sua herança principal, e a fundação de uma educação dispersa” (WOODALL, 1999, p. 55). O duplo enquanto reflexo, ambiguidade, dualidade e a imagem de um outro foi algo sempre presente na obra e em muitas situações para Borges, tal fato, não estamos afirmando que é determinante ou assim fora, teve também incidências em sua produção. Nela investigaremos como o tema assim se representou em meio às análises de alguns de seus textos, porém, antes disso, iremos expor o amparo teórico que nos justifica ante as análises do mesmo na narrativa borgiana. Traremos algumas definições gerais sobre a temática, negociaremos com o arquivo, ou seja, com aquilo que já foi escrito sobre o tema, sobre como o duplo é abordado nas obras literárias e a definição e visão do mesmo para estas. Na metodologia iremos expor as variações, como ele se representa em Borges, além da fortuna crítica que também expõe essa temática na obra do escritor argentino.

1.2 TEORIA E MÉTODO

Em torno de uma pesquisa qualitativa bibliográfica, nossas análises se conduziram, teoricamente nos auxiliam alguns críticos que analisam o duplo na literatura, as relações entre texto e leitor, a crítica relativa a Borges na temática do duplo e as características do texto borgiano. Fizemos restrição a alguns teóricos, delimitação necessária, contudo não iremos nos privar das análises de outros estudiosos. Todavia, o cerne da crítica oriunda da negociação com o arquivo remete-se a um número restrito de críticos, porém estes com estudos

reconhecidos; outros, que por acaso e perspicácias das análises feitas, serão postos para coadunarem com as abordagens da crítica mais presente neste estudo.

O duplo enquanto motivo literário é algo imanente na literatura sobretudo ocidental, basicamente representa-se na dualidade, reflexo, bifurcação, cisão a um outro, que é ao mesmo tempo um segundo eu (BRAVO, 1997). Essa temática, no tocante às artes, nos põe em contato com uma estranha presença, um outro eu, que possui várias formas de se representar e nunca é de fato aquilo que pensamos ser. (BRAVO, 1997, p. 261) diz: “Uma das primeiras denominações do duplo é o alter ego. No contexto das comédias de Plauto, chama-se sócias ou menecmas [...]”. Esse outro eu no contexto literário pode remeter-se a condições internas do ser, tanto relacionado à Psicanálise, como a fatos externos (lugar, tempo etc).

O termo foi consagrado pelo romantismo como *Doppelgänger* cunhado por Jean-Paul Richter, em 1796. *Doppelgänger* é o duplo, o segundo eu, aquele que caminha ao lado, companheiro de estrada. A semântica do termo apresentada está condicionada, segundo Bravo (1997, p. 261) que: “Nossa análise leva em consideração tão-somente obras do Ocidente, das quais este é um dos grandes mitos”, Em linhas gerais sobre uma conceituação do termo, França (2009, p. 7) se posiciona: “De modo bastante genérico, pode-se entender o *duplo* como qualquer modo de desdobramento do ser”.

No *Gênesis* surge o duplo inicialmente com a cisão de Adão. A transposição do estado uno para o duplicado: uma parte de Adão se tornou Eva. Em seguida, a condição de ingênuos, isso considerando a fabulação, perante o conhecimento e a alteridade surgida com o fruto do pecado enseja um duplo: Adão e Eva depois do fruto são outros. Outra forma do duplo lá contida remete-nos ao homicídio cometido por Caim. Esse é o duplo perseguidor, aquele que quer usurpar o lugar do outro. Essa forma de duplo é um tipo bem comum: “O tema dos irmãos não é apenas a raiz da crença no duplo, mas somente uma interpretação – embora bem determinada – do primeiro significado não-duvidoso e puramente subjetivo do duplo” (RANK, 2013, p. 127).

É uma temática que há tempos compõe o universo de temas e motivos literários, é atual, contudo padece de antiguidade:

Mais do que um motivo literário, a ideia do duplo se faz presente em muitas narrativas míticas e religiosas da cultura ocidental. A mitologia grega, por exemplo, a ideia de dualismo se faz presente nos mitos de Prometeu, de Narciso e de Pigmalião e Galateia. Em muitas religiões tradicionais, a separação entre corpo e alma aponta para a natureza dupla do homem, cujas metades estão em perpétuo conflito. Mesmo no *Gênesis*, o homem é apresentado inicialmente como uno e então separado em dois (FRANÇA, 2009, p. 10).

A condição de ser atual do tema se dá justamente pelo próprio tema ser o que é. O duplo para a condição do ser é vital e sempre imaginado, pois duplos sempre nos vêm à tona: vida – morte, céu – inferno, Deus – diabo etc. Nos grandes processos ocorridos no século XX a temática adquiriu direcionamento aos estudos psicológicos, daí, por certo, sua atualidade: “[...] o mito do duplo continua a ser atual, como figura privilegiada do heterogêneo” (BRAVO, 1997, p. 264).

Rank (2013), como norte das análises por nós desenvolvidas, analisa o duplo basicamente no enfoque literário relacionado à personalidade e a figuração de seus estudos, condiciona-se ao seu apurado trabalho de pesquisa, no tocante ao tema na literatura:

A maior parte dos estudos realizados no século XX sobre o duplo privilegia o ângulo psicológico, a começar pela interpretação psicanalítica de O. Rank (1914) que relaciona os diferentes aspectos do duplo na literatura com o estudo da personalidade dos autores, com o estudo dos mitos (Narciso) e das tradições mitológicas; [...] (BRAVO, 1997, p. 262-263).

A representação do duplo na obra de Jorge Luis Borges tem um entendimento de representação enquanto arte, obra artística, representar algo, alguma coisa, exibição, exposição (LAROUSSE, 2008), relacionando tal representatividade aos enredos, às narrativas, ou seja, contos. No texto borgiano, a relação com o leitor é condição *sine qua non* para o mesmo enquanto algo significativo. Entendemos aqui para essas análises o leitor na perspectiva de Todorov (2012, p. 37): “É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma ‘função’ de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção de narrador)”. O contexto e a progressão narrativa, relacionados aos estágios de consciência dos prováveis leitores e das personagens nos enredos em meio à figuração do duplo, fazem com que os sentidos surjam conforme a progressão dos enredos, ou seja, na sequência dos mesmos entre princípio, meio e fim. Os estágios de consciências dos prováveis leitores e dos personagens mudam, pois a temática colabora também para esse fim. Além do termo definido em seu estado metalinguístico, na obra, ele carece de uma ideia para despertar imagens em seu leitor, daí entendermos que algo bem lógico e necessário é levarmos em conta que:

O conceito de representação engloba toda a tradução e interpretação mental de uma realidade exterior percebida. A representação está ligada ao processo de abstração e a ideia é uma representação mental que se configura em imagens que temos de uma coisa concreta ou abstrata (LAPLANTINE, TRINDADE, 1997, p. 78).

Na abordagem da análise da obra de Borges referente tanto aos aspectos da temática quanto a características do texto borgiano negociamos com os estudos de Olmos (2008), Sarlo (2008), Monegal (1980), Gomes Jr (1991), Versiani (2009), Vaccaro (2006), Woodall (1999),

Bartucci (1996) e Ordóñez (2009). Este último possui uma grande relevância, pois é um estudo pautado em uma gama de manuscritos do próprio Borges, entrevistas com a mãe do escritor e uma crítica que se caracterizou por ser as análises feitas por alguém que conviveu no meio familiar de Borges, pois a autora fora filha do advogado de Borges e teve acesso a muitas informações privilegiadas do escritor:

Na tentativa de alcançar neste livro o íntimo de Borges, vieram em nosso auxílio diversos elementos: um conjunto de cadernos manuscritos utilizados pelo escritor ao longo de 20 anos como cadernos de notas; segundo plano, a palavra gravada de sua mãe, Leonor Acevedo de Borges, reproduzindo os relatos que fazia a seus filhos sobre atrocidades cometidas na época de Rosas; também a seleção que o próprio Borges fez, em diferentes momentos, dos acontecimentos de importância na sua infância, publicada posteriormente em forma de notas autobiográficas. Do mesmo modo, sua obra completa, ampliada postumamente com o valioso acréscimo de diversas publicações provenientes de revistas e suplementos, artigos que permaneciam dispersos até pouco tempo (ORDÓÑEZ, 2009, p. 12).

Muitos outros estudos, artigos, ensaios nos serviram de consulta e de informação para emprendermos análises frente ao universo da obra borgiana. Aqui encontramos o que já enfatizamos sobre a crítica que não se constitui como o cerne da pesquisa, entretanto se coaduna com as abordagens desta, pois mesmo que sucintamente foi usada, como: Bloom (1995), Calvino (2007), Laplantine e Trindade (1997) e outros tantos estudiosos que constam nas referências.

O próprio Borges em *O livro dos seres imaginários* (2007) nos deixou uma precisa definição e análise do duplo:

Sugerido ou estimado pelos espelhos, pelas águas e pelos irmãos gêmeos, conceito do duplo é comum a muitas nações. É verossímil supor que sentenças como “Um amigo é um outro eu”, de Pitágoras, ou o “Conhece-te a ti mesmo” platônico se inspiraram nele. Na Alemanha chamaram-no de *Doppelgänger*, na Escócia, *fetch*, porque vem buscar (*fetch*) os homens para levá-los para a morte. Encontra-se consigo mesmo é, por conseguinte, funesto; a trágica balada *Ticonderoga*, de Robert Louis Stevenson, fala de uma lenda sobre esse tema. Recordemos também o estranho quadro *How They Themselves*, de Rossetti; dois amantes se encontram consigo mesmos no crepúsculo de um bosque. Seria o caso de citar exemplos análogos de Hawthorne, Dostoiévski e Alfred de Musset. Para os judeus, contudo, o aparecimento do duplo não era presságio de morte próxima. Era a certeza de ter alcançado o estado profético. Assim o explica Gershon Scholem. Uma tradição recolhida o elo Talmude narra o caso de um homem em busca de Deus que se encontrou consigo mesmo.

No relato “William Wilson”, de Poe, o duplo é a consciência do herói. Este o mata e morre. Na poesia de Yeats, o duplo é nosso anverso, nosso contrário, aquele que nos completa, aquele que não somos nem seremos.

Plutarco escreve que os gregos deram o nome de “outro eu”. Ao representante de um rei (BORGES, 2011, p. 85-86).

Aqui ao conceituar o duplo, o autor demonstra conhecimento sobre o tema, daí a razão de termos Borges como duplo para o estudo, pois é o objeto (sua obra) e um dos teóricos a

serem consultados enquanto arquivo para respaldar as análises impostas à sua própria obra em alguns casos, pois sua performance no meio literário lhe fez ser, além de ficcionista e poeta, também crítico literário. Em algumas análises críticas literárias feitas por Borges, acima tivemos apenas uma conceituação analítica, o escritor analisa a condição do leitor frente ao ofício de habitante da biblioteca e a literatura como um todo pela óptica crítica. Borges sempre deu ao leitor a condição de maior relevância e talvez centro de toda a sua produção, o habitante da biblioteca (o leitor) figura e muitas vezes nos deparamos com personagens leitores e essa ação dentro do universo ficcional é determinante para o processo interpretativo do texto. A sua produção deixa claro que nada sem o crivo da leitura anterior e geralmente também no momento da escrita é possível para a criação literária, a crítica enquanto função na atividade literária também é perceptível: “Eu diria que a literatura também é uma forma de alegria. Se lemos alguma coisa com dificuldade, é que o autor fracassou” (BORGES, 2011, p. 18).

Ao aplicar retoques de crítica sobre o exercício de produção literária, Borges faz uso da metaficção. O fator metaficcional é também condição para representação do duplo em sua obra. Borges teoriza, evidencia a leitura e o processo criativo em sua ficção e muitas vezes de autocrítica: “Que os outros se vangloriem das páginas que escreveram;/eu me orgulho das que li” (BORGES, 2009, p. 75).

Teóricos como Bernardo (2010), Todorov (2012) e Compagnon (2012) serão usados para respaldar as análises no que se remete à metaficção, ao fantástico e à relação do texto com o leitor, respectivamente. Bernardo (2010) analisa várias formas dos fatores metaficcionais em muitas obras e muitos desses casos também se configuram em Borges à maneira da história dentro de história e teorização sobre a arte literária dentro do exercício ficcional, fatos que contribuem para uma das formas de duplo enquanto representação em Borges. Todorov (2012) traz as análises no âmbito do gênero fantástico, pois o duplo representado evidencia hesitação no leitor, a própria figuração do duplo é um efeito fantástico, respalda o caráter da análise enquanto método no que se refere à dedução do fenômeno na obra de Borges para a análise, além de evidenciar as várias formas manifestas da temática; Compagnon (2012) estabelece o enfoque entre leitor e texto para evidenciar a autonomia do primeiro e os muitos planos de significação para o último.

No que concerne ao duplo, Bravo (1997), Rank (2013), Rosset (2008), França (2009) e Versiani (2009) direcionam nossas análises. Os quatro primeiros nos nortearão quanto às análises feitas no âmbito da temática na obra, nos servirão como modelos para analisarmos o

duplo em Borges, posto que há situações no âmbito ficcional, mesmo sendo as análises desses estudos direcionadas a outros escritores, há semelhanças; o último remete-se diretamente a Borges no tocante às análises críticas sobre o duplo. Outros estudos foram também pesquisados enquanto informação crítica para a temática em Borges, mas tão somente enquanto informação, contudo constam nas referências, pois contribuíram.

O duplo posto em perspectiva de toda e qualquer análise literária, constitui-se de diversidade quanto à sua representação. Em Borges ele possui várias formas, digamos assim, de se representar e ser uma carga dramática principal nos enredos dos contos selecionados como *corpus* para as análises, estes a saber: “O imortal”, “O morto”, “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829 – 1874)”, “Emma Zunz”, e “A escritura do Deus”, pertencentes a obra *O Aleph* (2012). Iremos expor metodologicamente como o duplo em Borges, uma espécie de classificação para a temática em meio as narrativas, se representa nos enredos. Esses aspectos determinam várias formas de representação do duplo na narrativa borgiana. Ao apresentamos o método iremos ver uma visão sobre o duplo no *corpus*, uma classificação de como lá ele pode ser entendido, não geral e nem única, apenas mais uma sobre algumas narrativas de Borges.

O universo de análise a que nos propomos constam de cinco narrativas da obra *O Aleph* (2012), as já citadas acima, e recortes de outros contos existentes ao longo da produção literária de Borges. As análises foram ao encontro de toda forma que julgamos ser uma das formas do duplo e percorreram uma trilha cronológica quanto à publicação, ou seja, na sequência diacrônica da produção do escritor, no tempo em que as narrativas contidas nas obras vieram a público. Há recortes e análises de tudo? De todos os textos de todas as obras? Claro que não, selecionamos as narrativas nas quais entendemos ser o duplo a carga dramática principal. O veio temporal de análise, das primeiras às últimas obras, é interessante, pois demonstra que a temática do duplo é algo imanente em Borges, um *leitmotiv* ou projeto literário. O método de análise sobre as narrativas se deu na progressão das mesmas, ou seja, analisamos as representações do duplo conforme a evolução da narrativa, dos acontecimentos, das mudanças internas do enredo e dos personagens. Jamais seremos cabais em termos de análises, pois assim como Todorov (2012, p. 27): “Quando um crítico tiver dito tudo sobre um texto literário, não terá ainda dito nada; pois a própria definição de literatura implica que não se possa falar dela”. Isso posto, em Borges torna-se ainda mais agravante. A própria temática que se apresenta para nós é algo constante em sua produção, isso nos vale, pois analiticamente iremos expor algo e defender uma lógica para esse algo que não denotará tese: “Mas um dos

primeiros traços do procedimento científico é que ele não exige a observação de todas as instâncias de um fenômeno para descrevê-lo; ele procede antes por dedução” (TODOROV, 2012, p. 8). Não se configura o duplo em todas as narrativas de Borges, e cremos que em uma obra ou outra se ele é representado não se constitui de ação dramática principal dos enredos, muitas vezes é algo secundário e outros aspectos são mais visíveis, contudo as narrativas que nos servirão de *corpus* lá ele representa-se como carga dramática principal.

A temática quase sempre possui uma gama de interpretações, assim como outros temas, mas especificamente ela, isso já é entendido pela crítica: “Geralmente, quando, num estudo temático se fala do duplo ou da mulher, do tempo ou do espaço, tenta-se reformular em termos mais explícitos o sentido do texto” (TODOROV, 2012, p. 150). Em Borges, certamente, os sentidos ampliam-se, o duplo representado em suas narrativas traz à tona a ideia do reflexo na condição dos leitores do leitor (metaficção), a intertextualidade, evidenciando uma memória textual; o próprio reflexo evidenciando a existência de um outro que é caminho para o duplo, as alteridades dos personagens, a atmosfera do enredo que às vezes bifurca-se e tudo isso, devido a temática e a pena que produz a obra, evidencia vários planos de significados na relação leitor e obra:

Consideramos a obra literária como uma estrutura que pode receber um número indefinido de interpretações; estas dependem do tempo e do lugar de sua enunciação, da personalidade do crítico, da configuração contemporânea das teorias estéticas, e assim por diante (TODOROV, 2012, p. 103).

Em meio à ideia de duplo, esta se relaciona ao fantástico, à metaficção, já que a estrutura ficcional dobra-se denotando o exercício da crítica na ficção ou uma história dentro de história, evidenciando a leitura. O reflexo sempre é algo de múltiplas interpretações, o espelho geralmente representa-se dando a ideia de duplo em textos fantásticos: “O espelho está presente em todos os momentos em que as personagens do conto devem dá um passo decisivo em direção ao sobrenatural (esta relação é atestada em quase todos os textos fantásticos)” (TODOROV, 2012, p. 129). A temática analisada não permite a exclusividade teórica e analítica do duplo em Borges, não é algo definitivo e acabado, pois o próprio Borges fazendo uso da ficção e flertando com a crítica literária nos diz: “O contexto de *texto definido* não corresponde senão à religião ou ao cansaço” (BORGES, 1998, p. 255), ao ver religião como literatura fantástica em seu entendimento, Borges aqui entende a função interpretativa enquanto ofício do leitor, e a citação mais claramente se apresenta para nós.

Não pretendemos a exclusividade, em termos teóricos e analíticos, nem podemos, o duplo analisado em alguns contos de Borges é análise pautada na observação dos enredos em

progressão narrativa, pois ainda em Todorov (2012, p. 150): “Há, evidentemente, interpretações mais justificadas do que outras; mas nenhuma delas pode declarar-se a única verdadeira.”

Temos certamente em Borges a perspicácia de estarmos diante de um dos grandes nomes da literatura universal, uma vasta obra, imensa e que todo e qualquer comentário chega a ter a percepção do já dito ou ainda não compreendido nem comprovado cabalmente, pois: “A obra de Borges é, por definição, inesgotável, isto é: ilegível” (MONEGAL, 1980, p. 15), outra insegurança em qualquer análise que queira se pautar pelo que se tem no arquivo ou até mesmo na própria obra de Borges é que:

Quando acreditamos ter lido ‘todo Borges’, surgem, avulsos, os títulos que ele eliminou do conjunto da sua obra, os vários livros escritos em colaboração com outros autores, os artigos resgatados de diversas revistas e jornais argentinos, ou os inúmeros livros de entrevistas e depoimentos” (OLMOS, 2008, p. 46).

O tema do duplo é diverso e carregado de semânticas, muitos planos de significados que jogam com a capacidade de percepção, memória textual e conhecimento literário de cada leitor. Isso em Borges é sempre uma tônica, com a temática em questão mais ainda:

O que representa o espelho? A primeira coisa que vem à mente é a duplicação e a distorção do mundo. Como essa possibilidade única, contundente, de idealizar um símbolo em que coubessem algumas obsessões de longa data, não iria estimular Borges: de um lado, o tema do duplo; de outro, a irrealidade das coisas? (ORDÓÑEZ, 2009, p. 68).

O que aplicamos como lógica para uma leitura dos contos é um modelo de análise em que dividimos a representação do duplo em estrutural, de personagens e de enredo. Esse modelo nos servirá de molde, pois no que concerne à estrutura, aos personagens e aos enredos temos a ideia duplicada, ambígua, reflexiva, dúbia e bifurcada representada nesses pontos das narrativas. Entendemos igualmente à maneira de Todorov (2012) que classificar não é entender, contudo, pela forma das análises em torno da progressão nas narrativas, a própria dinâmica do *corpus* selecionado, desenvolveremos uma interpretação comprometida com aquilo que evidencia clareza para as análises. A temática é ampla em sentidos, daí um modelo classificatório para melhor procurar plausivelmente os significados do duplo nos textos selecionados.

Uma tradição tão longa na literatura ocidental quanto esta do tema do duplo, em suas inúmeras variações, oferece grandes possibilidades ao leitor contemporâneo de organizar-se em releituras, buscando intertextualidades e combinações temáticas” (VERSIANI, 2009, p. 233).

