

# CAPÍTULO I

## ENTRETECENDO O DUPLO

### CAPÍTULO I

#### ENTRETECENDO O DUPLO

Ninguém abra nem feche qualquer porta  
Sem honrar a memória de Bifronte,  
Que as preside. Abarco o horizonte  
De incertos mares e de terra certa.  
Minhas duas faces divisam o que passou  
E o porvir. Posso vê-los similares  
Aos ferros, às discórdias e aos males  
Que Alguém pôde apagar mas não apagou  
Nem apagará. As duas mãos me faltam  
E sou de pedra imóvel. Não poderia  
Precisar se contemplo uma porfia  
Futura ou a de ontens que se afastam.  
Vejo minha ruína: a coluna truncada  
E as faces, que não vão se ver por nada.  
(Jorge Luis Borges. *Fala um busto de Jano.*)

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

O duplo foi um tema caro aos escritores do século XIX, dentre os quais podemos destacar Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe e Robert Louis Stevenson. A escolha destes autores para compor a dissertação deve-se ao fato de serem escritores que tratam a dualidade de forma singular e que não a tecem de maneira semelhante, e é a diferença com que tecem os seus contos e romance que os tornam preciosos para uma melhor compreensão do duplo, da forma como é apresentado na literatura. Destarte, Jorge Luis Borges, autor com o qual trabalharemos no terceiro capítulo, faz menção a esses autores dizendo que o tema do duplo instigou e influenciou as suas composições. Assim sendo, consideramos profícuo explicitar a forma como eles desenvolveram o assunto, assim auxiliando numa melhor elucidação ao tema.

Para que possamos compreender de que forma se opera esse encontro e desencontro do **eu** com o seu **outro**, realizaremos a leitura crítica dos seguintes textos: *O Horla*, de Guy de Maupassant, *William Wilson*, de Edgar Allan Poe e o romance *O médico e o monstro: Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson. Os autores tratam do assunto de maneira singular assinalando que as diferenças no tratamento dado ao tema são o que permitem o reconhecimento do outro.

Iniciaremos com uma leitura do mito de Narciso e de Édipo e passaremos por uma reflexão do tema a partir de Sigmund Freud, Jacques Lacan e findaremos com a leitura de textos literários do século XIX que nos permitirão compreender como o tema é desenvolvido.

Uma das primeiras idéias que nos ocorre quando se pensa no tema do duplo é a de *alter ego*, possível representação de um *outro eu*, de uma pessoa

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

em que depositamos inteira confiança. Trata-se de uma acepção bastante recorrente.

O termo duplo, no entanto, com o sentido de duplicidade num mesmo homem, surge apenas no Romantismo alemão. O termo consagrado foi o de *doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1876, cuja tradução é a de *duplo* ou *segundo eu*. O sentido literal do termo é *aquele que caminha do lado, companheiro de estrada*. De modo geral, as mais variadas manifestações do *duplo* podem ser organizadas em sete modalidades: o perseguidor; o gêmeo; o bem-amado; o tentador; a visão do horror; o salvador e o duplo no tempo. As duas manifestações do duplo que têm uma vinculação mais estrita com o nosso trabalho são a de um sujeito perseguidor e a modalidade da visão do horror, uma vez que ambas se encontram nos textos literários que estudaremos adiante. O duplo pode ser visto como um ente perseguidor por ter as qualidades exigidas para levar a frente uma vida em sociedade, ao passo que o eu original considera estar em uma posição inferior a do outro. A visão do horror, por sua vez, é provocada pelo duplo e retrata o medo que o *eu original* tem de viver e conviver consigo<sup>1</sup>.

Na história literária existem várias referências ao tema do duplo. Nos ateremos a algumas figuras que se nos parecem mais importantes para o presente trabalho, que são as de Narciso e Édipo, mitos gregos que nos permitem compreender como a presença do duplo vem sendo trabalhada, além de buscarmos perceber as formas como se apresenta até chegar aos autores estudados.