1.3 DUPLO ESTRUTURAL

O duplo estrutural relaciona-se à estrutura do texto enquanto ideia de existir algo dentro de algo à maneira das babushkas, aquelas bonecas tchecas em que ao se abrir uma encontramos outra dentro da que se abre. No primeiro conto de *O Aleph* (2012) – “O imortal” – temos essa forma representacional do duplo em Borges. O antiquário Joseph Cartaphilus encontra-se com a princesa de Lucinge, presenteia a mesma com “[...] os seis volumes *in-quarto* menor (1715-20) da *Ilíada* de Pope” (BORGES, 2012, p. 7), depois de saber que o antiquário havia morrido no mar ao regressar à Esmirna, a princesa encontra um manuscrito no último tomo da *Ilíada*, que recebera de presente. É um manuscrito dividido em cinco capítulos que conta uma saga de um homem, este seguramente o antiquário, contudo envolto em alteridades e outros duplos, dizemos que é um conto para todos os duplos, pois assim como a estrutura, o enredo e os personagens constituem-se ao longo dos manuscritos encontrados pela princesa, uma representação de estados duplos na progressão narrativa:

A personagem do conto vive através dos séculos e demora quase tanto tempo quanto o confuso leitor para descobrir que fora, antes, Homero, e que será, bem mais tarde, um dos assinantes da tradução de Homero feita por Pope no século XVIII. Também será um tribuno romano, um troglodita, um judeu antiquário e (por que não) o próprio autor do conto. O sentido dessa longa metáfora narrativa (seria excessivo chamá-la de alegoria) é bem claro: todo homem é todos os homens (MONEGAL, 1980, p. 88).

Os prováveis leitores desse conto lerão pelos olhos da princesa, temos “(...) os leitores do leitor (...)” (BERNARDO, 2010, p. 30), ou seja, a princesa lê o manuscrito encontrado, daí termos a estrutura dupla na tônica da história dentro de história. O que se narra é o manuscrito encontrado pela princesa no último tomo da *Ilíada* de Pope; os leitores lerão o que a princesa ler. Esse duplo relaciona-se, a sua condição para ser duplo representado, à metaficção: “O que é metaficção? Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9), é um conto dentro de outro conto, história dentro de história, uma estrutura em abismo, na qual a ficção duplica-se, mostrando o próprio fator ficcional e atividade leitora para assim existir, daí relacionarmos às bonecas tchecas. Assim sendo, temos o duplo caracteristicamente representado em sua estrutura, além é claro como veremos nesse conto, a temática diluída também no enredo e nos personagens. É uma forma de metaficção o que temos em “O imortal”, essa estrutura que contém outra, o modo também de teorizar sobre a própria ficção, em meio a um conto também é uma forma de

metaficção e duplo enquanto função, pois temos a ficção e a teoria. Isso em Borges iremos também expor em alguns textos.

1.4 O DUPLO DE PERSONAGEM

O duplo de personagem se divide em antagônico ou complexo de Caim, um eu igual ao outro, de alteridade e de contraste. O antagônico ou complexo de Caim relaciona-se essencialmente ao confronto e, às vezes, à usurpação de um pelo outro e pelo surgimento principalmente de um outro, pois na tônica representacional dos duplos o outro quase sempre é caminho para o duplo, ou seja, o outro e o duplo são similares semanticamente. O primeiro é como o *vestibulum* (ante-sala) do segundo. O duplo é a solidificação, a consumação do outro, como se máscara e rosto se tornassem um só semblante, pois mitologicamente há relatos mais sólidos sobre o duplo. O outro é uma tendência, uma projeção que pode se tornar o duplo. O outro é portanto caminho natural para o duplo porque se distancia do sujeito, do eu como caminho oposto.

Em “O morto”, segundo conto de *O Aleph* (2012), temos a representação desse duplo, pois Bejamín Otálora, personagem razão do título, executou um delito em Buenos Aires e fugiu para o Uruguai, lá foi ser contrabandista e homem de Azevedo Bandeira, chefe local. Ao encontro desse outro, surge o sentimento de usurpação, daí nomearmos também de complexo de Caim, pois Otálora alimenta o desejo de tomar o posto de Bandeira; o espaço juntamente com as tramas trazem um realce bem realista do advento mágico e, de fato, o duplo, sobretudo este, é o tema de toda a carga dramática da narrativa, pois:

As variações cruzadas do duelo e do duplo são uma estratégia de universalização: quando o duelo não reintroduz uma ordem nem explica, o duplo metafísico dos duelistas reduplica, numa dimensão universal própria da literatura fantástica, o episódio cujas raízes culturais estão no pampa (SARLO, 2008, p. 142).

Em “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-74)” o duplo começa em sua forma antagônica, como duelista, não enquanto usurpação caracterizado pelo complexo de Caim, contudo ao fim torna-se o duplo na tônica de um eu igual ao outro: “Em ‘Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)’ o narrador assume a perspectiva de Cruz para relatar o instante em que a personagem, em confronto armado com Fierro, compreende que seu destino está do lado oposto da lei, junto ao desertor” (OLMOS, 2008, p. 65), Cruz é oriundo da mesma descendência de um alguém como Fierro, e durante o duelo compreende essa sombra que sempre lhe acompanhou, tornou-se da lei, todavia em seu interior um confronto sempre

existiu e na primeira oportunidade que apresentou-se, frente a seu duplo, reconheceu-se, e ao encontro padeceu por entender que: “O encontro com o outro torna-se uma maneira de penetrar em si mesmo” (BRAVO, 1997, p. 275). Cruz reconhece-se naquele outro e por mais que as situações sociais tivessem lhe levado a ser o oposto do que já fora, internamente, ao deparar-se com o seu duplo, vê que é um eu igual ao outro, pois: “[...] é querendo a todo custo ser um outro que o homem habitualmente se confirma nele mesmo” (ROSSET, 2008, p. 101).

O duplo antagônico também representa-se em “Emma Zunz”, contudo também não padece do aspecto caracterizador complexo de Caim, pois não se constitui de usurpação, porém tão somente de eliminação do antagonista em decorrência de vingança. O enredo por ter uma única célula narrativa, vai ao encontro do fator vingativo para representar-se. Emma sabe de um passado que não fica totalmente claro para o leitor, apenas *flashes* do passado são postos na progressão narrativa, todavia um fato passado que se constitui da trapaça do senhor Loewenthal, padrão de Emma, é factual para a trama. O outro é o padrão de Emma, esse não sabe do plano, contudo a protagonista tudo sabe e o duplo surge na tônica de que: “[...] fica patente que a vida do duplo está intimamente ligada à da própria pessoa” (RANK, 2013, p. 32), pois o sentimento de vingança já existe, mesmo que adormecido, por questões passadas e pessoais, esse sentimento se evidenciou quando Emma recebe a notícia da morte do pai por carta:

Emma é uma das raras mulheres que ocupam lugar na obra de Borges; recebe a notícia do suicídio do pai, chamado Emmanuel Zunz – recordemos que as simetrias agradam a Borges, como confessa em outros textos, tanto quanto lhe fascinam a ideia do outro ou o conceito da continuidade dos ciclos vitais. A mulher resulta ser uma fortaleza inesperada e decide vingar a morte de seu progenitor; faz-se violar por um marinheiro anônimo (ORDÓÑEZ, 2009, p. 133).

Ao deixa-se violar por um marinheiro tão somente para ter álibi, expressa como os sentimentos despertados pelo duplo chegam ao extremo. Outras formas de duplos existem nesse conto, como a metaficção quando temos alusões à carta que chega a Emma, o leitor imagina a personagem a ler, recebe do narrador informações do que na carta está escrito; as alteridades da protagonista e o enredo em seu desfecho também é duplo, um duplo de enredo relacionado ao entendimento, pois o leitor enquanto ser externo, mas receptor da trama pela percepção das imagens construídas na mente quando da leitura, vê que ele em seu ofício de habitante da biblioteca tem um desfecho e os personagens do enredo, outro.

O duplo de personagem relacionado ao contraste encontramos em “O imortal”, quando das análises comparativas do narrador em relação ao personagem, que é o mesmo que narra, com o troglodita, outro personagem. Esse duplo está intimamente ligado tão somente a aspectos de identidades distintas.

1.5 O DUPLO DE ENREDO

No conto “A escrita do deus” o duplo se processa enquanto enredo. O enredo constitui-se de bifurcação pela atmosfera onírica que se representa, é algo interno ao personagem, o leitor adentra ao seu universo onírico, o que se narra é o sonho da personagem, é uma estrutura em abismo, a qual podemos relacioná-la também à metaficção, contudo entendemos ser mais direcionada ao enredo do que à estrutura enquanto duplo, justamente por ser algo interno ao personagem, um personagem leitor que também é interno, pois captamos também sua leitura, enquanto leitores. Porém a estrutura bifurcada do texto na tônica dos leitores do leitor já fica de imediato evidenciada. O duplo de enredo direcionando-se ao sonho de um personagem. Passamos a uma atmosfera onírica, o sonho do personagem ocupa a superfície espacial principal da narração, o leitor adentra ao inconsciente do personagem e como testemunha digamos que ocular, pois a trama em meio as descrições tenta projetar imagens ao leitor, que tudo vê e percebe.

A narrativa é envolta em enigmas e duplos: os desenhos na pele do tigre, a cela dividida em duas partes, há dois prisioneiros – o sacerdote e o tigre – há alternância entre realidade e sonho, enfim duplos que deixam o enredo com aspectos em mesma forma:

O sacerdote acaba por descobrir a fórmula, que estava gravada no dorso de um tigre, prisioneiro do cárcere vizinho. A simples descoberta da sentença permite a Tzinacan ver tudo que se passou ou passará, todas as coisas do Universo. Pronunciá-la o tornaria onipotente (GOMES JR, 1991, p. 27).

O mistério do enigma da fórmula deixa o leitor envolvido até o fim da narrativa. Em Borges nada é basicamente convencional, suas percepções e sua forma de inquietar o leitor fazem da narrativa uma inquietação também no pós-leitura: “Borges: Um tigre sonhado pode ser infinitamente mais aterrorizante do que um real” (2005, p. 124), o enigma permanece e os leitores terão várias interpretações, o duplo, como sempre, é um fator para isso.

A representação é relacionada ao enredo internamente, ao interior das personagens quando adentram à outra atmosfera, no caso, a onírica. Se tivermos algo relacionado ao interior das personagens teremos um duplo de enredo, pois saímos da atmosfera superficial da narrativa, o lugar comum, o qual possui um paralelo na realidade do leitor e adentramos ao interior dos personagens. Contudo, lá nesse interior, sendo ele constituído ou vindo à cena uma imagem escrita, inscrição ou ação lá nesse *locus*, que traga à tona a ação leitora, ai mesmo que seja no íntimo dos personagens, teremos um duplo estrutural relacionado à metaficção também.

O duplo de enredo, de igual modo, remete-se à intertextualidade, ao diálogo entre textos, pois reflexos de outros textos são evidentes em meio aos enredos. Ao passo que temos passagens nos contos que nos remetem enquanto leitores, a outros textos, a intertextualidade concretiza-se. Internamente à narrativa borgiana às vezes evidenciamos isso, todavia refletindo algo que se encontra externamente, em outro texto. O leitor em atividade descobre no texto indícios de outro, ou outros, reflexos esses que vêm à memória, podemos entender isso também como espelhamento textual, pois outro texto é trazido à tona em outro enquanto intertextualidade. O duplo de enredo também representa-se enquanto entendimento, como vimos sucintamente ao falarmos do conto “Emma Zunz”, pois os personagens internos do conto possuem um entendimento, com exceção da protagonista, Emma, e os prováveis leitores, outro entendimento.

Outras formas de duplo em todas as narrativas analisadas nesse estudo são percebidas, embora entendemos existir uma carga semântica e tensão maior sobre o duplo analisado mais detalhadamente para cada narrativa, porém as outras formas de duplo que figuram também foram posta em análise. No capítulo 2 analisaremos algumas narrativas de Borges, ao longo de toda a sua produção, para evidenciar a imanência da temática do duplo.



CAPÍTULO 2

CAPÍTULO 2

2.0 IMANÊNCIA DO DUPLO EM BORGES EM UMA PERSPECTIVA DIACRÔNICA

A presença do tema do duplo em Borges é o que iremos expor. Seleccionamos algumas narrativas em veio temporal, ou seja, conforme a ordem de publicação pelo escritor, para evidenciar a imanência do duplo em sua obra. De fato não coletamos todas as representações do duplo que tenham surgido em todas as obras do escritor, mas fizemos um recorte e evidenciamos a temática nas principais obras, sobretudo quando o duplo é o grande fator de tensão dos enredos. Nesse percurso, em que há recortes de obras como *História Universal da Infâmia* (1935), *Ficções* (1944), *O fazedor* (1960), *O livro de areia* (2011) e *Os conjurados* (1985), esta, a última obra publicada pelo escritor, procuramos entender os sentidos plausíveis do duplo nas narrativas na relação com o leitor em meio ao que pode a temática representar.

2.1 GÊNESIS DE UM *LEITMOTIV* OU PROJETO LITERÁRIO

Em *História Universal da Infâmia* (1935) no conto “O impostor inverossímil Tom Castro”, há uma representação do duplo em Borges, um duplo de personagem, relacionado à alteridade; nesse conto um homem passa-se por outro que havia morrido. É uma interessante trama que conta com a participação de dois indivíduos interessados em melhorar de vida, à custa de uma farsa.

Roger Charles Tichborne é um náufrago, seu desaparecimento ocorreu nas costas do Atlântico, quando vinha do Rio de Janeiro com destino a Liverpool. Lady Tichborne sua mãe, havia publicado anúncios sobre o sumiço dele em periódicos de grande circulação. “Um desses anúncios caiu nas macias mãos funerárias do negro Bogle, que concebeu um projeto genial” (BORGES, 1998, p. 327). Arthur Orton, que também é conhecido por Tom Castro, é o indivíduo que se passará por Roger Charles Tichborne na farsa criada por Bogle. Nessa empreitada, Bogle é o cérebro e Arthur Orton um instrumento em “suas mãos” para executar a trama. “Bogle inventou que o dever de Orton era embarcar no primeiro vapor para a Europa e satisfazer a esperança de Lady Tichborne, declarando ser seu filho” (BORGES, 1998, p. 328). Os executores da farsa, Bogle que tudo maquina, se desenvolvem e Arthur Orton que executa

são basicamente um duplo: um compõem-se das ideias e o outro da representação delas. Devido aos caprichos e observações do idealista o plano triunfa em um primeiro momento: “A luz compôs a máscara: a mãe reconheceu o filho pródigo e franqueou-lhe seu abraço” (BORGES, 1998, p. 329).

Arthur Orton, o impostor Tom Castro, começou a fraquejar juntamente com seu comparsa nos planos, quando a “mãe” Lady Tichborne morre três anos depois do triunfo da bem pensada trama. Em uma última cartada Bogle tem a grande ideia de operar uma série de denúncias em um jornal contra Sir Roger Charles (Arthur Orton), denúncias estas feitas por um padre jesuíta, e tal procedimento teve a condicionada ação social de fazer todos entenderem que: “[...] Sir Roger Charles era alvo de um complô abominável dos jesuítas” (BORGES, 1998, p. 330). Sir Roger Charles, na verdade, Arthur Orton, o impostor Tom Castro, continuaria um pouco mais a representar-se enquanto duplo de personagens, um ser que se passa por outro na trama dessa narrativa.

A farsa chega ao seu fim depois que uma antiga amante de Orton compareceu para depor. Bogle tentou mais uma vez pensar em outra saída, porém foi atropelado e morreu. Aqui sai de cena o cérebro da trama. Tom Castro agora está só para se defender das acusações de impostor. “Tom Castro era o fantasma de Tichborne, mas um pobre fantasma habitado pelo gênio de Bogle. Quando lhe disseram que este havia morrido, aniquilou-se” (BORGES, 1998, p. 330-331). A farsa chegava ao fim com a morte da mente que arquitetara tudo, o duplo se desfaz em parte, Arthur Orton, conhecido também por Tom Castro, o qual se passara por Roger Charles Tichborne, foi condenado a catorze anos em um regime de trabalhos forçados. O duplo nesse conto de Borges representou, como vimos, um jogo pessoal entre dois vigaristas, sendo um as ideias e o outro o executor; um duplo de personagens, pelo qual um homem, indivíduo, se passou por outro (alteridade). A essência desse estado duplo não abandonou o personagem Tom Castro ao fim na narrativa.

Quando essa hospitalidade final (a da prisão) lhe permitiu, excursionou pelas aldeias e pelos centros populosos do Reino Unido, a pronunciar pequenas conferências nas quais declarava sua inocência ou afirmava sua culpa. Nele, a modéstia e o desejo de agradar eram tão duradouros que muitas noites começou pela defesa e acabou pela confissão, sempre a serviço das inclinações do público (BORGES, 1998, p. 331).

O penúltimo conto da obra *Ficções (1944)* chama-se “O fim” (p. 578). Nessa narrativa encontramos mais uma imanência do duplo na produção de Borges. Estamos diante de um duplo antagônico. É necessário dizermos que quando da representação, geralmente, não é infalível, vem acompanhada de uma fatalidade, pois o outro é caminho para o duplo que quase sempre produz um advento trágico. É interessante entendermos, desde logo, que o

duplo possui semelhanças, porém nunca é o mesmo. É o que poderia ser e não foi. Encontra-se aí a razão de dizermos que não é infalível, contudo quando da figuração do duplo, e especificamente o duplo de personagem enquanto antagônico, a tragédia vem à tona. Essa forma de duplo é outra vez também representada, como já vimos sucintamente, enquanto prévia no capítulo 1, em *O Aleph* (2012) nos contos “O morto”, “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” e “Emma Zunz”.

Martin Fierro no conto “O fim”, havia matado em uma disputa, há sete anos, um homem, o qual era irmão de um tocador negro. Durante todo esse tempo o tocador negro esperava a presença de Martin Fierro para vingar o irmão. “O tocador era um negro que aparecera uma noite com pretensões de cantor e que provocara outro forasteiro a um longo e improvisado desafio. Vencido, continuava frequentando o armazém, como à espera de alguém” (BORGES, 1998, p. 578). Depois de muito esperar, o dia do reencontro com o seu antagonista chegou. É importante perceber que as imagens denotadas no conto são sensivelmente percebidas por um espectador, Recabarren, um senhor enfermo dono do armazém. É pelos olhos desse personagem que o leitor “vê” as cenas da narrativa.

A planície, sob o último sol, era quase abstrata, como vista num sonho. Um ponto moveu-se no horizonte e cresceu até ser um cavaleiro que vinha, ou parecia vir, para casa. Recabarren viu o chapéu de abas largas, o longo poncho escuro, o cavalo mouro, mas não o rosto do homem, que, por fim segurou o galope e veio aproximar-se a trote lento. A umas duzentas varas de distâncias virou. Recabarren não o viu mais, porém o escutou vozear, apegar-se, amarrar o cavalo ao palanque e entrar com passo firme no armazém (BORGES, 1998, p. 579).

A percepção da chegada de Martin Fierro é toda de Recabarren. Tal estilo e forma de se narrar faz o leitor “ver” e perceber a narrativa pelos olhos de outro, o leitor “sofre” de certa forma um pouco de alteridade. O narrador direciona o foco visual e perceptivo da narrativa a um personagem da própria história a qual narra. Antes de começar o duelo, o negro faz uma ressalva: “– Uma coisa quero pedir-lhe antes da briga. Que nesta briga ponha toda a sua coragem e toda a sua manha, como naquela outra de há sete anos, quando matou meu irmão” (BORGES, 1998, p. 580). Recabarren tudo vê no duelo desses dois homens. O duplo representa-se como antagônico, pois não há nas personagens o intuito de usurpar o lugar do outro, mas tão somente o duelo, a vingança.

De seu catre, Recabarren viu o fim. Uma investida e o negro recuou, perdeu pé, ameaçou um talho no rosto e caiu com uma punhalada profunda, que penetrou no ventre. Depois veio outra que o dono do armazém não conseguiu precisar, e Fierro não se levantou. Imóvel, o negro parecia vigiar sua laboriosa agonia. Limpou o facho ensanguentado no pasto e voltou às casas com lentidão, sem olhar para trás. Cumprida sua tarefa de justiceiro, agora era ninguém. Ou melhor, era o outro: não tinha destino sobre a terra e matara um homem (BORGES, 1998, p. 580).

Cumpra-se a tônica do duplo antagônico, a fatalidade. No fim da citação evidencia-se a percepção de que um é o outro, nesse estágio de fim de duelo, já que o agora morto já havia, também, matado. O outro é caminho para o duplo, nessa narrativa é importante perceber que o duplo também fora o outro em seu desfecho.

A narrativa borgiana constitui-se pelo leque de significados e construção da mesma. Caracteriza-se pela presença do labirinto, histórias dentro de história (duplo estrutural), o duplo, mundos paralelos, referência a outros textos e um alto grau de erudição. Tudo isso nos coloca diante daquilo que podemos entender por uma metáfora do espelho. Ou seja, seus textos possuem reflexos, o duplo é um desses.

Narciso encanta-se com a imagem de um belo jovem sobre a face das águas, ao deparar-se com o espelho surge um certo fascínio, estranheza e curiosidade tomaram conta do belo jovem (BULFINCH, 2006). Envoltos em um desejo o reflexo lhe consumiu devido ao amor que Narciso passou a cultivar pela sua imagem. Ao passo de um toque a imagem refletida se desfazia no espelho d'água, o fascínio e desejo aumentavam e nesse estado de coisas, por não se satisfazer, Narciso padece no encontro, no reflexo. Esse recorte mitológico nos ajuda a entender essa forma criativa de Borges em seus textos, pois: “Não é apenas de labirintos que se fala; o leitor de Borges também se sente como se estivesse perdido em um labirinto” (GOMES JR, 1991, p. 92). Os significados de suas narrativas são plausíveis, colocam o leitor em cena enquanto participante da trama narratológica e produtor de significados; há reflexos de todos os lados, cada leitor em contato com sua narrativa produz seu próprio significado, há labirintos, sonhos, passado, presente e em alguns casos o enigma do que podemos chamar de infinito universal: o espelho frente a outro espelho, imagem que na visão do próprio Borges é condição para se criar um labirinto (BORGES, 2011).

A metáfora do espelho remete-nos a nós mesmos na atividade leitora, pois Borges é leitor e autor, o seu leitor vê-se por vários “espelhos”; assim como Narciso, contemplamos no espelho a nós mesmos, porém o reflexo no espelho não se trata de nós, mas de uma imagem refletida, um duplo. A sua produção evoca, às vezes, a sensação de lermos algo que é lido ao mesmo tempo por um personagem leitor. É o que já citamos sobre história dentro de história, quando a ficção evidencia sua própria condição ficcional temos “[...] os leitores do leitor [...]” (BERNARDO, 2010, p. 30), expressando para muitas de suas narrativas a metaficção, muito comum em Borges, que também proporciona, como já dissemos, o duplo. Outras representações da metaficção em Borges foram percebidas como veremos no capítulo 3.

Em Compagnon (2012, p. 147) temos: “O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor”. Na análise da produção de Borges “perambulando” o *corpus* selecionado para esse estudo, interagimos enquanto leitores e expomos aquilo que entendemos ser um *leitmotiv* ou parte do projeto literário do escritor. Um fator que nos compromete ao interpretarmos tão somente intencionalidades e algo pessoal em Borges é a sua própria obra que é pródiga em não oferecer significados absolutos, mas quase que sempre possíveis. “Encontrar na obra de Borges referências pessoais que permitam investigar sua intimidade é complexo, quase impossível” (ORDÓÑEZ, 2009, p. 33). Quando colocamos no capítulo 1 e também algo nos demais capítulos relacionado à sua obra com reflexos possíveis do real, foi e será unicamente para entender algo remetente ao duplo. Tal fato é possível, não estamos nos contradizendo, pois ainda em Ordóñez (2009, p. 33) “[...] uma leitura detalhada de Borges possibilita captar seu olhar, único, original e preciso: detrás da obra está sua visão exclusiva, a observação pertinaz sobre as coisas.”, entretanto usamos ou usaremos detalhadamente se for para concretizarmos nossas observações em torno da temática do duplo. Sobre o exposto acima, entendido por Ordóñez (2009), concordamos inteiramente.

2.2 “BORGES E EU”

De certa forma há o desdobramento do ser em outro: “Ao outro, a Borges, é que acontecem as coisas” (BORGES, 2008, p. 54). Ao nomear o outro como Borges, o escritor argentino entende que ele se projeta em outra esfera; vê-se duplicado, refletido e ainda distinto do outro Borges que adquiriu autonomia: “Além disso, estou destinado a perder-me definitivamente, e só um ou outro instante de mim poderá sobreviver no outro” (BORGES, 2008, p. 54). O Borges escritor é um outro distinto do Borges nascido na Argentina: “Embora também remeta ao tema do duplo como desdobramento do eu, esse breve conto de Borges evoca outras variantes: da duplicação do eu em duas *personae*, a persona pública do escritor Jorge Luis Borges e a persona privada do Sr. Borges; [...]” (VERSIANI, 2009, p. 234).

Representa-se dessa maneira o duplo em *O fazedor (1960)*, no conto “Borges e eu”. O escritor dialoga frente a algo, que pode ser uma possibilidade de leitura sobre o duplo em sua obra. Ao chamá-lo de “Borges” e alcunhar-se de “eu”, a priori no título, o escritor, que também é Borges, já se desdobra, desvincula-se e entende o reflexo como algo que apesar de “Borges” não é o “eu”, é um outro. Esse estado de coisas é totalmente relacionado ao duplo, pois: “De modo bastante genérico, pode-se entender o *duplo* como qualquer modo de

desdobramento do ser” (FRANÇA, 2009, p. 7). Ao longo do tempo, a alteridade é uma condição para todos: a pessoa do Sr. Borges (persona privada) na função de escritor entende isso talvez ao consultar seus escritos do passado, os atuais, uma enciclopédia e a sua propagação no mundo das letras ao passo que se reconhece um outro em relação ao Borges, persona pública. “Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros, ou do que no laborioso rasqueado de uma guitarra” (BORGES, 2008, p. 55).

Versiani (2009, p. 234-235) também entende que em “Borges e eu” há: “[...] o desdobramento do eu nas identidades do escritor, do autor e do narrador.”, ou seja, um duplo ao mesmo tempo de personagem, pois Borges desdobra-se em dois; e de enredo, pois tanto escritor, autor e narrador constituem-se de duplos. Todos são reflexos, Borges passa a ser um ser da literatura, um escritor conhecido no mundo inteiro; o narrador que também é escritor em “Borges e eu” já não se vê em “Borges”, esse ser do qual o texto fala, houve mudanças, há um outro. Assim figura o duplo no desdobramento do ser, ao fim do que o narrador nos diz: “Assim a minha vida é uma fuga e tudo perco e tudo é do esquecimento, ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página” (BORGES, 2008, p. 55). Aqui fica mais do que evidente o duplo, o reflexo do Borges em um outro que ele chama de “Borges”, o dos ciclos literários, da intelectualidade, das enciclopédias, o escritor reconhecido no mundo e outro que se intitula “eu”. O duplo aqui evidencia as reflexões de Borges, homem, filho, pessoa privada; e o Borges homem público, escritor, mundialmente conhecido. Esse duplo evocado por Borges conduz-se por uma certa apropriação, pois Borges ao fazer algo o outro toma posse: “Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas” (BORGES, 2008, p. 55).

Nesse conto podemos entender o duplo, como já mencionamos, como de personagem e de enredo. Apesar de não se ter um personagem convencional como em muitos contos, pois é uma curta narrativa versada à reflexão, o narrador fala de um ser chamado “Borges”, este é um outro, o duplo do “eu” que se desdobrou nele a ponto de não mais se reconhecer nesse outro mesmo esse sendo Borges. É um ser que se tornou em mais de um e não se conhece mais no outro. Ele é dois, mas não se conhece na outra metade, no “Borges” escritor, aquele dos livros. A razão de ser também um duplo de enredo condiciona-se essencialmente pelo fato de o narrador estar inserido entre o “Borges” e o “eu”, pois ambos são um, mas depois se bifurcam e se tornam dois a ponto de o próprio escritor dizer que já tentou escrever de outra

maneira, mas “Borges”, o duplo, passa a possuir o que ele, o “eu”, escreve, a ponto deste ter que “imaginar outras coisas” para desvencilhar desta sombra que lhe persegue e é algo que se torna distinto dele mesmo, apossando-se de seu nome e de tudo que ele escreve.

2.3 “O OUTRO”

Como explicar um encontro consigo mesmo? Talvez este não seja o objetivo ficcional do conto “O outro”, contudo evidencia essa possibilidade. Em um lugar ao norte de Boston, ao observar as águas cinzentas do rio Charles, acontece um encontro que podemos entender como a presença de um outro que é o eu. O duplo, sem sombra de qualquer dúvida, é a grande tensão do conto, primeira narrativa contida na obra *O livro de areia* (2011), última coletânea de contos publicada por Jorge Luis Borges. Borges com setenta anos de idade tem um encontro consigo mesmo, contudo esse outro, ao qual ele encontra, tem quase vinte anos. É o próprio Borges, mas assim como a filosofia de Heráclito, na qual entende que ao banhar-se duas vezes em um rio nem o homem e nem o rio são mais os mesmos, o velho Borges entende que aquele outro o fora, e agora ele, velho, vê no Borges jovem a alteridade que os anos lhe trouxeram. Outro fato que devemos mencionar é certa comunicação entre passado, futuro e sonhos, pois tanto o Borges velho como o novo são partícipes de um diálogo e de um sonho. Assim o narrador começa:

O fato aconteceu no mês de fevereiro de 1969, ao norte de Boston, em Cambridge. Não o escrevi de imediato porque meu primeiro propósito foi esquecê-lo, para não perder a razão. Agora, em 1972, penso que, se o escrever, os outros o lerão como um conto e, com os anos, talvez o seja pra mim (BORGES, 2011, p. 7).

Um acontecimento incomum que chega a causar inquietação no narrador, tanto que ele só escreveu a lembrança desse fato três anos após o ocorrido. Temeu perder a razão talvez em meio à hipótese explicativa do fato, contudo crer que ao escrever o acontecido ele se tornaria um conto, como o é para os leitores, e assim também para ele. Explica sua condição antes do encontro com o outro talvez como uma forma de evidenciar sua lucidez: “Eu dormira bem, minha aula da tarde anterior tinha conseguido, creio, interessar os alunos. Não havia viva alma” (BORGES, 2011, p. 7). Em seguida, coloca na narrativa um pouco de contradição apesar de antes ter afirmado que dormira bem: “Tive de repente a impressão (que segundo os psicólogos corresponde aos estados de cansaço) de já ter vivido aquele momento” (BORGES, 2011, p. 7). O outro chega e senta-se na outra ponta do banco e começa a assoviar. O Borges velho pensou em sair, contudo entendeu ser um ato descortês e ficou. Uma situação

aparentemente comum, porém algo que se assemelha a fantástico começa a se concretizar: “O outro começa a assobiar. Foi então que ocorreu a primeira das muitas perturbações daquela manhã” (BORGES, 2011, p. 7-8). O ocorrido inquieta o narrador, por conseguinte é plausível a inquietação do leitor, pois o fato narrado em seu começo traz uma hipótese de que o mesmo aconteceu quando: “Agora, em 1972, penso que, se o escrever, os outros o lerão como um conto e, com os anos, talvez o seja pra mim” (BORGES, 2011, p. 7).

Muitas perturbações irão se apresentar ao narrador do conto, aliás, ao Borges velho, que é o narrador do fato. O outro assobia e depois começa a cantar, quando Borges ouve a voz: “Reconheci-a com horror” (BORGES, 2011, p. 8). Tão somente pela voz Borges já conhecera ao outro. Pergunta-lhe se é argentino. O outro responde que sim, contudo mora em Genebra desde os catorze. Aquilo confirmava um temor anunciado desde as primeiras palavras do outro que lhe causaram horror. Depois de um longo silêncio, Borges diz ao outro o endereço onde morava em Genebra; lógico, já que o outro era ele mesmo, logo ele, velho, pôde lembrar-se de onde aquele outro-ele morava. Depois da afirmativa, o Borges velho diz ao Borges jovem: “– Nesse caso - disse-lhe resolutamente – o senhor é Jorge Luis Borges. Eu também sou Jorge Luis Borges. Estamos em 1969, na cidade de Cambridge,” (BORGES, 2011, p. 8). O jovem não concorda: “– Não – respondeu com minha própria voz um pouco distante” (BORGES, 2011, p. 8). O velho chega à conclusão de estar diante dele mesmo mais jovem. O outro não concorda e ratifica esse sentido: “– Eu estou aqui em Genebra, num banco, a alguns passos do Ródano. O estranho é que nos parecemos, mas o senhor é muito mais velho, com a cabeça cinza” (BORGES, 2011, p. 8). Aqui o leitor por certo hesitará, uma vez que estamos diante de um fato incomum, inusitado, aliás, encontrar-se consigo mesmo é no mínimo estranho. Configura-se para o conto a categoria fantástica, pois: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2012, p. 31). O narrador padece já de certa perturbação frente ao fato que narra, por conseguinte o leitor experimentará as sensações comuns frente a um texto que possui características do gênero fantástico.

A voz é de fato longínqua, pois o tempo passou e tudo muda, até a voz. Mas o Borges velho se reconhece naquele outro, lembra-se de sua voz quando jovem; o outro não, entretanto vê semelhanças e traz mais complexidade ao momento e como geralmente ocorre, o outro é caminho para o duplo. O narrador surpreende-se diante do fato que agora narra e provavelmente o leitor, pois entende que o exposto no início pode trazer uma possibilidade de encarar os fatos como verídicos, logo depois de hesitar entre o real e sobrenatural, uma vez

que: “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 2012, p. 31). O fantástico na narrativa surgiu em face da presença do duplo.

Em “O outro” temos, inicialmente, no encontro de Borges consigo mesmo, um duplo de personagens, um eu igual ao outro; configura-se também um duplo relacionado à alteridade no domínio ainda da personagem, já que o Borges velho vê naquele outro suas alteridades e por último temos um duplo de enredo condicionado à atmosfera onírica, pois o jovem sonhou com aquele encontro, por isso esqueceu, o Borges velho viveu o fato na vigília, ainda lembra.

Há dois indivíduos que são o mesmo em uma confluência de encontros entre passado, futuro e espaços. Há duplicidade expressa sobre personagens, local e tempo. O Borges jovem frente aos argumentos do velho não se convence de que dialoga com sua pessoa futura. Aponta a possibilidade de sonho. O mais velho concorda, porque se os dois estiverem sonhando o encontro pode ser possível. Contudo essa possibilidade evidencia um sonho que durou cinquenta anos para o Borges velho. Este revela ao jovem muita coisa que ainda virá em sua vida, já que se trata do futuro dialogando com o passado em sonho, na hipótese de estar o mais jovem sonhando. O velho pergunta ao jovem sobre a família e conseqüentemente recebe a pergunta: “– E o senhor?” (BORGES, 2011, p. 10), o velho responde: “– Não sei quantos livros você irá escrever, mas sei que são muitos. Escreverá poesias que lhe darão um prazer não compartilhado e contos de caráter fantástico” (BORGES, 2011, p. 10). Há na produção de Borges um tom de ipseidade, pois ao produzir literatura, dialoga sobre a mesma, teorizando e produzindo crítica, e aqui nesse trecho autocrítica, dando a sua produção mais uma vez um caráter duplo relacionado à metaficção. De fato, ele produziu narrativas fantásticas, como essa que analisamos e outras, nas quais se compõem de hesitação do leitor e ações com possibilidades reais e sobrenaturais, pois: “A narrativa fantástica comporta também duas soluções, uma verossímil e sobrenatural, outra, inverossímil e racional” (TODOROV, 2012, p. 55).

O futuro diz ao passado mais fatos que ainda estão por vir, estes agora na esfera da história, dos acontecimentos do mundo como guerras, o cenário político em Buenos Aires na década de cinquenta. O outro escutava e suas sensações são a do espanto frente a coisas que podem acontecer:

Notei que mal prestava atenção em mim, O medo elementar do impossível e no entanto verdadeiro assustava-o. Eu, que não fui pai, senti por aquele pobre rapaz, mais íntimo que um filho de minha carne, uma onda de amor. Vi que apertava entre as mãos um livro. Perguntei-lhe o que era (BORGES, 2011, p. 11).

Uma particularidade necessária a ser percebida em “O outro”, é que o duplo quando representado não se condiciona ao confronto, a um fim trágico, pois isso é muito comum e geralmente ocorre; o duplo aqui se representa de forma amistosa, dialógica e pacífica, pois se trata de um eu igual ao outro. Esta forma de duplo às vezes começa antagônica e depois se torna pacífica como no conto “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-74)” de *O Aleph*, porém em “O outro” o duplo conduziu-se em toda a narrativa de forma amistosa. Eles conversam agora sobre literatura, após o mais velho perguntar-lhe sobre o livro que trazia na mão. O jovem lhe fala sobre o livro que está a produzir e ao fim, a par desses comentários, o Borges velho chega à seguinte conclusão, evidenciando mais uma vez um caráter duplo de sua produção, pois teoriza e dialoga com a literatura, e agora com a filosofia: “ ‘O homem de ontem não é o homem de hoje’, sentenciou algum grego. Nós dois, nesse banco de Genebra ou de Cambridge, somos talvez a prova” (BORGES, 2011, p. 12).

O jovem não se convence que de fato conversa com o seu eu futuro e lança uma pergunta bem perspicaz: “– Se o senhor foi eu, como explicar que tenha esquecido seu encontro com um senhor de idade que em 1918 lhe teria dito que ele também era Borges?” (BORGES, 2011, p. 13). O velho pensa, vê dificuldade em dizer algo que justifique, mas entende que talvez o fato, o qual ninguém duvida da estranheza, deva ter esquecido por ser realmente incomum e sobrenatural. O narrador ainda em virtude do estranhamento também traz dúvida para o relato assim como seu interlocutor: “Nossa conversa tinha durado demais para que fosse um sonho” (BORGES, 2011, p. 13). Mas surgiu uma forma do velho provar ao novo que de fato ambos eram o mesmo: recitou para o jovem um verso de Hugo: “*L’hydre-univers tordant son corps écaillé d’astres.*” (*A hidra o universo torcia sua concha de astros* – Grifo nosso) o qual fez surgir no jovem um direcionamento sentimental para entender aquele momento. “– É verdade – balbuciou. – Eu nunca poderei escrever uma linha como essa” (BORGES, 2011, p. 14). Borges, no alto de seus setenta e poucos anos, entende filosoficamente e praticamente aquele ocorrido ao narrar essas linhas:

Meio século não passa em vão. Sob nossa conversa de pessoas de leituras misturadas e gostos diversos, compreendi que não podíamos nos entender. Éramos diferentes demais e parecidos demais. Não podíamos nos enganar, o que torna difícil o diálogo. Cada um de nós era o arremate caricatural do outro. A situação era suficientemente anormal para durar muito tempo. Aconselhar ou discutir era inútil, porque o inevitável destino dele era ser o que sou (BORGES, 2011, p. 14).

Ambos continuam a conversar e o velho pergunta ao jovem se ele tem algum dinheiro. O jovem lhe tira algum valor do bolso e lhe dá; o velho lhe entrega uma nota de dólar americana. Nesse instante surpreende-se o jovem com aquilo que vê: “–Não pode ser –

gritou. – É datada de 1964. (Meses depois alguém me disse que as cédulas de banco não trazem a data)” (BORGES, 2011, p. 15). Certifica-se de estar diante do improvável, impossível, estranho e sobrenatural. Afirma ser aquela situação um milagre e prova certamente de alguma dose de medo. O narrador, o Borges velho, propõe um novo encontro entre ambos para fazer com que o medo e estranheza daquele fato não mais os perturbem: “Respondi que o sobrenatural, se acontece duas vezes, deixa de ser aterrador. Propus a ele que nos víssemos no dia seguinte, naquele mesmo banco que está em dois tempos e em dois lugares” (BORGES, 2011, p. 15). Representa-se aqui o ápice do fantástico. Devido ao duplo, enquanto figuração, temos o narrador que desde o primeiro momento ao ouvir o assovio e a voz entendeu estar diante de si, o interlocutor (o outro) fez resistência, contudo ao deparar-se com o verso e a cédula provou da estranheza que é estar diante de outro que é ele mesmo. O leitor em meio ao enredo que se compõe de elementos do gênero fantástico não deixou de hesitar frente ao narrado, pois:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar (TODOROV, 2012, p. 30).

O encontro de Borges consigo mesmo carece de uma explicação fantástica, de uma forma para tentar entender esse ocorrido tão incomum, aliás, improvável racionalmente. Hesita o leitor frente ao fato, pois anteriormente a leitura não sabe daquilo que o espera, não há interpretação prévia à leitura e os prováveis leitores perceberam o duplo, a ambiguidade do conto frente à estética fantástica uma vez que: “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados.” (TODOROV, 2012, p. 37).

Hesitam frente ao ocorrido no conto o narrador, o outro e o leitor, este como função (TODOROV, 2012). Ao fim Borges intenta uma explicação que cremos trazer mais complexidade e representação do estético fantástico de sua produção, devido à recorrência e domínio da temática do duplo por todo enredo. “O encontro foi real, mas o outro conversou comigo mesmo num sonho e por isso pôde me esquecer; eu conversei com ele na vigília e a lembrança ainda me atormenta” (BORGES, 2011, p. 16). Certamente um sonho de cinquenta anos já passados, não envolve totalmente a memória, e essa foi a lógica considerada pelo narrador para entender o fato do outro ele não ter se lembrado desse ocorrido, pois caso lembrasse haveria uma confusão, já que o velho iria saber de toda a dialógica ali desenvolvida e algo semelhante a infinito, espelho frente a espelho se apresentavam enquanto confluência de sentidos tanto para o narrador, o outro, o tempo e o leitor. O Borges velho entende o real

de seu encontro consigo mesmo, condicionado à vigília, ou seja, à insônia, ao velar. Pela explicação do narrador o leitor encontra-se na busca de sentido para os sentidos que o texto evoca, para enquadrar o ocorrido em seu universo racional, mas o apresentado pelo narrador e a essência do fantástico na narrativa o faz padecer pois: “A literatura fantástica deixa-nos entre as duas noções, a da realidade e a da literatura, ambas insatisfatórias” (TODOROV, 2012, p. 176). Posto isso podemos perceber, devido às sensações que o conto “O outro” nos oferece, um sentimento de que saímos da leitura desse texto, mas o mesmo ainda nos perturba com seu fim não totalmente explicável, seus sentidos estranhos, sua natureza fantástica.

2.4 EPÍLOGO DA IMANÊNCIA

Os conjurados (1985) foram o último livro publicado pelo escritor. Nele consta uma produção poética, no entanto há no mesmo algumas narrativas curtas, como “As folhas do cipreste”. A priori, o curto enredo assim se inicia:

Tenho um único inimigo. Nunca saberei como conseguiu entrar em minha casa, na noite de 14 de abril de 1977. Foram duas as portas que abriu: a pesada porta da rua e a de meu exíguo apartamento. Acendeu a luz e despertou-me de um pesadelo que não recordo, mas no qual havia um jardim (BORGES, 2009, p. 404).