---

<sup>1</sup> Cf. BRUNEL, *Dicionário de mitos literários*, verbete *duplo*.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

O mito de Narciso diz respeito a um jovem de rara beleza que era desejado por deusas, ninfas e jovens de toda a Grécia. Tal beleza ao mesmo tempo em que comprazia sua mãe, lhe causava angústia por não saber quanto tempo poderia viver um ser tão belo. O fato de ser desejado por várias divindades e desprezá-las, fez com que pedissem a Nêmesis que lhe condenasse a amar um amor impossível. Certo dia, Narciso seguira para uma caçada, e houve um momento em que se distanciou de seus companheiros. Sentindo muita sede, ele se aproximou de uma límpida fonte, quando se viu refletido no espelho das águas. Ele então se apaixona por sua imagem e atira-se na água, e transforma-se em uma linda flor amarela com pétalas brancas no centro, cumprindo-se a ordenança de Nêmesis. O amor impossível de Narciso era ele mesmo.

Essa história interessa ao estudo do duplo, pois o espelho é um objeto recorrente quando os escritores intentam revelar algo que se encontra escondido no homem. A Narciso era ocultada a beleza que possuía. O reflexo das águas não somente funcionou como uma forma de autoconhecimento, mas também de discernir o seu destino. O cristal das águas aparece aqui como um oráculo consultado involuntariamente. Narciso jamais se vira, a imagem ali refletida não é admitida como sendo a sua, mas a de outrem por quem se apaixona. De tal modo, o outro ou o duplo não se apresenta para nós como alguém que de imediato seja identificado, pois esse reconhecimento por vezes se dá a partir do estranhamento que nos causa esse outro ser, que nos é, amiúde, a uma só vez estranho e familiar.

Outro mito de interesse para este estudo é o de Édipo. Tal como fora previsto por um oráculo, Édipo assassinou o pai e desposou a mãe, sem contudo

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

saber que tivesse semelhante parentesco. Quando a cidade se acha acometida por uma peste, a qual só pode ser exterminada com a confissão do erro por ele cometido, o rei se omite, deixando a outro a função de esclarecer o motivo da desgraça que se abatera sobre a cidade. Assim, Tirésias se vê obrigado a elucidar o que acontecera. Entretanto, Édipo continua decidido a não enxergar a verdade da situação em que se encontra. Mas, ao ser colocado perante ele o espelho da verdade, este rasga, num ato de desespero, os seus olhos, procurando eliminar a visão interior, a qual lhe denunciava a sua outra face. A revelação de um outro ser que habita dentro de si e que é capaz de cometer atos jamais pensados torna-se extremamente pesada para o rei, que prefere a não compreensão de tudo o que lhe ocorrera, a ignorância, à verdade.

De maneira semelhante ao ocorrido com Narciso, Édipo vislumbra uma imagem no espelho que lhe é estranha e causa repulsa, e por se considerar incapaz de conviver com este ser, do qual passa então a ter conhecimento, prefere a escuridão, a impossibilidade de perceber os acontecimentos em sua completude. Todavia, o rei se esquece de que o ser descoberto lhe acompanharia quer pudesse contemplá-lo ou não, haja vista que conforme a definição cunhada por Richter, o duplo é o seu companheiro de estrada, uma vez que a revelação do duplo impede que nos desvencilhemos dele.

Na modernidade, uma das correntes do pensamento que mais se preocupou com relação ao duplo foi a Psicanálise. O inconsciente é uma presença que acena para o duplo, o que atesta o interesse desse tema para o nosso estudo. Por limitação de espaço restringimo-nos a dois textos psicanalíticos, nos quais o duplo é tratado de forma modelar: No ensaio *O estranho*, Freud sustenta que a

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

estética não deve ser entendida apenas como uma teoria da beleza, mas também como a teoria das qualidades do sentir. Devemos lembrar que comumente se estuda apenas o que é belo em detrimento daquilo que pode suscitar horror. É nesse ponto que o tema do estranho se insere, pois se relaciona com o que é atemorizador, com o que provoca medo e horror. A palavra estranho não é sempre usada com um sentido claramente definível, coincide com o que é assustador, com o que provoca medo em geral. Freud define o estranho “como aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”<sup>2</sup>. O termo usado no texto original é *unheimlich*, que significa o que não pertence à casa, o que é misterioso, sobrenatural e que desperta horrível temor. Todavia, nos mostra que a contradição daquilo que é familiar nos ser apresentado como estranho já aparece no próprio adjetivo *heimlich*, que ao mesmo tempo significa familiar e agradável, e o que está oculto e se mantém fora da vista, ou seja, o estranho. Destarte, o estranho coexiste originariamente com o que é familiar.