Esse inimigo faz postar-se como mensageiro e veio indicar o local da morte do outro que dormia. Em meio a isso o narrador nos diz que “Mudo de assombro, obedeci” (BORGES, 2009, p. 404) e enumera detalhes que trazem uma carga bastante subjetiva para as narrativas de Borges ao retratar o ambiente, o espaço ali existente.

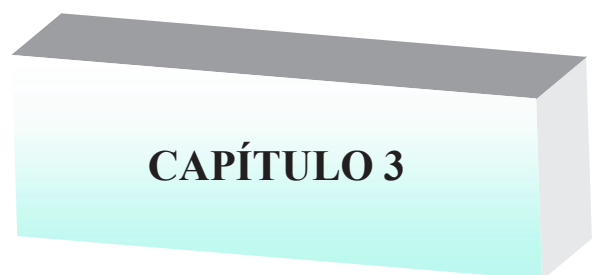
O gato Beppo fitava-nos de sua eternidade, mas nada fez para salvar-me. Tampouco o tigre de cerâmica azul que há em meu quarto, nem nos feiticeiros e gênios dos volumes *d’As mil e uma noites*. Quis que algo me acompanhasse. Pedi a ele que me deixasse levar um livro. Escolher a Bíblia teria sido por demais evidente. Dos doze tomos de Emerson minha mão apanhou um, ao acaso (BORGES, 2009, p. 404).

Ambos os personagens esperam um cupê e foram a determinado local, este certamente já conhecido pelo mensageiro e pelo cocheiro: “O cocheiro já conhecia nosso destino e fustigou o cavalo. A viagem foi muito lenta e, como é de supor, silenciosa” (BORGES, 2009, p. 405). Em meio a essa viagem algumas coisas evidenciam algo que está a ser revelado como: “Notei que evitava tocar-me, como se o contato pudesse contaminá-lo” (BORGES, 2009, p. 404) e “Alto na sombra, vi o relógio de uma torre; no grande disco luminoso não havia nem algarismos nem ponteiros” (BORGES, 2009, p. 405), o que será comentado no devido tempo; e ainda: “Subimos uma escadaria de pedra. Havia canteiros singularmente lisos e eram muitas as árvores. Levou-me ao pé de uma delas e ordenou-me

que me deitasse na grama, de costas, com os braços em cruz” (BORGES, 2009, p. 405). Talvez um ritual ou um fato contido em uma atmosfera em que tudo às vezes parece sem nexos. O leitor dessa curta narrativa tem certa solidez quando o narrador apresenta os relatos: “Acordei; minha mão esquerda tocava a parede de meu quarto” (BORGES, 2009, p. 406). Percebe o leitor que a atmosfera é onírica, contudo se voltarmos ao início da narrativa: “Acendeu a luz e despertou-me de um pesadelo que não recordo, mas no qual havia um jardim” (BORGES, 2009, p. 404). Posto isso, entendemos que figura um sonho dentro de outro sonho, fato que faz representar-se o duplo de enredo, atmosfera onírica, e aquele outro, o inimigo, o qual chamamos de mensageiro, padecerá de um fim alado nas entranhas dos sonhos do narrador:

No dia seguinte, descobri que na estante havia um vazio; faltava o volume de Emerson, que permanecera no sonho. Dez dias depois, disseram-me que meu inimigo saíra de casa certa noite e que não voltara. Nunca voltará. Encerrado em meu pesadelo, continuará descobrindo com horror, sob a lua que não vi, a cidade de relógio em branco, de árvores falsas que não podem crescer e quem sabe que outras coisas mais (BORGES, 2009, p. 406).

O duplo nessa narrativa possui sua representatividade relacionada ao sonho, ao mundo dos que dormem e esse mundo foi recorte para essa curta, porém densa narrativa. É necessário frisarmos que o duplo possui muitas formas em suas representações e nunca é totalmente igual, possui diferenças que enriquecem e trazem variados sentidos aos enredos. Iremos ver com as análises dos contos de *O Aleph*, como essa temática é representada em algumas narrativas desta obra, em meio as suas várias formas distintas de se representar.



CAPÍTULO 3

CAPÍTULO 3

3.0 A REPRESENTAÇÃO DO DUPLO EM *O ALEPH*

Na análise de cinco narrativas da obra *O Aleph* (2012), nesse capítulo, procuramos interpretar os significados ou razões plausíveis para estas quando da representação do duplo. Em “O imortal”, “O morto”, “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-74)”, “Emma Zunz” e “A escrita do Deus” perseguimos e analisamos na progressão narrativa dos enredos a representação do duplo e tentamos expor como esse motivo imanente em Borges aparece nesses contos. A provável carga de significados para os prováveis leitores é decorrência de muitos aspectos da narrativa borgiana na relação com os duplos. No âmbito do enredo, da estrutura e da personagem o duplo se encontra nessas narrativas e de fato constitui a grande tensão destas. Trata-se de uma leitura do duplo em Borges, não cabal, e nem única.

3.1 UM CONTO PARA TODOS OS DUPLOS

“O imortal”, primeiro conto de *O Aleph* (2012), narra inicialmente que o antiquário Joseph Cartaphilus de Esmirna dera à princesa de Lucinge um presente em junho de 1929. Tratava-se dos seis volumes da *Iliada* de Pope; no último tomo destes a princesa encontra um manuscrito dividido em cinco capítulos os quais relatam uma saga. É justamente aí que o duplo encarrega-se de ser um molde por todo o enredo. Nesse instante figuram o leitor comum, qualquer leitor que encontrou *O Aleph* e se dedicou a leitura de seu primeiro conto e a princesa. A leitura é dupla, pois a história narrada, após o encontro do manuscrito, não se remete à princesa e nem à outras coisas dos relatos iniciais que vêm à tona, mas ao manuscrito encontrado no último tomo dos seis volumes, que qualquer leitor provavelmente lerá através da princesa. O narrador também muda, pois quem narra “as provações” não é mais o mesmo que iniciou o conto, mas o antiquário Joseph Cartaphilus de Esmirna. De imediato o ato da leitura desse conto pressupõe uma leitura de um manuscrito, há uma história dentro da que se iniciou. Há também uma descrição do antiquário pela princesa: “Era, nos diz, um homem acabado e terroso, de olhos cinza e barba cinza, de traços singularmente vagos” (BORGES, 2012, p. 7), expressando um recorte de um relato oral. A despeito de caso a narrativa versasse sobre os seis volumes da *Iliada* de Pope, também não perderia a condição de duplo para o

conto, pois como veremos ao fim da análise desse tópico, os seis volumes possuem certa relação com o protagonista e não se exclui o efeito da história dentro de história.

Talvez quebrando uma lógica do plano de produção literária e trazendo uma nova dimensão do exercício de leitura, Borges nos põe em relação com uma construção textual que cobra capacidade de seu leitor frente ao efeito de história dentro de história, *babushkas* (bonecas tchecas), ou seja, a construção de *Dédalo*. “Inclusive, em não poucos casos, Borges apela ao recurso de introduzir o relato dentro de relato como forma de revelar a instância da criação ficcional” (OLMOS, 2008, p. 77). A princesa sabe da morte do antiquário quando o mesmo regressou à Esmirna, em outubro do mesmo ano que o conhecera, depois disso, encontra o manuscrito: “No último tomo da *Iliada*, ela encontrou este manuscrito” (BORGES, 2012, p. 7). Apresenta-se nesse instante para o leitor uma nova história dentro da que se iniciou, a qual contará a saga de um homem. O enredo bifurca-se e constitui-se em um duplo estrutural, pois temos um conto dentro de outro conto; o personagem da saga, como veremos pelos relatos do manuscrito, também representar-se-á como duplo, e o pequeno relato, anterior aos manuscritos encontrados pela princesa, contribui para expressar mais uma vez a sombra do duplo: “O original está redigido em inglês e é pródigo em latinismos. A versão que oferecemos é literal” (BORGES, 2012, p. 7). Esta certamente é a última presença do narrador que iniciou os relatos, após isso o manuscrito e o narrador deste entram em cena.

A forma posta por Borges frente ao exercício de produção literária trará uma certa abrangência de seu texto frente ao leitor, que buscará entendimentos e procurará significados. Metaforicamente podemos entender que o habitante da biblioteca entra em um labirinto que possui espelhos por toda a sua estrutura, paredes e solo, reflexos do leitor que se locomove por seus corredores por todos os lados. Por que isso? Essa forma evidencia que o leitor em Borges encontra-se frente a um outro leitor; o próprio Borges. O leitor, em algumas de suas narrativas, reflete-se porque o próprio texto evidencia além da produção de uma narrativa a necessidade de uma leitura anterior, para que essa escrita seja até possível. Borges é leitor e o leitor em seus textos fica frente a um outro leitor: Borges, autor e leitor. Daí o reflexo nos corredores do labirinto que possui espelhos em toda a sua estrutura, pois o leitor contempla-se, esses reflexos são os espelhos pelos quais ele, o habitante da biblioteca, se vê. Isso evidencia o que Monegal (1980, p. 91), a respeito da narrativa borgiana na relação com o leitor, entende como: “A imagem de si próprio que pretende impor ao seu leitor é a de outro leitor, meramente anterior e sem nenhum privilégio de invenção”.

A figuração do duplo está inserida nos três aspectos representativos em “O imortal”: estrutural, de enredo e de personagens. Conduz-se como estrutural pela razão de apresentar-se para o leitor como um conto dentro de outro e a mudança de narrador, como evidencia-se logo no início do enredo. Entender essa estrutura bifurcada nos ajudará a perceber uma característica imanente da produção borgiana. Temos o duplo de enredo já que a atmosfera ou ações evidenciam aspectos circunstanciais da narrativa relacionados aos sonhos. Por último, percebe-se o duplo de personagens. Este por sua vez se representa na alteridade, pois o personagem torna-se imortal e de contraste, quando das diferenças levantadas pelo protagonista, em relação ao troglodita.

O manuscrito encontrado pela princesa começa de imediato como uma dúvida: “Que eu me lembre [...]” (BORGES, 2012, p. 8), em seguida conta-se que um cavaleiro ensanguentado aparece e procurava um rio, que dava a imortalidade a qualquer um que bebesse das suas águas. O mistério evidencia-se de início, para essa outra história, com esse cavaleiro, o qual traz para Joseph Cartaphilus a notícia do rio da imortalidade e da Cidade dos Imortais (duas ideias). Nesse instante o antiquário vai em busca desse destino: encontrar a Cidade dos Imortais e, conseqüentemente, tornar-se imortal: “Ignoro se algum dia acreditei na Cidade dos Imortais: penso que então me bastou o trabalho de procura-la” (BORGES, 2012, p. 9). A construção criativa desse enredo evidencia que estamos diante de uma pena quase única na história da literatura latino americana, a crítica assim entende: “Se lemos Borges com frequência e atenção, tornamo-nos assim como borgesianos, porque lê-lo é ativar uma consciência da literatura na qual ele foi mais longe que qualquer outro” (BLOOM, 1995, p. 450).

Joseph Cartaphilus recruta homens, contudo o exército composto na campanha de busca à Cidade dos Imortais tornou-se inoperante diante da jornada, desertou-se, autodestruuiu-se e, ao fim, desejou matar o seu comandante. Este fugiu com alguns companheiros que lhe eram fiéis, entretanto, como toda ação própria dos heróis, o final da jornada constitui-se de desencontros:

Fugi do acampamento com os poucos soldados que me eram fiéis. No deserto os perdi, em meio aos redemoinhos de areia e a vasta noite. (...) Deixei o caminho ao arbítrio de meu cavalo. No alvorecer, o horizonte ficou erizado de pirâmides e torres. Sonhei, insuportavelmente, com um labirinto exíguo e nítido: no centro havia um cântaro; minhas mãos quase o tocavam, meus olhos o viam, mas tão intrincadas e perplexas eram as curvas, que eu sabia que ia morrer antes de alcançá-lo (BORGES, 2012, p. 10).

O caminho traçado por dois seres, o homem e seu cavalo, foi trilhado conforme a vontade instintiva do segundo. Esse vagar errante é uma constante relacionada ao arquétipo

do herói. A narrativa encontrada propaga-se essencialmente também como dupla, já que a atmosfera de sonho não nos deixa engano quanto a isso: “[...] Sonhei, insuportavelmente, com um labirinto exíguo e nítido [...]”, um labirinto dentro de um sonho, duplo de enredo (atmosfera onírica), e tudo isso padece de ser um conto dentro de outro (duplo estrutural). O leitor em Borges na imprescindível relação com os duplos jamais será passivo de significados, antes, será um produtor dos mesmos. O personagem acorda do sono e vê um cenário amplo: “Ao pé da montanha se estendia sem rumor um riacho impuro, atravancado por escombros e areia; na margem oposta resplandecia (sob o último sol ou sob o primeiro) a evidente Cidade dos Imortais” (BORGES, 2012, p. 11). Essa última ação citada já se passa no segundo capítulo do manuscrito encontrado pela princesa.

Finalmente encontra a cidade. O personagem no “riacho impuro” bebe a imortalidade que se constituirá como um duplo de personagem, tal alteridade terá um significado crucial para o entendimento final do enredo. “Enfie o rosto ensanguentado na água escura. Bebi como bebem os animais” (BORGES, 2012, p. 11). Agora a imortalidade faz parte da saga do herói o qual se chama Flamínio Rufo, entretanto a hipótese de o personagem ser também o primeiro (Joseph Cartaphilus de Esmirna), à luz do duplo, não está descartada, porque quem narra essas “provações” provavelmente é o antiquário. Figura também na narrativa um outro personagem: os trogloditas, homens despidos que devoram serpentes. É um outro caracterizado pelo antagonismo de *ethos* em relação ao herói da saga. Nesse outro é que o imortal se define em alguns aspectos. A diferença define e evidencia quem somos, já que no outro é que nos encontramos. Com isso podemos refletir sobre a importância do fato duplo; principalmente o antagônico, porém no caso do troglodita manifesta-se a duplicidade de contraste; o troglodita é um outro, diferente, mas que faz entender a condição do imortal. A incerteza em relação ao tempo faz surgir curiosidade pela leitura atenta, já que os mínimos detalhes em Borges são grandes. A morte não mais atinge o protagonista da saga, uma vez que agora é um imortal:

Não sei quantos dias e noites rolaram sobre mim. Dolorido, incapaz de recuperar o abrigo das cavernas, nu na ignorada areia, deixei que a lua e o sol brincassem com o meu destino aziago. Os trogloditas, infantis na barbárie, não me ajudaram a sobreviver nem a morrer (BORGES, 2012, p. 11).

Até aqui, quase por certo, o narrador das “provações” não sabia de fato que havia se tornado um imortal, contudo o fato de ter sobrevivido depois de grande percurso até encontrar o rio e a cidade, e seu estado de quase morte quando saciou a sede no rio, já é uma lógica para libertação da condição de mortal. Nessas circunstâncias, a necessidade lhe obrigou a igualar-se ao outro (o troglodita): “Um dia, com o gume de um pedernal cortei minhas ligaduras.

Outra vez, levantei e consegui mendigar ou roubar – eu, Marcos Flamínio Rufo, tribuno militar de uma legião de Roma – minha primeira detestada ração de carne de serpente” (BORGES, 2012, p. 11-12).

A descrição da Cidade dos Imortais evidencia um labirinto enquanto enredo prosaico para a percepção do leitor. Essa estrutura versada em relatar o ambiente, a palavra enquanto símbolo e uma sintaxe precisa e talvez única fazem da narrativa de Borges um texto perspicaz. O labirinto é símbolo, constitui-se em uma entidade de significado produzida pelo escritor devido ao apuro com que é subentendido e até mesmo usado diretamente. Qualquer palavra por mais simplista que seja mencionada em seus contos, possui uma carga semântica considerável para entendimento de seus enredos. Assim ele definiu, em “O imortal”, talvez o principal vocábulo de seu universo literário: “Um labirinto é uma casa construída para confundir os homens; sua arquitetura, pródiga em simetrias, será subordinada a essa finalidade” (BORGES, 2012, p. 14). A palavra para ele é símbolo, é viva e significante; está aí uma provável razão de ser o labirinto algo de seu uso constante, já que é uma palavra metáfora e a finalidade atribuída à mesma pelo escritor (“confundir os homens”), talvez se coadune com a ideia de duplo constante em suas narrativas:

O escritor argentino joga com suas tortuosas citações, seus caminhos bifurcados e imensos labirintos. Para ele, a palavra é conceito, símbolo e representação latentes à figura humana. As ideias universais, atemporais; canalizadas, porém, pela capacidade de interpretação de cada indivíduo (SOARES, 2007, UFMG).

A figuração do duplo, em vista das análises apresentadas, torna essa produção um desafio interessante para quem ler e interpreta. Até o encontro da Cidade dos Imortais o duplo já se configurou como estrutural (conto dentro de conto e a mudança de narrador), de enredo (atmosfera onírica) e de personagem (tornou-se imortal). Flamínio Rufo perambula pelos caminhos que deram acesso à Cidade dos Imortais, estes, obscuros, tortuosos e expressam de fato a invenção de Dédalo. Após passar por câmaras, labirintos, galerias, porões, escalar muros, se contempla a Cidade: “Assim consegui ascender da cega região de negros labirintos entretecidos até a Cidade resplandecente” (BORGES, 2012, p. 13). Em seguida, a vagar pela Cidade, Rufo tem o que podemos chamar de duplos da razão; indaga algumas possibilidades para as construções que viu, entende que é obra dos deuses, contudo vislumbra a condição de mortais para estes e depois de loucos:

“Este palácio é obra dos deuses”, pensei primeiro. Explorei os recintos desabitados e corrigi: “Os deuses que construíram morreram”. Notei suas peculiaridades e disse: “Os deuses que o construíram estavam loucos”. Disse, bem sei, com uma incompreensível reprovação que era quase remorso, com mais horror intelectual que medo sensível (BORGES, 2012, p. 14).

A Cidade de fato causou espanto ao tribuno militar, essas reflexões sobre as estruturas da Cidade dos Imortais trazem um aspecto filosófico para narrativa, nada surpreendente para um conto que tem o duplo como um molde, uma constante, um *leitmotiv*. Há mais um relato do lugar que antes foi intuito, agora causa espanto e mais uma vez aflora a dúvida, esta pode já ser, nesse momento, certa revelação do narrador ao leitor (a princesa e o leitor na função) da condição de imortal:

Ignoro se todos os exemplos que enumerei são literais; sei que durante muitos anos infestaram meus pesadelos; já não consigo saber se este ou aquele traço é uma transcrição da realidade ou formas que desatinaram minhas noites. “Esta Cidade” (pensei) “é tão horrível que sua mera existência e perturbação, ainda que no centro de um deserto secreto, contamina o passado e o futuro e de certo modo compromete os astros. Enquanto perdurar, ninguém no mundo poderá ser corajoso ou feliz” (BORGES, 2012, p. 15).

Após afirmar que ignora a condição dos exemplos serem literais e não saber de fato se tudo isso é transcrição da realidade, proporciona mais dúvida e possíveis planos de significação para o conto. As formas da Cidade dos Imortais perturbaram as noites de Rufo, e essa dúvida quanto aos relatos pode ser uma alusão indireta à memória do imortal, pois certamente, em planos literários fantásticos, é distinta da de um mortal. Mais adiante, a narrativa se volta a refletir sobre esse outro duplo: diferença da memória de um imortal para com a do mortal. Ainda em relação à Cidade, os relatos voltam a apresentar metáforas ou símbolos, ou até ambos, para as imagens que em possíveis planos de significação o lugar percorrido pelo tribuno militar pode ensejar: “Não quero descrevê-la; um caos de palavras heterogêneas, um corpo de tigre ou touro, em que pululassem monstruosamente, conjugados e odiando-se, dentes, órgãos e cabeças, podem (talvez) ser imagens aproximativas” (BORGES, 2012, p. 15). O próprio texto é responsável por algumas informações de possíveis dúvidas no leitor, contudo, em vez de respondê-las, evidencia a certeza de significados múltiplos e possíveis para as imagens descritas de forma bem semelhante à metalinguagem, todavia em Borges isso é bem condicionada à metaficção.

No início do terceiro capítulo dos manuscritos o narrador remete-se aos leitores do conto de forma direta, como uma espécie de diálogo com estes: “Aqueles que tiverem lido com atenção o relato de minhas provações lembrarão que um homem da tribo me seguiu como um cão poderia me seguir, até a sombra irregular dos muros” (BORGES, 2012, p. 15). Essa forma de construção mais uma vez evidencia o caráter ambíguo, reflexivo e de fato duplo da narrativa. Ao passo que um conto dentro de um outro conto faz uma vocação direta ao leitor, essa vocação se remete imediatamente a dois leitores, pois no conto temos a princesa que é uma leitora, de fato a que encontrou e lê os relatos; em consequência disso, temos os

prováveis leitores do conto que, de certa forma, leem como que do ombro da princesa, como nos mostra Bernardo (2010) falando de um conto de Cortázar, e a ideia nos serve, tendo em vista a mesma situação do conto de Borges ora analisado : “A circunstância de nos encontrarmos lendo uma pessoa que também está lendo é perturbadora: parece que somos indiscretos; parece que nosso queixo repousa no ombro de alguém para lermos o que este alguém está lendo” (p. 31). Essa forma, como já evidenciamos, é o duplo estrutural que devido à metaficção se representa de forma gritante em “O Imortal”, pois os leitores leem através da princesa.