De maneira semelhante ao que ocorre na literatura, o duplo é visto como um processo de transformação vivenciado pelo sujeito no momento em que se reconhece em outro ser. “O fenômeno do duplo aparece em todas as formas e em todos os graus do desenvolvimento. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em

---

<sup>2</sup> FREUD, Sigmund, *O estranho*, p. 277.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu por um estranho”<sup>3</sup>.

Um dos temas principais da obra de Jacques Lacan é a tentativa de descrever o sujeito como um efeito da linguagem. O psicanalista francês irá tratar da formação da identidade do homem por meio do espelho<sup>4</sup>. Adverte, contudo, que a função do eu na Psicanálise se opõe a qualquer filosofia do cogito. Lacan chama a atenção para o fato de uma criança de seis meses já conseguir reconhecer a sua imagem no espelho. Esse reconhecimento faz com que passe a fazer gestos e a observar que tanto ela quanto o mundo que a cerca aparecem reduplicados. Sendo assim, posteriormente o ser humano assume a imagem de si que lhe é conferida pelo espelho, ato gerador de transformações em relação à postura de vislumbrar e portar-se no mundo:

Basta compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*<sup>5</sup>.

O reconhecimento jubiloso da sua imagem por parte da criança ocorre antes de identificar-se como sujeito, por meio do confronto com a alteridade, e antecede a aquisição da linguagem, corroborando para a sua formação enquanto sujeito. Convém esclarecer que esta primeira visão de si ocorre em um tempo anterior ao do convívio social o ser que se mira no espelho é um sujeito isolado e sem experiência das eventuais contraposições dialéticas. O conhecimento de si como o

---

<sup>3</sup> Idem, p. 293.

<sup>4</sup> LACAN, Jacques. “O estágio do espelho como formador da função do eu”.

<sup>5</sup> Idem, p. 97.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

*eu* e o *duplo* aparece denunciado por meio de uma seqüência de seres que se perfilam ante a experiência especular. Deste modo, o espelho assume por diversas vezes o papel de revelador e, ao mesmo tempo, de velador do duplo, desnudando o ser ao lhe contrapor os diversos seres que nele coexistem. Refirimo-nos ao objeto que revela ao ser humano a sua incompletude, a possibilidade de existência de várias identidades alienantes, as quais podem ser formadas por meio do reconhecimento de si no momento em que se mira no espelho. Assim, o ser percebe as fantasias que tinha sobre si mesmo se despedaçarem ao mesmo tempo em que formam sua estrutura mental.

Assim, o *estádio* do espelho, segundo Lacan, promove a primeira descoberta de si, contudo, a definitiva se realizará no convívio social, na medida em que construirá a sua identidade por meio do contato com a realidade e com a alteridade. Numa bela imagem, Lacan nos fala que a formação do eu ocorre como numa luta, na qual o corpo se transforma em uma arena onde os eus ou as identidades se enfrentarão na ânsia pela precedência no *castelo interior*.

Em seguida, procederemos ao estudo de alguns textos de autores do século XIX que tratam do tema do duplo, na tentativa de apreender os diferentes tipos trabalhados e em que medida podem ser relacionados com os autores, cuja obra inspiraram esta dissertação, Michel de Montaigne e Jorge Luis Borges. Iniciamos a análise com uma leitura do romance de Robert-Louis Stevenson, pela afinidade deste escritor com Borges, que o cita em diversos momentos em sua obra. No epílogo escrito para *O livro de areia* o escritor argentino coloca que: “O relato inicial [referindo-se ao conto *O outro*] retoma o velho tema do duplo, que

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.



motivou tantas vezes a sempre afortunada pena de Stevenson<sup>6</sup>. Continuo com Guy de Maupassant e Edgar Allan Poe, que se nos afiguram importantes, uma vez que apresentam um contraponto indispensável para a compreensão dos textos de Michel de Montaigne e de Jorge Luis Borges com os quais teceremos um diálogo em um capítulo posterior.

### **1- A natureza dual do ser humano em *O médico e o monstro***

A dualidade do ser é tratada como uma esfera dividida entre o bem e o mal no romance *O médico e o monstro: Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. O duplo parece estar representado da seguinte forma: numa extremidade da esfera encontra-se Mr. Hyde, na outra aparece a pessoa do doutor Henry Jekyll, em princípio o 'eu original'.

O narrador do romance é Mr. Hyde, o outro do médico. A história se passa em Londres, especificamente nos becos e ruas escuras do subúrbio da cidade inglesa, e, também no laboratório do Dr. Jekyll. As personagens principais são, o eu e o outro, Dr. Jekyll e Mr. Hyde. As secundárias, por sua vez, são: Mr. Utterson, advogado do médico; Mr. Einfield, primo do Mr. Utterson; Dr. Lanyon, médico e amigo do clínico e de seu advogado; e Poole, empregado do doutor. O tempo da narrativa pode ser visto como cronológico e psicológico, uma vez que temos uma história contada por meio da visão subjetiva de um narrador que também é uma personagem. Destarte, trata-se de uma narrativa que se atém à ordem cronológica dos acontecimentos, delimitando-os com datas específicas.

---

<sup>6</sup> BORGES, Jorge Luis. *Epílogo ao Livro de Areia*, p. 84.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

Na alta noite em seu laboratório, o doutor Jekyll faz a terrível descoberta de que o homem não é um ser uno. Desta forma, o que passa a conhecer aparece como um reflexo da sua consciência transformada numa arena na qual os dois – o eu original e o seu duplo – disputam a precedência na sociedade e a possibilidade de existir de forma única e plena:

Embora tão profundamente dividido, eu não era, de modo algum, um hipócrita; ambos os meus lados existiam absolutamente a sério; eu não era mais eu mesmo quando punha de lado as restrições e mergulhava na degradação do que quando trabalhava, à luz do dia, no avanço do conhecimento ou no alívio da dor e do sofrimento.

A cada dia, e por ambos os lados de minha inteligência, o moral e o intelectual, eu era, assim, atraído firmemente para mais perto daquela verdade cuja descoberta parcialmente me condenou a um tão terrível desastre: a de que o ser humano não é realmente um só, e sim, na verdade, dois<sup>7</sup>.

A descoberta do outro pelo Dr. Henry Jekyll ocorre de madrugada, assim como nos demais contos que nos propomos a estudar, e é operada a partir da produção de uma droga capaz de permitir ao outro ocupar o lugar do eu original. No momento em que Mr. Hyde prevalece sobre o Dr. Jekyll, percebemos grandes transformações na aparência física e no comportamento que este assumia. Conduta esta que revelava os elementos mais baixos da alma do eu-original.

As diferenças, no entanto, não se limitam à aparência física, mais abrangem o caráter. De aspecto físico, Mr. Hyde é mais novo, baixo e leve, no estilo de vida é vil e no semblante resplandece o mal, que ocupa todo o corpo, o qual passa a ter marcas de deformidade e decadência. Já o Dr. Jekyll é mais velho e pesado, sua vida é virtuosa e equilibrada, o bem brilha em seu rosto:

---

<sup>7</sup> STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro: Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, p. 80.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

O lado maléfico de minha natureza, para o qual eu agora havia transferido o poder de se manifestar, era menos robusto e menos desenvolvido do que o bom, que eu acabava de destituir<sup>8</sup>.

O espelho é o objeto no qual se observa, e apresenta-se como uma manifestação e testemunho da duplicidade do Dr. Jekyll. Contudo, surge somente depois da primeira transformação, desvelando a necessidade que este tinha de se ver como realmente era:

Não havia espelho, naquela época, em minha sala; aquele que está a meu lado enquanto escrevo foi trazido para cá mais tarde e para servir ao próprio objetivo dessas transformações<sup>9</sup>.

No decorrer da experiência, o eu-original descobre não ser capaz de controlar a tomada de lugar por seu outro, indício de que apenas um dos dois sobreviveria e provavelmente não seria o Dr. Jekyll, uma vez que estava perdendo a sua essência. A personalidade e aparência física de Mr. Hyde estavam sobrepujando a do Dr. Jekyll:

Entre estes dois eu sentia agora que tinha de escolher. Minhas duas naturezas tinham a memória em comum, mas todas as outras faculdades eram muito desigualmente divididas. [...] Conviver com Hyde era morrer para mil interesses e aspirações, e me tornar, de um golpe e para sempre, desprezado e sem amigos<sup>10</sup>.

Uma série de crimes cometidos por Mr. Hyde sucedem a descoberta do Dr.