Após sair da Cidade dos Imortais, o tribuno analisa o modo de se portar do troglodita, tenta lhe ensinar algo, contudo fracassa e ao passo que vê a humildade e a miséria do troglodita lembra Argos, o cão da *Odisséia*, trazendo para os seus relatos uma referência a Homero e sua obra. As analogias em relação a Argos não param e há duplos de pensamento quando o narrador começa a perceber diferenças entre ele e o troglodita (Argos) como uma espécie de duplo de contraste, pois passa a se identificar devido ao outro, Argos, o troglodita, que vive e possui modos distintos:

Pensei que Argos e eu participávamos de universos diferentes; pensei que nossas percepções eram iguais, mas que Argos as combinava de outra maneira e com elas construía outros objetos; pensei que talvez não houvesse objetos para ele, mas um vertiginoso e contínuo jogo de impreviões brevíssimas (BORGES, 2012, p. 17).

Outra vez, na sequência dos relatos, a atmosfera onírica, enquanto duplo, representa-se. O tribuno sonha com um rio, em cujas águas ele restitui um peixe de ouro, Argos também figura nesse sonho. O fato de ser um sonho se constitui mais uma vez um duplo de enredo, este relacionado à atmosfera de sonho, pois o relato evidencia uma ação existente para o narrador, e este a repassa para seus leitores. As imagens de uma atmosfera onírica ao serem contadas saem da primeira atmosfera do conto, do espaço narrativo das ações situadas em nosso provável universo, e se transpõem para o universo do inconsciente do narrador. Posto isso, a tônica das bonecas tchecas relacionadas à estrutura narrativa completam a duplicidade. Ainda iremos encontrar outra possibilidade para continuarmos achando bonecas dentro de bonecas. O narrador diz: “As noites do deserto podem ser frias, mas aquela havia sido um fogo” (BORGES, 2012, p. 17); note-se que ele diz claramente que aquela noite fora “um fogo”, em seguida vem o sonho:

Sonhei que um rio da Tessália (a cujas águas eu restituíra um peixe de ouro) vinha me resgatar; sobre a rubra areia e negra pedra eu o ouvia aproximar-se; o frescor do ar e o burburinho agitado da chuva me acordaram. Corri nu para recebê-la. Declinava a noite; sob nuvens amarelas a tribo, não menos feliz que eu, oferecia-se ao vívido aguaceiro numa espécie de êxtase (BORGES, 2012, p. 17).

Ao relatar o sonho, o narrador diz que acordou com “o frescor do ar e o burburinho agitado da chuva”, podemos mensurar também aqui a possibilidade, pelas ênfases postas, que se representa um duplo de um sonho dentro de outro sonho (duplo de enredo). Se a noite estava “um fogo”, como pode o “frescor do ar” ter acordado Rufo? Esse frescor é plausível que seja o das águas do rio que vieram resgatar o tribuno em sonho, além da das chuvas. Ele acorda dentro de um sonho que está em outro sonho; tudo isso ainda dentro de um conto que se encontra dentro de outro. Aqui, metaforicamente, o efeito das bonecas tchecas é por demais expressivo, fazendo-se representar o duplo de enredo, atmosfera onírica, e também estrutural pela óptica metaficcional.

Ao fim do sonho Rufo (o tribuno, o antiquário) pergunta a Argos o que ele sabe sobre a *Odisséia* e o mesmo diz: “‘Muito pouco’, disse, ‘Menos que o mais pobre dos rapsodos. Já terão passado mil e cem anos desde que a inventei’” (BORGES, 2012, p. 18). Após isso, o imortal passa por um estágio de consciência que lhe faz compreender tudo o que viu. Entende que os trogloditas eram os imortais, o riacho que saciou a sede o rio que o cavaleiro procurava e a cidade que percorrera era uma relíquia da Cidade dos Imortais, pois há nove séculos ela havia sido arrasada. Contudo a sombra da dúvida paira nos relatos, pois depois de nomear o troglodita de Argos, sonhar com o mesmo, em sonho este diz que é o autor da *Odisséia*; ainda o narrador nos diz: “Essas coisas foram relatadas por Homero, como quem fala com um menino” (BORGES, 2012, p. 18), como? A memória de um mortal e de um imortal, certamente no plano literário fantástico, possuem diferenças gritantes. Certamente aqui se constitui um outro duplo: alteridade. A personagem é um imortal e seus estágios de consciência não mais dizem respeito a uma memória de um homem considerado tão somente idoso, contudo a um ser que há séculos vive pelos tempos e sua memória e agir inevitavelmente mudaram: “Em primeiro lugar, tornou-os invulneráveis à piedade” (BORGES, 2012, p. 20), e outra mudança vem a surgir, pois a condição de imortal não é mais ansiada, o tribuno agora quer ser mortal novamente e ao passo que tem um rio que lhe deu a imortalidade, há um outro que a retira:

[...] no fim ou no início do século x, a nos dispersarmos pela face da Terra. Cabe nessas palavras: “Existe um rio cujas águas dão a imortalidade; em alguma região haverá outro cujas águas a apaguem”. O número de rios não é infinito; um viajante imortal que percorrer o mundo acabará, algum dia, por ter bebido de todos. Propusemo-nos descobrir aquele rio (BORGES, 2012, p. 21).

O rio também possui o seu duplo, já que há um outro que possui um efeito contrário, ou seja, devolve a morte aos que eram até então imortais. Há dois rios, ambos contrastantes para seus fins, aos quais representam novamente uma ideia de duplo para o conto.

As comparações entre mortais e imortais surgem produzindo uma tônica reflexiva filosófica em alguns trechos. Aliás, esse perfil reflexivo pode ser mais uma função dos seus textos além da esfera literária; fato que os tornam, também, duplos quanto à finalidade. Esses trechos como veremos, versados a uma ideia filosófica, nos serviram de exemplos porque possuem duplicidade e podem carregarem opiniões do próprio escritor diluídas em suas narrativas, ideias dos personagens ou do narrador. O desconforto é que em Borges os significados não são claros; trabalhamos com a ideia de possíveis planos de significação, provamos dessa angústia, uma vez que o duplo é uma sombra presente:

Tudo, entre os mortais, tem o valor do irrecuperável e do casual. Entre os Imortais, por sua vez, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetiram até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre incansáveis espelhos (BORGES, 2012, p. 21).

Está aí o que já mencionamos, tendo por base o plano literário fantástico, as diferenças entre a memória dos mortais em relação a dos imortais. Certamente o narrador padece desses lapsos, os quais inquietam e angustiam o leitor, o qual já ler pelo ombro de outro e ainda padece da dúvida que o narrador deixa em muitos trechos: “Homero e eu nos separamos nas portas de Tânger; creio que não nos dissemos adeus” (BORGES, 2012, p. 21), na sequência vemos que Cartaphilus, Rufo e Homero de fato são os mesmos. Aqui nesse último recorte podemos entender um duplo de personagem bem relacionado à identidade, aos estágios de consciência já percorridos pelo herói da saga e sobretudo à alteridade surgida na metamorfose entre mortal, imortal e mortal novamente. O personagem torna-se mortal ao beber água no rio que dá a imortalidade, esse rio possui um duplo, outro que tira a imortalidade, devolvendo ao personagem o estágio inicial, daí dizermos: mortal, imortal e mortal outra vez.

No último capítulo dos relatos o narrador fala de suas andanças por reinos no ano de 1066, em 1714 traduz a *Iliada* de Pope e aqui se encontra a relação, que falamos no início dele com os seis volumes, do vagante pelos séculos com o presente que dera a princesa. O encontro com ela foi em 1929, e após essas aventuras pelo tempo, na companhia da imortalidade finalmente; em 4 de outubro de 1929, em Bombaim:

Nos arredores vi um riacho de água clara; provei-a, levado pelo costume. Ao galgar a margem, uma árvore espinhosa me feriu o dorso da mão. A dor inusitada me pareceu muito viva. Incrédulo, silencioso e feliz, contemplei a preciosa formação de uma lenta gota de sangue. De novo sou mortal, repeti para mim mesmo, de novo me pareço com todos os homens. Naquela noite, dormi até o amanhecer (BORGES, 2012, p. 22).

Volta a possuir a morte em sua companhia depois de séculos a vagar na busca do duplo do outro rio, a alegria é denotada nesses relatos, tudo isso leu a princesa, leu qualquer leitor pelo ombro da mesma (BERNARDO, 2010), e basicamente as mesmas inquietações experimentadas pela princesa, pois ela conheceu e viu Cartaphilus, podem ser apreciadas pelo leitor em Borges nesse conto. A angústia dos leitores, (a princesa, qualquer leitor e porque não Borges) ainda mais uma vez aumenta quando o narrador diz:

... Revisei, depois de um ano, estas páginas. Estou seguro de que correspondem a verdade, mas nos primeiros capítulos, e mesmo em certos parágrafos dos demais, creio perceber algo falso. É o resultado, talvez, do abuso de traços circunstanciais, procedimento que aprendi com poetas e contamina tudo de falsidade, uma vez que esses traços podem ser abundantes nos fatos, mas não em sua lembrança... Creio, todavia, ter descoberto uma razão íntima. Vou escrevê-la; não me importa que me julguem fantástico (BORGES, 2012, p. 22- 23).

O narrador ao dizer que revisou os manuscritos faz surgir mais uma dúvida como sinalizamos, ainda em meio a tal revisão, afirma que, nos primeiros capítulos e em alguns parágrafos dos demais há algo falso. Esse trecho, e por ser o fim do manuscrito, inquieta bastante os leitores do conto (os já citados) pela forma bem despudorada de muitas contradições e caminhos sinuosos que essa narrativa apresenta. Ainda sobre a última citação temos menção à própria forma de como estes relatos podem ter sido “contaminados” por falsidade, dando uma clara e evidente duplicação do texto por dentro ao falar de si mesmo, ou seja, uma forma de metaficção, a qual não deixa de ser um duplo. Aponta também uma certa abundância quanto aos fatos, mas não em relação à lembrança, certamente como já mencionamos distinções da memória de mortais para com a dos imortais. Nesse estágio da narrativa, último capítulo dos manuscritos encontrados pela princesa, o narrador dos relatos, que é Cartaphilus, Rufo e Homero, padecem do estado de ter vivido por séculos e sua memória ter sido certo tempo a de um mortal, em seguida a de um imortal e mortal ao fim. É o que já assinalamos, pois há um rio que deu a imortalidade ao personagem e outro que a tirou; nesse percurso de diferentes estágios evidencia-se o encontro do rio que dá a imortalidade, o percurso ao encontro do outro que a retira e por fim, quando bebe nesse último rio, a morte volta a fazer parte da vida da personagem, daí o ciclo na tônica de mortal, imortal e por fim mortal outra vez. Em meio a essas reflexões, autocritica-se em termos estéticos literários a entender que esses relatos poderão ser entendidos como fantásticos.

O narrador diz que essa história mistura acontecimentos da vida de dois homens, contudo são os mesmos, o que muda em aspectos identitários remete-se à condição de mortal de um e imortal de outro. Todos os homens que se dedicam à literatura possuem algo de Homero. Talvez Borges, entre outras especulações, inconsciente ou conscientemente

demonstre que esse vagar imortal pelos séculos, por parte daqueles que cultivam a arte à maneira do antigo grego, seja uma condição para tornar-nos imortais. Isso em planos possíveis de significação, pois em Borges os significados assim se constituem e o fator múltiplo, o reflexo, a dualidade são uma tônica vez ou outra representadas. Nas últimas palavras do manuscrito temos algo que evidencia em parte aquilo que foi essa confluência de sentidos, esse emaranhado narratológico, essa construção dedálica textual representada em duplos: “Eu fui Homero; em breve, serei Ninguém, como Ulisses; em breve serei todos: estarei morto” (BORGES, 2012, p. 24). Por ter sido Homero é um imortal, isso literariamente se a morte de fato existir, pois caso ela seja, não somos, como Epicuro entende; o uso alegórico para “Ninguém” personifica a ausência, a falta, o esquecimento, o desaparecimento ou a própria morte; e a condição de ser de todos é tão somente posta ao fim comum (morte) aos mesmos.

O duplo em “O Imortal” de fato foi um *leitmotiv*, uma sombra e constitui-se certamente em sua principal condição para o texto: a) por ser como escolhemos nomear – duplo estrutural – o viés metaficcional da leitura dupla, um conto dentro de outro conto é lido por outro leitor, além é claro dos prováveis leitores que podem surgir. B) o personagem é um ser que sofre alteridade em suas metamorfoses nos estágios de consciência entre mortal, imortal e mortal novamente (o beber da água dos rios) e ainda nas suas reflexões antagônicas em relação ao troglodita, evidenciando um duplo de contraste. Há também sonhos e um sonho dentro de outro sonho no conto dentro do conto, que trazem uma atmosfera onírica, a qual é duplo de enredo relacionado à mesma. Terceiro e último condicionalmente em muitas passagens, como vimos, a ficção dobra-se por dentro falando de si mesma, algo também metaficcional, já que essa é uma das condições para o duplo, e ainda estando dentro de um outro texto, além das dúvidas surgidas, pois os relatos são feitos por um homem que viveu séculos, sua memória muda, ele mudou. Nesse conto de Borges o duplo foi a estrutura, ações, os personagens, a atmosfera, a condição para o texto, o *leitmotiv* e a possibilidade estética de uma narrativa fantástica que inquieta os leitores, os quais em meio as formas representativas do duplo angustiam-se na atribuição de sentidos. Não são totalmente claros os sentidos dessa narrativa, fato que o duplo contribui nesse aspecto, contudo sendo Homero, O Imortal, ficamos com uma explicação fantástica, a nosso ver, categoricamente necessária em Borges, contudo não única e nem cabal.

3.2 O DUPLO DE PERSONAGENS: ANTAGÔNICO OU COMPLEXO DE CAIM E UM EU IGUAL AO OUTRO.

No segundo conto de *O Aleph* (2012), “O morto”, temos a representação daquilo que entendemos ser um duplo antagônico relacionado ao complexo de Caim. Por razões óbvias de nomenclaturas, condiciona-se tal narrativa a um confronto, a usurpação do lugar de um pelo outro e a morte é o caminho certo ao fim dessa confluência contida na história. O espaço desse conto é os pampas, a condição social dos personagens remete-se ao *compadrito* (plebeu das cidades e do arrabalde, como o próprio Borges definiu), as ações de aventuras, contrabando, homens valentes, que brigam, matam e morrem. O *arrabal* figura, aliás o *criolismo* é o que podemos dizer de atmosfera cultural. Esses elementos Borges sempre usou em suas mais diversas formas de produzir. Esse contexto posto em sua produção é muito daquilo que o escritor viu, ouviu e intrinsecamente evidencia a força de muitos chefes locais e mostra a ausência de instituições, como ocorre em muitos lugares da América do Sul.

Borges capta essa configuração e a põe no centro de sua versão da cultura *criolla*. Explorando seus mitos, remete indiretamente as origens dessa cultura a uma sociedade débil, a instituições ausentes e uma dispersão proliferante de atos violentos (SARLO, 2012, p. 140).

Bejamín Otálora é o personagem alvo do conto, já que o título – O morto – a ele se destina. Homem do subúrbio de Buenos Aires que executou algum delito e teve que sair de sua cidade. Sobre esse delito o narrador menciona que foi: “[...] uma punhalada feliz revelou-me que é homem valente; [...]” (Borges, 2012, p. 26), não mais, nada mais do que isso. O narrador, muito usual isso em Borges, deixa a dúvida no ar, destitui-se de toda e qualquer responsabilidade direta dos fatos narrados, deixando o leitor em dúvidas: “Ignoro os detalhes da sua aventura; quanto me forem revelados, tratarei de corrigir e ampliar estas páginas. Por ora, este resumo pode ser útil” (BORGES, 2012, p. 26). Nessa lógica seu leitor é o grande decifrador, coloca ele no centro, ele é um partícipe dos significados que o texto pode externar e condiciona o narrador a um alguém, que de uma maneira ou outra é um leitor. O narrador ainda está em busca de detalhes da trama a serem revelados. O leitor em Borges participa em quase tudo, sua imagem é posta, é refletida, ele jamais é deixado à vontade, mas sempre solicitado: “A ilusão da ficção nunca é perdida. Borges nunca falha em honrar seu leitor, mantê-lo enfeitado, assim como em diverti-lo infinitamente” (WOODALL, 1999, p. 177).

Otálora é solicitado por um caudilho para entregar uma carta a um homem, certamente essa situação é relacionada ao crime que o jovem moço de apenas dezenove anos cometera, pois com isso precisou sair de Buenos Aires. O jovem chega a Montevideú e de

imediatamente não encontra Azevedo Bandeira, o homem a quem tinha que entregar a carta. A meia noite presencia uma querela entre tropeiros em um armazém, vê uma faca a reluzir e pelo desejo de perigo intervém e salva um homem, este é aquele que ele procurava.

Depois, este vem a ser Azevedo Bandeira (Otálora, ao saber, rasga a carta, porque prefere dever tudo só a si mesmo.). Azevedo Bandeira, apesar de fornido, dá a injustificável impressão de ser aleijado; em seu rosto, sempre próximo demais, estão o judeu, o preto e o índio; em sua catadura, o macaco e o tigre; a cicatriz que lhe atravessa a face é um enfeite mais, como o negro bigode hirsuto (BORGES, 2012, p. 27).

A narração dos fatos até agora evidencia o *ethos* social em que se constata a presença de indivíduos e culturas à margem da sociedade, Borges fala dessas coisas com bastante frequência em muitos dos seus contos, Otálora é de fato um *compadrito*. Agora o jovem vindo de Buenos Aires iria ser um homem de Azevedo Bandeira, iria viver novas experiências e de fato passar por mudanças inerentes a todos que mudam de *locus*: “De forma confusa, Otálora compara essa noite com a anterior; agora já pisa em terra firme, entre amigos. Perturba-o algum remorso, isso sim, de não sentir falta de Buenos Aires” (BORGES, 2012, p. 27), esse trecho ao expor que o personagem não sente mais falta da pátria já denota alteridade, surge aqui um outro eu para o jovem que se inicia na vida de bandido. De fato, temos um primeiro duplo, Otálora agora é um outro, isso proporcionado pelo delito feito em sua pátria, no qual o narrador não evidenciou totalmente. Padece de mudança e aqui se configura um duplo de personagem por alteridade, pois o personagem do início passou por mudanças e não é mais o mesmo, além é claro, como veremos, surgirá também o duplo antagônico. O próprio conto evidencia estes estágios de consciência da personagem: “Começa então para Otálora um vida diferente, uma vida de vastos amanheceres e de jornadas que têm o odor do cavalo” (BORGES, 2012, p. 28).

Algo nesse conto também se relaciona e muito com o realismo mágico, pois essa atmosfera social, os indivíduos e as situações expõem instituições e modos de vida em que o Velho Mundo estranha e muitas vezes não entende: “A realidade latino-americana é incompreensível, ambígua, arbitrária e insólita para perspectiva do indivíduo europeizado.” (LAPLANTINE, TRINDADE, 1997, p. 43), e ainda segundo o mesmo autor está mais embaralhado pois: “Mas existem (particularmente na América Latina e do Brasil) problemas de fronteira e uma confusão de limites não somente entre o maravilhoso e o fantástico, mas entre o real e o imaginário” (LAPLANTINE, TRINDADE, 1997, p. 58); certamente essa percepção em “O morto” é visível mesmo que nas chamadas entrelinhas, pois essa forma de vida, com as características intrínsecas e determinadas pelo condicionamento cultural latino

americano, não possui semelhantes em altas proporções no velho mundo. Isso em termos analíticos nos faz entender que pode existir um outro duplo, este de enredo, contudo relacionado tão somente ao leitor em significados, desfecho e entendimento: o leitor europeu possuirá alguns e o latino americano, outros. Essa aporia não é de tamanha preocupação para nossas análises, até porque entendemos que as narrativas de Borges são pródigas em significados, porém esse fato evidencia mais uma vez a duplicidade em sua obra.

Em meio ao devir do seu novo modo de vida, Otálora aprende muitas coisas e inclusive sobre o seu chefe, fato que fará com que surja o duplo devido ao outro, ou seja, Bandeira: “Otálora entende que os negócios de Bandeira são múltiplos e que o principal é o contrabando. Ser tropeiro é ser um serviçal: Otálora se propõe ascender a contrabandista” (BORGES, 2012, p. 28-29), é justamente aqui que o narrador nos revela os sentimentos de usurpação de Otálora em relação a Bandeira. A partir daqui tudo que o jovem fará em relação a sua vida de homem de Bandeira se constituirá em um meio para alcançar o objetivo de tomar o lugar do contrabandista. O duplo de personagem aqui se conduzirá ao final trágico, pois possui a mesma tônica de Caim em relação a Abel. Tudo após esse sentimento do jovem oriundo de Buenos Aires terá como destino o intuito de usurpar o lugar de Bandeira. Após um ano Otálora vê Bandeira decadente, enfermo e não entende como ainda é o chefe de tanta gente. Vê também a mulher de Bandeira e após isso ouve notícias que muito lhe agradam, pois como sentimentalmente deseja a derrota de Bandeira, qualquer fato que remeta a isso pode lhe aproximar de seus objetivos:

Otálora ouve em roda de peões que Bandeira não tardará a chegar de Montevidéu. Indaga por quê; alguém esclarece que há um forasteiro agauchado que está querendo mandar demais. Otálora compreende que é uma brincadeira, mas lhe agrada que uma brincadeira como essa já seja possível. Verifica, depois, que Bandeira se desentendeu com um dos chefes políticos e que este lhe retirou o apoio. Gosta da notícia (BORGES, 2012, p. 30).