Jekyll e este julga necessário pô-lo em esquecimento. O método encontrado foi elaborar um antídoto que anulasse o efeito gerado pela droga da transformação.

---

<sup>8</sup> Idem, p. 83.

<sup>9</sup> Idem, pp. 82-83.

<sup>10</sup> Idem, p. 89.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

Todavia, as ervas que compunham o antídoto não puderam mais ser encontradas e Mr. Hyde pôde prevalecer sobre o Dr. Jekyll.

Mas não tardamos a desconfiar que o outro, no caso Mr. Hyde, é utilizado pelo médico para realizar todas as atrocidades e males desejados por ele, os quais não pode fazer por ser uma pessoa cuja conduta é considerada irrepreensível pela sociedade. Todo o cuidado aparente do médico não impede que o caráter do outro se sobreponha e o Dr. Jekyll passe a ser Mr. Hyde – o seu outro:

Nem devo eu retardar demais o fim deste escrito; pois, se minha narrativa escapou até aqui da destruição, foi por uma combinação de grande prudência e muito boa sorte. [...] Deus sabe; eu sou indiferente; esta é a verdadeira hora de minha morte, e o que se seguir diz respeito a outro que não eu. Aqui, então, enquanto pouse a pena e passo a lacrar minha confissão, conduzo a vida daquele infeliz Henry Jekyll a um fim<sup>11</sup>.

Aqui já é possível confirmar a suspeita, outras vezes esboçada, que a narrativa toda fora escrita por Mr. Hyde, que numa postura irônica jogava com o leitor de forma a surpreendê-lo no final do romance revelando assim que fora ele quem escrevera a carta e matara o Dr. Jekyll.

A maneira como o duplo é trabalhado em Stevenson guarda articulação possível com a acepção do termo assinalada por Freud. O outro é aquele que ao mesmo tempo se apresenta familiar e estranho. É um ser que habita dentro do eu-original e que na precedência pela sobrevivência intenta sobrepujá-lo. O ser aparece como uma esfera cindida entre o bem e o mal, o que nos faz lembrar do

---

<sup>11</sup> Idem, pp. 98-99.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

Diálogo platônico *O banquete*, no qual tínhamos, também, uma esfera em que coexistiam dois pólos incongruentes e que buscavam dissociar-se.

A duplicidade se nos apresenta na descrição operada por Aristófanes do andrógino, a sua imagem é a de um ser com um só corpo – porém, com dois rostos iguais, dispostos em sentidos contrários – dois órgãos genitais, quatro braços e pernas, e dessa forma se dispunham os outros membros. O sexo masculino teria se originado do sol, o feminino da terra e o andrógino da lua, uma vez que a lua participa tanto da terra como do sol: “eis por que eram três os gêneros, e tal a sua constituição, porque o masculino de início era descendente do sol, o feminino da terra, e o que tinha de ambos era da lua, pois também a lua tem de ambos”<sup>12</sup>. A sua forma era de uma esfera e seu movimento era circular, já que se pareciam com seus progenitores. Eram extremamente corajosos, e com tal ímpeto de coragem resolvem atacar os deuses, tentando escalar os céus para combatê-los.

Zeus conversa com os outros deuses sobre o que era preciso fazer com eles, chegando a conclusão que a melhor maneira de puni-los seria enfraquecê-los, dividindo-os ao meio. A bipartição é o castigo infligido pelos deuses, determinando a representação do homem – cada ser humano não passa de um homem cortado ao meio. A representação do homem como um ser bipartido implica uma maleabilidade, cujo destino se converte em busca ou fuga: a busca do duplo com seus aspectos ambíguos – benéficos e maléficos – testemunha uma passagem, uma transgressão fora dos limites do humano, um castigo simbolizado pelo corte.

---

<sup>12</sup> PLATÃO, *O banquete*, página 23.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

Diferentemente dos outros contos que analisaremos, o personagem de Stevenson inventa uma fórmula capaz de lhe revelar, ou de liberar, a sua natureza dual. A descoberta não ocorre por acaso, é de certa forma premeditada, como uma possibilidade de uma existência plena e livre das amarras sociais que sua conduta e aparência lhe impunham. Agindo como o outro, o monstro sentia-se livre para realizar aquilo que o médico não tinha coragem. Não esperava, contudo, que a situação fugisse de seu controle e que o outro desejasse ocupar-lhe de forma definitiva o lugar.