Aqui todo o universo dos sentidos de Otálora já está direcionado a cumprir o advento da usurpação do outro, de Bandeira; deseja apaixonadamente o lugar do chefe, não se conforma mais em ser um serviçal de um velho doente e decadente. Nesse instante da narrativa Otálora parte definitivamente ao seu intuito tal como Caim que, consumido pela inveja assassinou ao seu irmão, Abel. Em uma análise em relação à obra *Os irmãos Karamazov* de Dostoiévski, mas que nos serve em parte para analisarmos “O morto”, temos: “Na verdade, o duplo, objetivamente, é o arquétipo de seu rival em tudo, mas principalmente na questão amorosa, e essa afeição se deveria, em parte, à identificação com o irmão” (RANK, 2013, p. 126). Não temos mais dúvidas que Otálora já vê Bandeira como um rival, o

seu duplo, o seu antagonista e até essa parte da narrativa borgiana a questão amorosa não veio à tona, contudo o objeto do desejo que desencadeará a fatalidade ao fim já apareceu: “a mulher de cabelo ruivo”. A inveja e desejo não permitem a Otálora enxergar toda e qualquer suspeita de um plano que possa vir de encontro ao seu, está verdadeiramente obcecado por tomar o lugar de Bandeira, tanto que tudo que vê o sentimento por isso aflora ainda mais:

Esse cavalo ligeiro é um símbolo da autoridade do patrão e por isso é cobiçado pelo rapaz, que chega também a desejar, com desejo rancoroso, a mulher de cabelo reluzente. A mulher, o arreio e o alazão são atributos ou adjetivos de um homem que ele almeja destruir (BORGES, 2012, p. 30-31).

Aqui está de fato o que Rank (2013) entende por a rivalidade dos duplos na questão amorosa, ela agora surgiu e agora a fatalidade é questão de tempo e articulação interna da narrativa em propor o momento certo para o clímax fatal. O jovem de Buenos Aires confia seus planos a um comparsa, Ulpiano Suárez, capanga e guarda costa de Azevedo Bandeira. Este lhe promete ajuda em seus intuitos e a partir desse momento tudo está se encaixando para a consumação do feito, para a usurpação do outro. Otálora sabe que para a consumação de seus planos esse comparsa é uma condição para tudo transcorrer como realmente máquina, porém guarda ressalva em relação a Suárez, pois este fala pouco. O interessante é que até esse ponto da narrativa, o leitor ainda não sabe que por trás disso tudo, há também outro plano, outra farsa e que toda essa maquinação é um ledor engano para Otálora; justamente por haver outro plano em que o jovem portelho não sabe, representa-se outra vez um duplo de enredo para o conto, pois Bandeira, apesar de sua condição, de tudo tem ciência.

O narrador coloca algumas características de Bandeira que denotam pistas para os leitores daquilo que está por vir: “Azevedo Bandeira é destro na arte de intimidação progressiva, na manobra satânica de humilhar, gradualmente, o interlocutor, combinando seriedade com brincadeira; Otálora resolve aplicar esse método ambíguo à dura tarefa que se propõe” (BORGES, 2012, p. 31), esse trecho evidencia uma perspicácia do narrador ao dar pistas daquilo que Bandeira está também executando, pois já sabe do que ocorre. Otálora se constitui de fato o reflexo do chefe, pois até as mesmas formas de agir são uma cópia das ações de Bandeira. Na progressão narrativa encontramos a cópia das ações de Bandeira em Otálora e o narrador mais uma vez, de certa forma, se exclui da responsabilidade de relatar os fatos: “Muitas coisas vão acontecendo depois, de que sei pouco. Otálora não obedece a Bandeira; dá de esquecer, de corrigir, de inverter as ordens dele. O universo parece conspirar com ele e apressa os fatos” (BORGES, 2012, p. 31). Os duplos entram em confronto, Otálora por suas ações quer expor alguma fragilidade do chefe e conseguir o apoio dos outros homens

do bando. Essas decisões tomadas pelo mesmo em desobediência e esquecimento são uma forma de intimidação, de desprestigiar o chefe em relação aos demais capangas. O narrador usando de uma característica muito presente em Borges, ou seja, a da não exclusividade de quem produz o texto, usa de exclusão daquilo que relata, pois subtendemos basicamente que ouviu esses acontecimentos. Essa forma nos dá outra dimensão para a narrativa, mesmo que essa não seja o fator principal de tensão do conto, que é o duplo antagonístico, percebemos novamente em Borges o jogo de um relato oral dentro de um relato escrito, ou seja, mais uma vez a figuração da metaficção, pois há uma dobra dentro da própria atividade de produção, um pulo de um relato escrito para um oral, uma estrutura abissal; e por que não dizermos: outro duplo? Certamente, não temos muita dúvida em relação a isso, pois o texto é claro na passagem: “de que sei pouco” (BORGES, 2012, p. 31), e no início quando o narrador diz que outros detalhes ainda podem ser revelados e nomeia o que escreve de resumo.

De forma prática e na ausência de Bandeira, Otálora consuma a usurpação do lugar do chefe depois de ferido ao voltar para determinada localidade. O narrador expõe certa dúvida quanto aos fatos no trecho:

Uma bala atravessa-lhe o ombro, mas naquela tarde Otálora volta para O Suspiro no alazão do chefe e naquela tarde algumas gotas de sangue mancham o couro de onça e naquela noite dorme com a mulher de cabelo reluzente. Outras versões mudam a ordem desses fatos e negam que tenham ocorrido num único dia (BORGES, 2012, p. 31).

O jovem portenho com essas ações concretiza em parte tudo aquilo que maquinou, mas Bandeira ainda está vivo, pois para realmente consumir tudo de fato ele é o único empecilho em seu caminho. O narrador deixa uma certa dúvida no ar em relação às ações, se foram desenvolvidas em um mesmo dia, tônica sempre recorrente em Borges para jogar com seu leitor e deixá-lo como uma entidade sempre angustiada em meio aos caminhos sinuosos de seus textos. Mesmo depois de ter sua mulher possuída pelo portenho, Bandeira ainda permanece chefe, mas depois disso um clímax final é o que se segue na última noite de 1894, depois de uma bebedeira e após Otálora encontrar-se em meio a júbilos e exaltações quando Bandeira:

Levanta-se e bate com suavidade na porta da mulher. Ela abre para em seguida, como se esperasse o chamado. Sai só meio vestida e descalça. Com uma voz afeminada que se arrasta, o chefe ordena:
- Já que você e o portenho se gostam tanto, vá, agora mesmo, dar um beijo nele na frente de todos (BORGES, 2012, p. 32).

Com isso o jovem portenho compreende que fora enganado desde o início e contraria-se com tudo aquilo que pensou, pois ao achar que estava perto de conseguir seus

objetivos já era de fato um morto, apenas Bandeira e Ulpiano Suárez, este, o comparsa que confiou os planos, aguardavam o momento certo para liquidarem com ele.

Ulpiano Suárez empunha o revólver. Otálora compreende, antes de morrer, que desde o início o traíram, que foi condenado à morte, que lhe permitiram o amor, o mando e o triunfo, porque já o davam por morto, porque para Bandeira já estava morto.

Suarez, quase com desdém, abre fogo (BORGES, 2012, p. 32).

O duplo nesse conto se manifestou como tensão narrativa principal no desejo de Otálora em usurpar Bandeira, em tomar seu lugar: ter seu posto de chefe de contrabandistas, ter seu cavalo e sua mulher e no plano que Otálora confiou a Ulpiano Suárez, pois enquanto o portenho achava que desenvolvia um plano para usurpar Bandeira, este e Suárez desenvolviam outro, pois eram cúmplices desde o início, Otálora já era de fato um homem a caminho da morte. Outras representações do duplo como a alteridade de Otálora e a do narrador registrando um relato oral para o que ele mesmo classificou como resumo, trazendo uma tônica simplista da metaficção, são formas secundárias da representação do duplo nesse conto, contudo contribuem para as formas mais evidentes.

O conto “Emma Zunz” é uma narrativa caracterizada pelo gênero policial, pois é fiel aos aspectos que envolvem tal gênero. Em *Borges oral e Sete noites (2011)*, livro que resume as conferências proferidas por Borges sobre vários aspectos da literatura; o conto policial é objeto de análise do escritor: “O gênero policial é realista, tem violência, um gênero que também tem violências sexuais” (BORGES, 2011, p. 64). “Emma Zunz” é uma narrativa que apresenta a violência sexual, toda uma arquitetura desenvolvida por uma personagem em prol de uma vingança, o duplo é representado pelo antagonismo, na alteridade sofrida pela personagem a qual toda a tensão do conto se processa, e um enredo que cobra um leitor observador e aplicado em seu ofício. O enredo padece também de duplicidade em seu desfecho, pois com exceção de Emma Zunz, a protagonista, o leitor e o antagonista; os personagens implícitos do final, pois os demais são imaginados e representacionais, tiveram outro entendimento.

Nas primeiras ações da narrativa há a reincidência do direcionamento a outro texto. O acaso de uma carta que chega do Brasil. Essa traz a Emma Zunz a notícia da morte de seu pai. As citações do texto contidas na carta em meio ao enredo são indiretas, o narrador as expõe a sua maneira:

No dia 14 de janeiro de 1922, ao voltar da fábrica de tecidos Tarbuch e Loewenthal, Emma Zunz encontrou no fundo do vestibulo uma carta, enviada do Brasil, pela qual soube que seu pai tinha morrido. À primeira vista, o selo e o envelope enganaram-na; depois, a letra desconhecida a inquietou. Nove ou dez linhas rabiscadas quase preenchiam a folha; Emma leu que o senhor Maier ingerira por engano uma dose de

Veronal e falecera no dia 3 do corrente no hospital de Bagé. Um companheiro de pensão de seu pai assinava a notícia, um tal de Fein ou Fain, de Rio Grande, que não podia saber que se dirigira à filha do morto (BORGES, 2012, p. 53).

A personagem pela qual transcorrerão as ações cruciais apresenta-se ao leitor como leitora de uma carta, nesse instante o leitor tem a percepção de um outro texto dentro do qual ele lê. Os relatos da carta não são diretos, o fator da percepção dos escritos dessa carta que chega a Emma são indiretos, contudo sabemos, enquanto leitores do conto, o conteúdo da carta, e é plausível o leitor imaginar tais escritos, pois a narrativa o coloca em uma outra estrutura, há um entrar em uma outra estrutura também narrativa. Esse aspecto de evocar uma outra narrativa dentro da que já se tem é característico da metaficção como já vimos no conto “O imortal”. Em “Emma Zumz” isso também se processa e surge mais uma vez um duplo estrutural, mesmo que tal aspecto não seja o foco de tensão da narrativa ele aí está e representa-se nesse conto sucintamente ao lado do duplo de personagem relacionado ao antagonismo e a alteridade, que são os focos de desenvolvimento e progressão do conto. Esse aspecto da metaficção de fazer o leitor mergulhar em uma outra narrativa após a que se inicia é, basicamente, um efeito labirinto, não precisamos dizer que isso é recorrente em Borges, traz para esse início de conto: “[...] uma ficção se encontra dentro da outra – e uma nunca é a simples reprodução da outra, mas outra coisa” (BERNARDO, 2010, p.88), o conteúdo da carta fará Emma iniciar um plano que determinará o duplo de personagem relacionado ao antagonismo, alteridade e um duplo de enredo relacionado ao desfecho e entendimento. A carta é o acaso que desencadeará outras ações, pois estando uma ficção dentro de outra, como expressa a última citação, constitui-se de uma outra coisa. Essa carta lida por Emma e indiretamente pelos prováveis leitores do conto é o início da tensão do conto que inicia o conhecimento do outro, o caminho para o duplo e a tragédia como regra para o antagonismo quando representado.

Após ler a carta o narrador nos revela as ações sensitivas de Emma antes mesmo de sabermos mais sobre a personagem: “Emma deixou cair o papel. Sua primeira impressão foi de mal-estar no estômago e nos joelhos; em seguida, de culpa cega, irrealidade, frio, medo; a partir daquele instante, quis estar no dia seguinte” (BORGES, 2012, p. 53). Emma guarda a carta e o narrador já evidencia que a mesma já tem em mente algo planejado para o pós-morte de seu pai: “Pegou o papel e foi para seu quarto. Guardou-o, furtivamente, numa gaveta, como se de alguma forma já conhecesse os fatos ulteriores. Já começara a vislumbrá-los, quem sabe; já era a que seria” (BORGES, 2012, p. 53). O senhor Loewenthal é o atual patrão de

Emma, o qual segundo os relatos do narrador, já havia enganado Manuel Maier, pai de Emma, o agora falecido:

Na escuridão envolvente, Emma chorou até o fim daquele dia o suicídio de Manoel Maier, que nos velhos dias felizes foi Emanuel Zunz. Recordou veraneios numa chácara, perto de Gualaguay, recordou (procurou recordar) a mãe, recordou a casinha de Lanús que fora leiloada, recordou os losangos amarelos de uma janela, recordou o auto de prisão, o opróbrio, recordou as cartas anônimas sobre o “desfalque do caixa”, recordou (mais isso jamais esquecerá) que o pai, na última noite, jurara-lhe que o ladrão era Loewenthal, Aaron Loewenthal, antes gerente da fábrica e agora um dos donos (BORGES, 2012, p. 54).

Emma sempre soube de tudo, porém em seu íntimo tudo guardou, nada disse. Quando da chegada da carta que anunciava o falecimento de seu pai, Loewenthal torna-se o duplo a ser perseguido por Emma. Um certo sentimento antagônico e de injustiça, já havia, agora ele se tornava mais gritante: “Desde 1916, Emma guardava o segredo. Não revelara nada a ninguém, nem sequer à melhor amiga, Elsa Urstein. [...] Loewenthal não sabia que ela sabia; Emma Zunz retirava desse fato íntimo um sentimento de poder” (BORGES, 2012, p. 54).

O acaso da carta que noticia a morte do pai de Emma e as lembranças que vêm a jovem despertam sentimentos que estavam guardados e esperavam por apenas um momento para vir à tona em ações. Pelas ações narradas até aqui podemos entender esse exato momento como a fase de nascimento do duplo, o qual foi gerado no muito tempo em que Emma ficou em silêncio, mas com a morte do pai o duplo “nasce”. Representar-se-á o duplo antagônico, pois Emma irá buscar vingança.

Aaron Loewenthal havia enganado o pai de Emma no passado, esse fato juntamente com outras lembranças são revirados na memória da jovem. A trapaça em relação ao pai de Emma não ficou clara para a narrativa, porém entendemos pelos relatos que o falecido fora de fato enganado pelo atual patrão de Emma. O outro surge, o senhor Loewenthal, e enquanto imanência do duplo, aquele será caminho para este, pois: “O reconhecimento do duplo já não é, em si mesmo, um resultado, mas um novo ponto de partida” (BRAVO, 1997, p. 281). Todo o sentimento guardado e o conhecimento sobre o antagonista que já havia, no pós-morte do pai ele irá determinar ações representativas do duplo perseguidor, contudo aqui ao molde do conto policial, pois há muitas minúcias, as quais cobram perspicácia do leitor, e determinam esse gênero para esse conto. O outro já temos, o encontro entre os rivais é questão de tempo e organização interna do enredo para que ocorra. Emma tudo já havia planejado, agora era só encontrar com seu antagonista em um momento propício e pôr em prática os planos. Os antecedentes para as ações de vingança são envoltos em ansiedade da personagem sobre qual

está toda carga de tensão do conto: “Não dormiu naquela noite, e, quando a primeira luz definiu o retângulo da janela, seu plano já estava perfeito. Fez tudo para que aquele dia, que lhe pareceu interminável, fosse como os outros” (BORGES, 2012, p. 54).

Tudo fez como se nada fosse fazer fora do convencional depois daquele dia. No sábado sua jornada iria se processar e a narrativa nos expõem os antecedentes do encontro dos duplos:

No sábado, a impaciência a despertou. A impaciência, não a inquietação, e o singular alívio de estar afinal naquele dia. Já não tinha de tramar e imaginar; dali a algumas horas chegaria à simplicidade dos fatos. Leu em *La Prensa* que o *Nordstjärnan* de Molmö, zarparia naquela noite no dique 3; ligou para Loewenthal, insinuou que desejava comunicar, sem que as outras soubessem, algo sobre a greve e prometeu passar pelo escritório ao escurecer (BORGES, 2012, p. 55).

O desejo consome aquele que quer executar a todo o custo seus planos. Após trabalhar até ao meio dia Emma faz os últimos ajustes para sua vingança, a qual mesmo com alguns meios basicamente toscos e cruéis são figurativos da frieza e lógica da representação do antagonismo enquanto duplo. Falta pouco, a tensão narrativa encontra-se em Emma que: “Deitou-se depois de almoçar e recapitulou, de olhos fechados, o plano que tramara. Pensou que a etapa final seria menos horrível que a primeira e que lhe traria, sem dúvida, o sabor da vitória e da justiça” (BORGES, 2012, p. 55). Um detalhe ainda falta: a carta. Esta, caso fosse encontrada poderia trazer alguma implicação à Emma, e seu bem pensado plano poderia ser descoberto ou pelo menos ela, poderia ser alvo de suspeita: “De repente alarmada, levantou-se e correu até a gaveta da cômoda. Abriu-a; debaixo do retrato de Milton Sills, onde a deixara na noite anterior, estava a carta de Fain. Ninguém podia tê-la visto; começou a lê-la e a rasgou” (BORGES, 2012, p. 55). Em meio à trama da narrativa, Borges expõe trechos filosóficos com tom de definição ou características para alguns termos que despertam curiosidade.

Expondo como prévia do que está por vir, o narrador nos diz algo sobre inferno: “Um dos atributos do inferno é a irrealidade, um atributo que parece mitigar seus terrores e talvez os agrave” (BORGES, 2012, p. 55). O momento entendido, ou podemos entender como inferno aproxima-se. A jovem moça sai e vai a alguns bares à procura de um homem para dar veracidade aos seus planos: “Afinal deu com homens do *Nordstjärnan*. Temeu que um, muito jovem, lhe inspirasse alguma ternura e optou por outro, talvez mais baixo que ela e grosseiro, para que a pureza do horror não fosse atenuada” (BORGES, 2012, p. 56). Emma perde a virgindade antes de encontrar-se com Loewenthal, manifesta-se o duplo antagônico preparando o ato final, esse sentimento de vingança que há no duplo vai ao extremo das ações para consumir o feito. A jovem se prostitui para que perfeitamente possa ter álibi após executar

seu plano, o duplo aqui se conduz por: “Algumas criações originais partem de figuras duplas físicas para representações em que se reconhece a condicionalidade e significação subjetivas da situação excepcional” (RANK, 2013, p. 31). Emma ao ver em Loewenthal um outro, desperta o surgimento do duplo devido a sentimentos de aversão já existente quando ele enganara a seu pai, os dois formam o contexto perfeito para a representação do duplo. Loewenthal não sabe o que lhe espera, esse intuito de vingança é algo subjetivo de Emma, pois a situação que desejou criar e planejar, para de forma perfeita matar o seu duplo nas condições que lhe desse inocência.

A situação excepcional condiciona-se ao perder a virgindade, ao sangrar para depois sangrar o seu duplo, o narrador induz que Emma ainda não conhecera o ato sexual antes do plano de vingança: “Em abril completaria dezenove anos, mas os homens ainda lhe inspiravam um temor quase patológico...” (BORGES, 2012, p. 54). O leitor até esse momento sabe que há um plano, colhe pelos relatos até aqui. O mesmo é a vingança por parte de Emma contra seu patrão, porém pode não ter pensado totalmente a condição de prostituir-se, por parte da jovem, para cometer uma vingança logo depois. O perfil que ao fim caracterizar-se-á de genial, apesar de horrendo, da personagem em executar as ações é próprio do gênero policial, já que exige uma maior perspicácia do leitor, um leitor de visão aguçada e esse gênero na produção de Borges, sem hesitarmos, ainda se rebusca mais. O enigma nessa narrativa encontra-se no fim, contrariando a lógica, algo recorrente do gênero. O prostituir-se para outro foi necessário, logo veremos o porquê, chegando ao término da narrativa vários sentimentos sobre a personagem dão a tônica do trágico fim:

Quando ficou sozinha, Emma não abriu de imediato os olhos. No criado-mudo estava o dinheiro que o homem tinha deixado: Emma se recompôs e o rasgou como antes fizera com a carta. Rasgar dinheiro é uma impiedade, como jogar pão fora; Emma se arrependeu, mal o fizera. Um ato de soberba e naquele dia... O temor se perdeu na tristeza de seu corpo, no asco. O asco e a tristeza encadeavam-na, mas Emma lentamente se levantou e começou a se vestir. No quarto não restavam cores vivas; o derradeiro crepúsculo se acentuava (BORGES, 2012, p. 56-57).

A pedra angular posta já estava para cumprir o planejado, em pouco tempo encontraria com o senhor Loewenthal. Esse percurso representa a astúcia da jovem, pois o ato sexual praticado com outro servirá para acusar seu antagonista. Difícil pensar que alguém assim procedesse para depois executar uma vingança. Nesse conto o mistério encontra-se em seu fim, o leitor até esse ponto da narrativa sabe que Emma está a fazer algo, o plano, contudo não sabe exatamente o que e como será, pois lacunas são deixadas e a interrogação em meio ao prostituir-se antes do vingar é gritante. Não duvidamos das capacidades leitoras, da função do leitor (TODOROV, 2012), porém deduzir isso é quase certo no exercício da leitura. Borges

é essencialmente ligado ao leitor em sua escrita, por isso suas narrativas possuem grandes lacunas e o seu leitor é responsável por preenchê-las, pois: “Para Borges, portanto, a potência, de significação de um texto literário não reside apenas nos seus atributos discursivos, e sim, especialmente, na relação que o leitor estabelece com ele” (OLMOS, 2008, p. 89). Afunila-se a narrativa em suas semânticas ao encontro dos ligamentos que dê esclarecimentos ao enredo. O estereótipo do senhor Loewenthal é basicamente também um duplo: “Aeron Loewenthal era, para todos, um homem sério; para uns poucos íntimos um avaro” (BORGES, 2012, p. 57), sua figura é dupla pelo recorte, apresentava-se distintamente entre o geral e o restrito.

Emma chega para o encontro com o seu patrão e começa a delatar alguns nomes, isso a respeito dos murmúrios de greve, em seguida cala-se, estava nervosa e isso não escondia. Em meio a isso Loewenthal assume caprichos de um homem gentil e agradecido pela ação de sua funcionária, quando a mesma:

Conseguiu que Loewenthal saísse para buscar um copo d’água. Quando ele, incrédulo em face de tais espalhafatos, mas indulgente, voltou da sala de jantar, Emma já havia tirado o pesado revólver da gaveta. Apertou o gatilho duas vezes. O corpo avantajado se desequilibrou como se os estampidos e a fumaça o tivesse partido, o copo d’água se quebrou, o rosto a olhou com espanto e cólera, a boca do rosto xingou-a em espanhol e em iídiche (BORGES, 2012, p. 58-59).

Loewenthal ao xingar Emma em espanhol e em iídiche entende em seus últimos instantes que fora vítima de uma emboscada. Emma lhe enganara com a conversa de falar sobre um rumor de greve e delatar alguns nomes; consuma-se aqui o advento trágico do duplo como representação. E o leitor? Ainda mesmo em meio aos atributos da narrativa a relação de Borges com ele é perene. Chegou o momento em que de forma perfeita Emma vai findar seu plano de vingança. Apenas a morte de Loewenthal não era o bastante, há uma ligação entre assassino e vítima que permanece e matá-lo e sofrer uma prisão já era demais depois do prostituir-se, além do que Loewenthal fizera a seu pai (o motivo da vingança). “Desarrumou o divã, desabotoou o paletó do cadáver, tirou o *lorgnon* salpicado e o deixou em cima do fichário” (BORGES, 2012, p. 59), ainda mais um pouco o narrador nos colocará todo o caráter da ação que produzirá o enigma final da narrativa.

Os duplos duelaram. Emma foi a personagem sobre a qual a grande carga de tensão da narrativa se pôs, contudo Loewenthal, pelos relatos do início mesmo com lacunas, enganou o pai de Emma, fato que o transformou em um outro de caminho ao duplo. A jovem dá o fecho de suas ações com algo que trará para a narrativa, a semântica do feito horrendo do prostituir-se, uma vez que isso não era seu ofício: “Depois pegou o telefone e repetiu o que repetiria tantas vezes, com estas palavras: ‘Ocorreu uma coisa incrível... O senhor Loewenthal

me fez vir a pretexto da greve... Abusou de mim, e o matei...” (BORGES, 2012, p. 59). Aqui está o elo de sentido para algo aparentemente sem sentido total, que se apresentou no enredo em seu início, o prostituir-se de Emma, está também o ato de genialidade para o álibi da morte do duplo, mas o texto borgiano não nos deixa basicamente livres em seu fim, pois afinal de contas, a leitura em torno do duplo, as relações do leitor com o texto são apenas uma perspectiva de visão em meio a muitas. O enigma se manifesta no último parágrafo do conto:

Com efeito, a história era incrível, mas se impôs a todos, porque substancialmente era verdade. Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro também era o ultraje que sofrerá; só eram falsas as circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios (BORGES, 2012, p. 59).

O duplo em “Emma Zunz” representou-se no plano de Emma em vingar-se de seu antagonista, Aaron Loewental; a jovem passou por alteridade ao prostituir-se, pelo antagonismo executou seu patrão tão somente pelo sentimento; o enredo em seu entendimento bifurcado, pois Emma de fato fora abusada, mas não pelo seu patrão, contudo para o universo interno do enredo este foi o culpado, há um duplo de enredo relacionado ao significado, entendimento e desfecho, pois para Emma e o finado, o fim da trama não fora o mesmo que se processou para a polícia ou outros personagens subentendidos. E externamente ao texto? Para o leitor? O texto borgiano é pródigo em nos incomodar e não nos deixar depois de seu fim: “[...] pelas possibilidades de leituras que ela oferece, a obra de Borges figura-se infinita; nela nenhuma página é a primeira, nenhuma, a última” (OLMOS, 2008, p. 51).

No conto “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz (1829-74)” de *O Aleph* (2012) encontramos aquilo que entendemos ser um duplo de personagem relacionado a um eu igual ao outro. Como assim? Nesse conto a personagem na qual gira toda a trama é um guerrilheiro, filho de um pai que também assim fora, mas devido às mudanças da vida inerentes a quase tudo e todos, passou a ser militar e ao fim se encontra com um outro o qual ele vê o seu próprio reflexo. Esse reflexo em termos analíticos literais condiciona à personagem ver naquele outro aquilo que antes foi, nessa aporia, ver e entender que ainda é, e em seguida representa-se o duplo e seus sentidos, os quais se constituem o grande motivo dramático para o conto.

Na narrativa um homem, o pai de Tadeu Isidoro Cruz, tem um pesadelo e quase no amanhecer grita acordando a mulher. Após isso segue o trecho abaixo que evidencia logo de imediato as constantes de recorrência de Borges em relação ao leitor, a angústia experimentada por esse em Borges na atribuição de sentidos e os reflexos produzidos pelos seus textos:

Ninguém sabe o que sonhou, pois no outro dia, às quatro, os *monteneros* foram desbaratados pela cavalaria de Suárez e a perseguição durou nove léguas, até os capinzais já lúgubres, e o homem pereceu numa saga, com o crânio partido por um sabre das guerras do Peru e do Brasil. A mulher se chamava Isidora Cruz; o filho que teve recebeu o nome de Tadeo Isidoro (BORGES, 2012, p. 49).

O sonho não relatado frustra de imediato as perspectivas do leitor. Essa forma já por nós há muito reiterada dá um viés quase único à narrativa; o filho da mulher, Tadeu Isidoro, é o personagem por quem transcorrerá as ações que o conto irá expor. Esse início terá uma importância ao fim, sobretudo para analisar o duplo em parte, os estágios de consciência do personagem e o duplo em relação ao próprio personagem, pois se representa a princípio de uma forma e em seguida torna-se com a evolução da narrativa em outro. Entendemos que Tadeo Isidoro passou pelo que nós podemos chamar de processo de acomodação em termos sociais, pois isso evidencia uma certa alteridade, uma vez que passa a viver de outra forma, como se fosse um outro, daí um provável conflito interno começou a existir. Isso tudo foi condicionada quando uma vez, já que quase nunca saiu das ribeiras do Paraná e das coxilhas uruguaias, foi a Buenos Aires, mas receoso como era Cruz ficou em uma pousada como mostra o conto: “[...] Cruz, receoso, não saiu de uma pousada na vizinhança dos currais” (BORGES, 2012, p. 50). Nesse meio termo foi zombado por um dos peões, mas nada disse, contudo quando ia regressar: “Cruz não deu troco, mas nas noites da volta, junto do fogo, o outro amiudou as zombarias, e então Cruz (que antes não demonstrara rancor nem mesmo contrariedade) o estatelou com uma punhalada” (BORGES, 2012, p. 50). Esse fato o deixou como fugitivo, lutou para não ser preso, mas foi. Como pena foi destinado a ser soldado em guerras civis e provincianas. Tempos depois o processo de acomodação iniciado com o delito de Cruz em Buenos Aires representa-se:

Por volta de 1868 sabemos que estava de novo em Pergamino: casado ou amancebado, pai de um filho, dono de uma fração de campo. Em 1869 foi nomeado sargento da polícia rural. Corrigira o passado; naquele tempo devia se considerar feliz, embora no fundo não o fosse. (Esperava-o, secreta no futuro, uma lúcida noite fundamental: a noite em que por fim viu seu próprio rosto, a noite em que por fim ouviu seu nome (BORGES, 2012, p. 51).

De guerrilheiro gaúcho Cruz passou, depois do delito, a ser agora o outro lado, a lei, um policial que combateria esse modo de vida, modo esse em que seu pai morreu, passou a defender o que antes atacara. Contudo, o próprio texto deixa claro que Cruz não está completamente feliz, pois se encontra em uma posição que não está em sua índole, acomodou-se socialmente àquilo, mas não pertencia aquele meio. Intimamente encontrava-se em conflito e a qualquer hora esse sentimento em ações iria se expressar. Nesse estado de coisas podemos entender uma alteridade surgida em Cruz ao condicionar-se a um modo de

vida essencialmente distinto e antagônico ao seu. Aqui jaz, mesmo que momentaneamente, um duplo de personagem, pois Cruz representa-se pelas circunstâncias desencadeadas pelo seu delito em Buenos Aires, nas ações de um outro, padece de alteridade e torna-se externamente um outro. Nesse ponto a narrativa já evidenciou que Cruz tornou-se aquilo que antes lhe perseguia, passou a ser da lei, policial; e no seu íntimo não era isso e já deu mostras de que um encontro iria mudar sua vida, quer dizer, iria reconhecer-se como de fato foi e ainda é. Esse encontrar-se consigo mesmo e reconhecer-se no outro que a priori é antagônico, mas depois se constitui o próprio eu é mais uma vertente do duplo: “A alteridade dentro do eu é o que vai permitir um diálogo, um reencontro, até mesmo uma solidariedade com o outro” (BRAVO, 1997, p. 287).

Cruz recebe ordens para prender um malfeitor que é procurado pela justiça devido a dois delitos: “[...] recebeu a ordem de prender um malfeitor que devia duas mortes à justiça” (BORGES, 2012, p. 51). Surgirá, então um outro duplo que a princípio é antagônico, mas que ao fim representar-se-á como um outro igual a Cruz, ou seja, um eu igual ao outro, pois Cruz irá se “ver” naquele malfeitor que deve duas mortes à justiça. O local onde o procurado se encontra é o mesmo em que há quarenta anos o pai de Cruz havia sido morto. Os duplos encontram-se e começa o duelo; inicialmente o antagonismo existe, mas Cruz encontra-se em alteridade e em confronto interno, ao passo que o outro é o que ele já foi:

O criminoso saiu do abrigo para lutar com eles. Cruz o entreviu, terrível; a cabeleira crescida e a barba cinza pareciam comer o rosto. Um motivo notório me impede de relatar a luta. Basta lembrar que o desertor feriu de morte ou matou vários homens de Cruz. Este, enquanto combatia na escuridão (enquanto seu corpo combatia na escuridão), começou a compreender. Compreendeu que um destino não é melhor que outro, mas que todo homem deve acatar o que traz dentro de si. Compreendeu que as divisas e o uniforme o estorvavam. Compreendeu seu íntimo destino de lobo, não de cão gregário; compreendeu que o outro era ele (BORGES, 2012, p. 52).

Todo o sentimento reprimido e externado em uma alteridade que não lhe constituiu por inteiro veio à tona. Cruz era um duplo, era um externamente, mas intimamente era um outro e veio a compreender isso quando do encontro com esse malfeitor. Os estágios de consciência de Cruz, ante ao duelo, lhe fizera ver que “[...] seu íntimo destino era de lobo, não de cão gregário” (BORGES, 2012, p. 52), aquilo que por algum tempo foi reprimido pelas situações de devir de sua vida agora não deu mais para segurar. O ápice da representação do duplo na relação do eu igual ao outro encontra-se no trecho final do conto: “Amanhecia na planície desmesurada; Cruz jogou no chão o quepe, gritou que não ia consentir o crime de que matassem um valente e se pôs a lutar contra os soldados, junto do desertor Martín Fierro” (BORGES, 2012, p. 52).

O duplo no conto “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz (1829 – 74)” representou-se quando do devir de Cruz, que de guerrilheiro gaúcho passou a homem da lei, a alteridade desse estado para a personagem, o conflito interno de Cruz que externava um sendo outro intimamente e o duelo final quando os duplo a priori foram antagônicos e ao fim Cruz viu-se naquele outro, viu-se em Martin Fierro e seus sentimentos internos, genuínos afluíram fazendo com que os duplo se unissem. O próprio texto em um trecho nos dá uma categórica reflexão sobre os estágios de consciência de Cruz e evidencia uma vertente em Borges: a de que sua produção dobra-se, bifurca-se e é basicamente múltipla e nesse caso, por que não dupla? Pois no exercício de criação ficcional Borges expressa reflexões que nos servem de fecho, síntese e entendimento para o universo de suas personagens. Esse aspecto como já reiteradamente evidenciamos por ser também uma faceta relacionada ao duplo, é algo metaficcional em Borges, pois no exercício ficcional encontramos a ficção falando de si mesma. Quando do encontro com o seu duplo Cruz padece daquilo que o narrador expõe no próprio conto: “Qualquer destino, por longo e complicado que seja, consta na realidade *de um único momento*: o momento em que o homem sabe para sempre quem é” (BORGES, 2012, p.51). Cruz inegavelmente, tanto que voltou a ser o que era ao lado do malfeitor, compreendeu isso e aquilo, que por anos guardou e reprimiu.

Em “Evaristo Corriego” Borges já expressa este mesmo pensamento reflexivo que o narrador do conto “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz (1829 – 74)” entendeu condicionar-se a Cruz em consequência de seus devires, alteridade e duplos. Borges nos diz: “Tenho suspeitado algumas vezes que qualquer vida humana, por intrincada e povoada que seja, consta na realidade de um momento: o momento em que o homem sabe para sempre quem é” (BORGES, 1998, p. 165). Tadeu Isidoro Cruz, quando do encontro com Martin Fierro, soube verdadeiramente quem era ou quem sempre fora.

3.3 DUPLO, TIGRE E ENIGMA

Fala um prisioneiro em seu cárcere privado da liberdade que outrora possuía. O lugar relatado expressa autenticamente o espaço vital de alguém cerceado, oprimido, preso, encarcerado. Tal estado é percebido por quem antes sem cerco esteve. O narrador já fora livre:

A prisão é profunda e de pedra; sua forma, a de um hemisfério quase perfeito, se bem que o piso (que também é de pedra) seja um pouco menor que um círculo máximo, fato que agrava de certo modo os sentimentos de opressão e imensidade (BORGES, 2012, p. 104).

Acima temos as primeiras linhas de “A escrita do deus”, implicitamente o narrador contrasta sua condição com a do ser livre que antes fora. O encarcerado expõe o horror e temeridade do cerco, bem distinto daquilo que já se foi, quando da outra condição (livre). Em seguida, na sucessão dos relatos, novamente reitera-se a ideia de contraste em relação a outro estado, ou a um outro, uma ideia de duas partes, atmosfera, ações ou espaços a se representarem:

Um muro corta-a no meio; embora altíssimo, ele não toca a parte superior da abóbada; de um lado estou eu, Tzinacán, mago da pirâmide de Qaholom, que Pedro de Alvorado incendiou; do outro há um jaguar, que mede com secretos passos iguais o tempo e o espaço do cativo (BORGES, 2012, p. 104).

O narrador identifica-se como Tzinacán e um outro há no outro lado do hemisfério: um tigre. Um carcereiro por meio de roldana alimenta, faz descer alimento aos prisioneiros, neste instante Tzinacán vê o jaguar. Pelo narrado o leitor percebe que Tzinacán não faz mais ideia de quanto tempo já se encontra nessa prisão e que este é um mago:

Perdi a conta dos anos que já passei na treva; eu, que um dia fui jovem e podia caminhar por esta prisão, não faço outra coisa a não ser aguardar, na postura de minha morte, o fim que os deuses me destinam. Com a funda faca de sílex abria o peito das vítimas e agora não conseguiria me levantar do pó sem magia (BORGES, 2012, p. 104).

A dúvida quanto ao tempo é nos dada logo de início, quanto Tzinacán expressa ser prático nas artes da magia: “[...] agora não conseguiria me levantar do pó sem magia.”, contudo esta qualidade de mago para o dono dos relatos já fora posta em: “[...] eu, Tzinacán, mago da pirâmide de Qaholom, [...]” (BORGES, 2012, p. 104). A essência dos relatos instala-se de forma a fazer o leitor entender que o autor destes revela um estado imposto ao mesmo, alguns antagonistas lhe puseram em tal situação: “Dilaceraram-me, quebraram-me, deformaram-me e, depois, acordei neste cárcere que já não deixarei durante minha vida mortal” (BORGES, 2012, p. 105). Aqui expressa-se o devir, a situação posta, o ocorrido, a consequência, a imposição, o porquê do estado contrastante do momento (era livre), pois agora és presa, ferido e vigiado.

Para o leitor enquanto decifrador do emaranhado textual, a dualidade é implicitamente percebida inicialmente pelo devir da condição do mago (livre x encarcerado), a cela na condição de duplo (é cortada ao meio por um muro) e um outro do outro lado: o tigre. O mago encontra-se preso, deformado em sua condição; o espaço é duplo, há um outro do outro lado, aliás, existem dois outros lados: o paralelo em que se encontra o jaguar e o do alto da abóboda por onde descem a comida e a água, figurando quando surge a luz, a saída, a condição de livre em relação ao mago e ao tigre.

Essa narrativa congrega uma alta carga semântica que produz tensão em seu leitor em meio à atribuição de significados. Borges cobra isso de seu leitor; as ações, todo e qualquer relato surge e volta a surgir e ao modo de um sistema ramificado o texto se arquiteta. Um deus é posto para depois ser lembrado: “Derrubaram, diante de meus olhos, o ídolo do deus, mas este não me abandonou e me manteve em silêncio em meio aos tormentos” (BORGES, 2012, p. 105). Isso foi quando da opressão imposta ao mago, a qual culminou no cárcere. As lembranças do encarcerado são postas, suas memórias, em virtude do estado em que se encontra, produzem as ações do conto; o leitor adentra ao nível mental do personagem, no qual o deus volta a figurar:

Certa noite senti que me aproximava de uma lembrança precisa; antes de ver o mar, o viajante sente uma agitação no sangue. Horas mais tarde, comecei a avistar a lembrança; era uma das tradições do deus. Este, prevendo que no fim dos tempos ocorreriam muitas desventuras e ruínas, escreveu no primeiro dia da Criação uma sentença mágica, capaz de conjurar aqueles males (BORGES, 2012, p. 105).

Ao penetrar na atmosfera mental do personagem, o leitor sai do plano narrativo das ações do texto e pula agora para o abismo da atmosfera das lembranças do personagem, a narrativa duplica-se por dentro, nesse instante a memória de Tzinacán assume a superfície das ações da narrativa, pois se saiu do plano das ações do narrador, em que o leitor horizontalmente na estrutura textual depreende, e pulamos para outras ações, do mesmo (o narrador), contudo em uma estrutura abissal surgida dentro da própria narrativa, semelhante a um quadro dentro de quadro: as ações da mente de um personagem do texto que se narra, detalhe, narrador e personagem são os mesmos, com isso o efeito metaficcional é manifesto, em modos de um duplo estrutural, pois: “Autofagicamente, a ficção se alimenta de ficção. Incorporando metaficcionalmente outras ficções e outros discursos; a ficção passeia sem cerimônias pelo passado e pelo futuro” (BERNARDO, 2010, p. 251). Essa forma típica de duplo em Borges, a metaficção, como também já vimos no conto “O imortal” é condição para a duplicidade da estrutura do enredo. Os relatos representam-se em duplos constantes e agora ao efeito das bonecas tchecas, pois o texto narrado pelo mago denota um pulo para as lembranças do mesmo, e lá, nas memórias dele, existe uma escrita, um duplo estrutural.

Nas memórias do narrador há uma escrita que ele tenta decifrar, a metaficção é posta, pois nas ações da memória do narrador, que já são uma estrutura dentro da outra, encontra-se um relato, a escrita. O texto metaforicamente é uma babushka, as bonecas tchecas, tiramos uma e há outra dentro da que se tira, tudo isso devido ao duplo estrutural que existe no texto. Ao passo que tiramos a primeira boneca, encontramos a memória do mago; ao tirarmos outra, há uma escrita, escrita esta dentro da memória do mago, ou seja, bonecas dentro de bonecas,

duplo estrutural e metaficção decorrente deste. O alvo agora é decifrar a escrita do deus, posto que a condição de liberdade é dada ao pensar, à memória. Libertar-se da prisão não é cogitado e o outro (o tigre) passa a ser importante para o enigma do deus: “Considerarei que estávamos, como sempre, no fim dos tempos e que meu destino de último sacerdote do deus me daria acesso ao privilégio de intuir aquela escrita” (BORGES, 2012, p. 105). O mago vê no tigre, em sua pele, a chave pra decifrar a escrita do deus. O outro é uma peça importante nesse mecanismo, em meio ao cárcere é também um duplo, pois é uma outra forma de estrutura dentro da que já se tem, a pele do jaguar é um enigma comparado a texto. O leitor irá ver através da imaginação do mago o percurso usado para tentar decifrar a escrita do deus na pele do jaguar. A pele do jaguar é posta como um texto dentro do que já se tem, e a imaginação do personagem ao tentar decifrar faz surgir a metaficção:

Talvez em meu rosto estivesse escrita a magia, talvez eu mesmo fosse a meta de minha busca. Estava nesse afã quando me lembrei de que o jaguar era um dos atributos do deus.

Então minha alma se encheu de piedade. Imaginei a primeira manhã do tempo, imaginei meu deus confirmando a mensagem à pele viva dos jaguares, que se amariam e gerariam infindavelmente, em cavernas, em canaviais, em ilhas, para que os últimos homens a pudessem receber. Imaginei essa rede de tigres, esse candente labirinto de tigres, causando horror nas pradarias e nos rebanhos para conservar um desenho (BORGES, 2012, p. 106).

O duplo acima é condicionado à metaficção, pois enquanto leitores notamos que a memória e a imaginação do personagem são postas na estrutura narrativa, e nós, na função de leitores, adentramos na mente do personagem e “vemos” as ações da mesma. Os jaguares hão de reproduzirem-se para conservar o desenho, “o texto”, a ser decifrado pelo mago, este texto está dentro de outro tendo como efeito: “[...] uma série provavelmente infinita de babushkas” (BERNARDO, 2010, p. 31), pois ao reproduzirem-se os tigres conservam o enigma, o desenho na pele.

Volta-se ao primeiro plano da narrativa, pois saímos da mente do personagem, e a figura do tigre, enquanto outro, será ponte de significado para o prisioneiro: “Na outra cela havia um jaguar; em sua vizinhança percebi uma confirmação de minha conjectura e um secreto favor” (BORGES, 2012, p. 106).

O enredo é duplo, o duplo estrutural pela metaficção com sua cadência em abismo, um relato que penetra em outro; e um outro na narrativa, o tigre; proporcionam aspectos duplos para o conto. A cela é dividida, temos dois lados e os seus prisioneiros são distintos: homem e tigre. A razão de um não é a do outro, contudo ambos significam. Tanto o tigre é significado para o mago, como este é para o tigre, contudo a narrativa não penetra em

aspectos do sentir do tigre, mas direciona parte da tensão aos desenhos na pele deste. Estes desenhos são símbolos, inscrições a serem desveladas e o mago tentou decifrar o que na pele do felino estava: “Dediquei longos anos a aprender a ordem e a configuração das manchas. Cada cega jornada me concedia um instante de luz, e assim consegui fixar na mente as negras formas que marcavam a pelagem amarela” (BORGES, 2012, p. 106). Há um texto representado na pele do tigre, em termos implícitos. O mago em um momento se desespera e grita sem ver meios para decifrar aquela inscrição: “Não vou falar das fadigas de meu trabalho. Mais de uma vez gritei para a abóboda que era impossível decifrar aquele texto” (BORGES, 2012, p. 107). O duplo figura enquanto caráter metaficcional, pois apesar da inscrição não ser decifrada ela existe. O conto é um relato que possui uma inscrição, a pele do tigre, fato que expressa a tônica do texto dentro do texto, criando um outro texto dentro do já existente, um movimento reflexivo da própria estrutura narrativa entorno de si mesma, isso nos faz entender enquanto leitores que: “A consciência não apenas supõe o labirinto como também o uróboro, ou seja, a serpente mítica que tenta devorar a própria cauda” (BERNARDO, 2010, p. 38), essa metáfora da serpente engolindo a própria cauda representa logicamente a ficção que contém a si mesma, pois um texto figurando dentro de outro que o leitor já lê, é uma estrutura versada ao labirinto, ao refletir-se, ao abismo que encontra outro abismo, as bonecas tchecas, a metaficção, ou seja, ao duplo estrutural.

A atmosfera onírica será posta para representar um duplo de enredo, pois também ao modo da metaficção, como vimos acima, o sonho faz surgir uma outra estrutura dentro da que já existe, o leitor irá ler os sonhos da personagem. Essa forma condiciona-se ao duplo de enredo, pois o enredo em sua estrutura é um sonho sonhado por um personagem, contudo também não deixa de ser uma estrutura em abismo, um pulo dentro de outra estrutura, um texto que pula para dentro do sonho de uma personagem, bem semelhante ao duplo estrutural, todavia entendemos se distinguir pelo fato de adentrarmos em outra atmosfera, em um *locus* da interioridade do personagem, não a uma estrutura externa ao mesmo como um texto para evidenciar o duplo na estrutura. O mago sonha algo que trará mais pontes internas, emaranhados e ideia de infinito para o conto:

Um dia ou uma noite – entre meus dias e minhas noites, que diferença existe? – sonhei que no piso da prisão havia um grão de areia. Tornei a dormir, indiferente; sonhei que acordava e que havia dois graus de areia. Tornei a dormir; sonhei que os grãos de areia eram três. Foram, assim, multiplicando-se até preencher a prisão e eu morria sob aquele hemisfério de areia. Compreendi que estava sonhando; com um enorme esforço consegui despertar. O despertar foi inútil; a areia inumerável me sufocava. Alguém me disse: ‘Não acordaste para a vigília, mas para um sonho anterior. Este sonho está dentro de outro, e assim até o infinito, que é o número dos graus de areia. O caminho que terás de desandar é interminável e morrerás antes de ter acordado realmente’ (BORGES, 2012, p. 107-108).

A dúvida quanto ao sonho, ao momento do sonho – se dia ou noite – é uma dúvida já posta desde o início, uma vez que o mago encontra-se preso em um lugar escuro, não sabe quantos dias já se passaram, e está sob o sol ou lua além de dúvida não faz diferença para o encarcerado. Uma sucessão de sonhos e acordares surgem trazendo o efeito novamente de algo dentro de algo, ao dormir sonha e acorda, tal fato faz surgir mais graus de areia. Esse acordar e dormir repetiu-se por muitas e muitas vezes, pois encheu a prisão até sufocar o mago. Nesse momento, como que de dentro de um pesadelo, compreende que está sonhando e acorda. Não adiantou, entra novamente em outro sonho, ouve de alguém que está em um sonho que se encontra dentro de outro sonho, de maneira infinita, como os graus de areia. Isso na produção de Borges é por certo um *leitmotiv* relacionado a muitos e muitos aspectos de sua escrita como à ideia de infinito entendida por Sarlo (2008, p. 107): “A circularidade infinita está nos labirintos, nos espelhos postos diante de outros, nos relatos que incluem outros relatos e nos sonhos que incluem outros sonhos e outros sonhadores sonhados”.

O mago depois de muito tentar e angustiar-se com o infinito acorda. A luz que surge toda vez que o carcereiro vem deixar o suprimento dos encarcerados faz as de despertador. Em meio ao pós-pesadelo regado ao infinito, duplo de enredo, estruturas que se contêm, um outro duplo surge sutilmente. Este expressa um caráter filosófico dando ao conto além de seu caráter ficcional, uns recortes filosóficos para o enredo no trecho: “Um homem se confunde, gradualmente, com a forma de seu destino; um homem é, afinal, suas circunstâncias” (BORGES, 2008, p. 108). Certamente nesse trecho a personagem analisa sua condição, o ponto que chegara e por mais que estivesse a sonhar, fosse mago ou decifrasse algo era um encarcerado: “Mais que um decifrador ou um vingador, mais que um sacerdote do deus, eu era um prisioneiro” (BORGES, 2012, p. 108).

Um trecho mais adiante permitirá ao leitor entender que o mago acordou de todo o pesadelo e algo semelhante a fantástico, e uma imagética de representação dupla figura nesse algo. O leitor entende a saída da atmosfera onírica em: “Do incansável labirinto de sonhos eu voltei para a dura prisão, como para minha casa” (BORGES, 2008, p. 108). Em seguida, o espectro fantástico em meio à imagem dupla é representado: “Eu vi uma Roda altíssima, que não estava diante de meus olhos, nem atrás, nem de lado, mas em toda parte, ao mesmo tempo. Essa Roda era feita de água, mas também de fogo, e era (embora se visse a borda) infinita” (BORGES, 2012, p. 108-109), a imagem dupla relaciona-se ao paradoxo da “Roda altíssima” que é de água e de fogo e de caráter onipresente; o fantástico dá o seu tom nessa imagem dupla, pois é algo inusitado, estranho, que hesita e padece de muitos sentidos. O

mago entende que se uniu ao deus, tudo começou a entender, decifrou a escrita e sente-se feliz: “Ó felicidade de entender, maior que a de imaginar ou a de sentir! [...] Vi infinitos processos que constituíam uma única felicidade e, entendendo tudo, conseguir entender também a escrita do tigre” (BORGES, 2012, p. 109). O mago crê que entendeu, sentiu-se feliz, sua situação que não lhe permitia liberdade fez, por ela mesma, entender um mistério, ele uniu-se à divindade, ao universo, isso podemos perceber quando o narrador antes dessa imagética da “Roda altíssima” já nos relatara que:

Aconteceu então o que não consigo esquecer nem comunicar. Aconteceu a união com a divindade, com o universo (não sei se essas palavras diferem). O êxtase não repete seus símbolos; existe quem tenha visto Deus num clarão, existe quem o tenha percebido numa espada ou nos círculos de uma rosa (BORGES, 2012, p. 108).

Algo estranho que impossibilita ao mago “esquecer e comunicar” surgiu, o apóstolo Paulo é citado implicitamente para intuir um gancho com o relato bíblico e a roda também é mencionada para distinguir a visão do apóstolo em relação a do mago, pois “ O êxtase não repete seus símbolos;[...]” , o sentimento de crença e o efeito inusitado da simbólica da roda faz surgir o fantástico como já evidenciamos , pois : “A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2012, p. 36), o duplo , que não está desligado do fantástico, mas mescla-se a este, representa-se justamente pelo entender para com o deus, é uma iluminação, uma vez que : “ O duplo pode ser signo do acesso a uma realidade oculta, de uma apoteose” (BRAVO, 1997, p. 274). Um símbolo é posto, a realidade narrativa pelo que conota esse signo é oculta, pois o mago nem esquece e nem comunica o que viu, e ao unir-se ao deus, ao universo o sentimento de ser um ser divino é expresso.

Tzinacán entende, porém não revela o segredo da escrita na pele dos tigres. Esse êxtase, comparado ao de Paulo, apóstolo, contudo distinto; o fez passar por um outro devir, pois o primeiro fora da condição de livre a preso, agora de um alguém que decifrou e acha-se um outro: “Quarenta sílabas, catorze palavras, e eu, Tzinacán, regira as terras que Montezuma regiu. Mas eu sei que nunca direi aquelas palavras, porque já não me lembro de Tzinacán” (BORGES, 2012, p. 109), ao não lembra-se de “Tzinacán” já se sente um outro, alteridade pelo conhecimento do enigma? Pode ser, todavia tudo nessa narrativa em meio ao duplo de enredo, devido aos sonhos; o duplo estrutural devido à metaficção pela percepção dúbia de texto dentro de texto e trechos filosóficos que figuram, contribuem para as ramificações dos sentidos plausíveis do texto borgiano; nesse último trecho o devir possibilita dúvida e contradição, fato normal e despudorado para Borges em suas narrativas, Olmos (2008, p. 25)

entende que: “[...] o conto fantástico expande seus limites genéricos ao transformar em matéria narrativa as especulações filosóficas que desestabilizam a ordem racional do mundo; [...]”, em relação às formas literárias que caracterizam a obra de Borges.

O segredo morrerá com o mago, o mesmo não revelará, o leitor do conto se sente curioso frente a isso, uma vez que toda a tensão produzida pelo ambiente do cárcere, os sonhos dentro de sonhos, o texto na pele do tigre, o pesadelo com a imagem enigmática e o êxtase de descobrir e entender a escrita do deus moldaram um percurso que tinha tudo para satisfazer a expectativa da revelação do enigma, contudo: “Que morra comigo o mistério que está escrito nos tigres” (BORGES, 2012, p. 109). Borges versa pela leitura, sua escrita disso não esquece e nem tampouco se diminui, ele coloca emoção em seu leitor, talvez por procurar emoção em toda e qualquer leitura: “E eu sou um leitor hedonista, repito; nos livros, procuro emoção” (BORGES, 2011, p. 98), o inacabável enigma dessa narrativa posterga alusões e sentidos, o leitor é invadido pelo sentir em significar, ele será produtor de significados que ao passo de outra releitura podem ser modificados, Borges vê na releitura a modificação, o devir, pois ao modo do grego e do rio tudo é mutável: “Toda vez que lemos um livro, o livro se modificou, a conotação das palavras é outra” (BORGES, 2011, p. 21). Todo e qualquer detalhe em sua narrativa é capital, a despeito de não termos o significado do enigma da escrita do deus, o texto na pele dos tigres, o narrador decifrou, todavia não foi dado isso ao leitor da narrativa. Ao fim o acabado e aberto, devido a não revelar do mistério e para flertar com o duplo, o narrador nos diz: “Que lhe importa a sorte daquele outro, que lhe importa a nação daquele outro, se ele, agora, é ninguém. Por isso não pronuncio a fórmula, por isso deixo que os dias se esqueçam de mim, deitado na escuridão” (BORGES, 2012, p. 110), essa forma de fechar um conto colocando reticências quanto aos sentidos, pois entendemos ser vários, talvez, isso talvez, infunda como geralmente ocorre no intuito de Borges ao usar o duplo em metaficção, na tônica dos leitores do leitor, nas referências a outros textos, em relação aos personagens e na própria consequência que isso dá, uma vez que o leitor é colocado na cena do texto como o único produtor de significados. Isso é mais do que recorrente em Borges, Monegal (1980, p. 72), nesse sentido nos diz: “Se o verdadeiro produtor de um texto não é o autor, mas sim o leitor, todo leitor é todos os autores. Todos somos um.”, essa é a forma que Borges vê o seu leitor, ou seja, o habitante da biblioteca enquanto função é um decifrador, um mago que decifra os desenhos na pele dos tigres e padece de sua interpretação, de sua visão em meio a uma biblioteca, a um universo imenso cheio de inúmeros outros leitores.

Nessa narrativa podemos mensurar que o duplo representou-se a priori pelo devir entre livre e encarcerado para o mago, depois nas estruturas versadas aos sonhos dentro de sonhos e ao decifrar da escrita envolto em metaficção. Um trecho de um relato filosófico também foi posto, a alteridade, contudo enfatizamos que o tema do duplo é múltiplo e bastante abrangente em significados, em Borges isso ganha mais dimensão, a ideia de leitores do leitor com a metaficção representando o duplo estrutural nos faz ver que o escritor argentino se caracteriza em considerável parte de sua produção escrita justamente por essa vertente, o fato de colocar o leitor em cena e tudo isso respaldado pela ideia de duplo. Ideia essa geralmente também aglutinada ao fantástico, o que faz de sua produção algo inusitado, pelas variações das nuances estabelecidas.



**CONSIDERAÇÕES
FINAIS**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse percurso sobre a obra de Borges, pudemos evidenciar que o duplo é um aspecto imanente em toda a produção do escritor. A dúvida sobre a presença da temática não paira sobre si mesma, uma vez que, em veio temporal foi perceptível como duplo em toda a produção de Borges. Em toda a obra, desde o início até o fim, selecionamos algumas narrativas que apresentam o duplo enquanto fator de tensão. Não há recorte, evidenciando o duplo na obra borgiana, em relação a todos os livros publicados pelo escritor, contudo há análises principalmente nas obras de destaque como *Ficções (1944)* e *O Aleph (1945)*, e outras, como pudemos ver ao longo do estudo.

Como propósito conclusivo ficou posto pelas análises feitas a representatividade constante do duplo, pois ele é uma caracterização em Borges e produz significados ao lado de outros atributos como fantástico, metaficção, intertextualidade e buscar uma causa para o tema na obra borgiana, o que nos põe em mais uma bifurcação, evidenciando outra vez o duplo: *leitmotiv* ou projeto literário? Entender como *leitmotiv* não descredencia a existência de outros temas no universo da obra, nem tampouco projeto literário, por entendermos ser a obra de Borges algo muito amplo e inesgotável como entendem muitos críticos (MONEGAL, 1980), (ORDÓÑEZ, 2009). O duplo é um fator muito representativo, está ao longo da produção de Borges mostrando-se e ampliando significados nos enredos, coadunando-se com o fantástico, enquanto gênero na hesitação do leitor, envolto em intertextualidade, evidenciando a plurivocidade dos enredos; na metaficção a tônica de história dentro de história e o caráter de teorizar a arte em meio a própria produção, deixando a mesma enquanto função no binômio ficção x teoria, faz do tema algo bem sugestivo, posto na visão do *leitmotiv*. Também sendo o *leitmotiv* bem propício para a representação do duplo em Borges, isso não exclui, como já foi percebido, o projeto literário para o tema na obra. Como saberemos ao certo o que pretendeu Borges, ou não pretendeu, o que a temática significou pra ele, se significou e como vimos no capítulo 1 (Borges e os duplos) o duplo mesclado para o escritor também como existência em situações reais; elas foram transpostas para a obra? Não é nosso intuito esclarecer essa última interrogação, mas os dois lados do problema do tema em Borges cremos que podem ser contemplados, pois um motivo condutor (*leitmotiv*) assim posto em uma escala imanente pode ser também pensado como projeção na construção de um universo literário. Em Borges todas as questões tornam-se mais perspicazes, pois se de um

escritor que pensa a literatura como cópia, que todo homem é todos os homens que antes o precederam, a literatura é cópia e chegou a questionar a utilidade de produzir, sendo que tudo já fora dito, uma vez que entende a literatura como uma só, talvez espelhos? Questiona a existência de Homero e chega a entendê-la como uma lógica de que muitos gregos se chamaram Homero.

Entende-se por projeto literário a adoção consciente de uma meta ou programa estético por parte de um autor em relação a sua obra. Tal postura supõe a aceitação e a inclusão em determinada corrente da literatura, a aplicação e o desenvolvimento de suas características, bem como o cumprimento de um plano pré-estabelecido para um certo fazer literário. A palavra *leitmotiv* (plural alemão *leitmotive*) é oriunda da terminologia musical e foi incorporada ao jargão crítico literário. Significa um motivo recorrente. Provavelmente há em todo autor, no momento de suas escolhas estilísticas, sejam conscientes ou fruto do absconso inconsciente. São imagens que se repetem na obra, que vêm e vão revelando inquietações e profundos estados da alma.

Posto isso podemos colocar a dupla possibilidade entre *leitmotiv* e projeto literário em relação ao tema do duplo em Borges, justamente por ser algo perspicaz de se julgar, taxar e por enquanto fundamentação teórica, algo como tese, já que não é nosso intuito nesse momento. A dupla visão conclusiva nos beneficia sobretudo para evidenciar o tema até em seu desfecho. O duplo em Borges carece basicamente depois de nossas análises em uma conclusão também dupla, pois podemos dizer, pelas análises feitas, que podemos entender o duplo como *leitmotiv* e como projeto literário.



REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- BARTUCCI, Giovana. **Borges: A realidade da construção**. Tradução. Sylvio Horta. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: Os livros e a Escola do tempo**. Tradução. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Borges oral e sete noites**. Tradução. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **El Aleph**. Buenos Aires: Delbolsillo, 2011.
- _____. **O livro de areia**. Tradução. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **O livro dos seres imaginário**. 1899-1986. Colaboração Margarita Guerrero. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Poesia**. 1899-1986. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **O fazedor**. Tradução. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **O informe de Brodie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Volume 1. 1899-1986. São Paulo: Globo, 1998.
- BORGES, Jorge Luis; DI GIOVANI, Norman Thomas **Ensaio autobiográfico**. Tradução. Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BORGES, Jorge Luis; SABATO, Ernesto. **Diálogo: Borges / Sabato**. Compilado por Orlando Barone. Tradução Maria Paula Gurgel. São Paulo: Globo, 2005.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261- 287.
- BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia: história de deuses e heróis: (a idade da fábula): texto integral / tradução Luciano Alves Meira (coleção a obra-prima de cada autor. Série ouro; 45)**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- CALVINO, Italo. **Porque ler os clássicos?** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria** Tradução. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- FRANÇA, Júlio. O insólito e seu duplo. In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- GOMES JR, Guilherme Simões. **Borges: disfarce de autor**. São Paulo: Educ, 1991.
- LAPLANTINE, François; LIANA, Trindade. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- LAROUSSE, Míni Dicionário. **Dicionário da língua portuguesa**. Coordenação Diego Rodrigo e Fernando Nuno. 2ª ed. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.
- MONEGAL, Emir Rodriguez. **Borges: uma poética da leitura**. Tradução. Iremar Chiampini. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- OLMOS, Ana Cecília. **Por que ler Borges**. São Paulo: Globo. 2008.
- ORDÓÑEZ, Solange Fernandez. **O olhar de Borges: uma biografia sentimental**; Tradução. Cristina Antunes. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- RANK, Otto. **O duplo**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**; Tradução. José Thomaz Brum – Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SARLO, **Beatriz. Jorge Luis Borges, um escritor na periferia**; Tradução. Samuel Titan Jr – São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SOARES, Elo da Cunha. **Jorge Luis Borges: Enigmas e labirintos literários**. ZUNÁI – Revista de poesia e debates. Ano III, Edição XII. Universidade Federal de Minas. Belo Horizonte – MG: maio, 2007.
- TODOROV, Tzevetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- VACCARO, Alejandro. **Borges: uma biografia em imagens**. Tradução. Mário Vilela. São Paulo: Planeta, 2006.
- VERSIANI, 2009. Saramago, Borges, Collodi, Calvino: Calvino, Collodi, Borges, Saramago: O duplo como processo de desdobramento do eu. In: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- WOOLDALL, James. **O homem no espelho do livro**. Tradução. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.