Carl G. Jung viu na revelação do outro neste romance um processo de dissociação, em que a psique sofre um fracionamento que conduz o ser à neurose, “no livro, a ‘dissociação’ de Jekyll se manifesta através de uma transformação física e não (como na realidade) sob a forma de um estado interior psíquico”<sup>13</sup>. Semelhante dissociação também pode ser vista como a perda da alma, pois o homem seria um ser dotado de duas almas, e ao perder uma delas passaria a procurá-la, por vezes deparando com algo que desconhece em si mesmo, e que seria precisamente o encontro com o seu outro – o duplo – visto por Jung como a parte desconhecida do inconsciente.

A singularidade e o fino tratamento dado ao tema do duplo, faz com que esta narrativa difira dos textos estudados a continuação. A imagem mais forte assinalada no romance é a de uma arena na qual se encontram o eu-original e o seu outro lutando pela precedência. Em Maupassant, no entanto, o duplo se nos apresenta de forma diferente. É o que veremos a seguir.

---

<sup>13</sup> JUNG, Carl G., *O homem e seus símbolos*, p. 24.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

## 2- Ficção e loucura em *O Horla*

O conto apresenta duas versões, mas em ambas o espaço em que se passa a história, no qual os fatos acontecem, é o mesmo, uma casa às margens do rio Sena, em Biessard, perto de Rouen. O tempo é cronológico e psicológico, haja vista ser cadenciado pelas impressões subjetivas e psicológicas do narrador, entretecido com um tempo delimitado. Mas tais semelhanças não nos devem fazer descurar das muitas e substanciais diferenças. Nesse sentido, é mister analisar cada versão à parte.

Na primeira versão temos um homem que está internado em um hospício e narra o encontro com seu outro a um grupo com três alienistas e quatro sábios. O médico responsável pelo tratamento é o Doutor Marrande que, impressionado pela história de seu paciente, decide compartilhá-la os amigos, pois acredita em tudo o que lhe foi narrado pelo enfermo. Todavia, com medo de padecer da mesma enfermidade os convida a ouvir a história e a julgá-la.

Um fato relevante para a compreensão da (in-)veracidade da narrativa liga-se à fraqueza física do narrador, que, de maneira semelhante, estende-se a todos os empregados da casa. A presença do outro é denunciada pela ausência, por gestos e detalhes que o faz perceber ter um 'outro eu' a lhe atormentar.

O narrador se apresenta aos ouvintes e ao leitor como um louco que apesar de descrever acontecimentos não aceitos por todos como fatos normais, tem um espírito são e lúcido igual ao dos que o ouvem. O personagem que expõe este acontecimento marcante em sua vida não tem nome. Deste modo, podemos inferir que sua história não passaria de um devaneio e que até a sua existência

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

pode ser contestada, pois carece de uma identidade. Numa fina ironia narrativa quem possui nome é o outro, que é chamado pelo narrador de Horla:

[...] – Meus senhores, sei por que estão reunidos aqui e estou pronto para contar-lhes a minha história, como me pediu o meu amigo doutor Marrande. Durante muito tempo julgou-me louco. Hoje duvida. Dentro de algum tempo, todos saberão que tenho um espírito tão são, lúcido e perspicaz quanto o dos senhores, infelizmente para mim, para os senhores e para toda a humanidade<sup>14</sup>.

O aspecto físico do narrador é de uma magreza cadavérica da qual padecem grande parte dos “loucos obcecados por uma idéia, porque o pensamento doente devora a carne do corpo mais do que a febre ou a tuberculose”<sup>15</sup>. O outro aparece a noite como uma vaga sombra que se deixa perceber quando bebe o leite e a água deixados sobre a mesa do quarto do narrador. No entanto, este só consegue vê-lo uma única vez e se dá conta de que sua aparência física é idêntica a dele:

Finalmente, eu o vi.  
Os senhores não acreditam em mim. Mas eu o vi.  
Estava sentado diante de um livro qualquer sem ler, só espreitando, com todos os meus órgãos superexcitados, espiando aquele que sentia perto de mim. Ele estava lá, certamente. Mas onde? O que fazia? Como atingi-lo?  
Diante de mim, a minha cama, uma velha cama de carvalho com colunas. À direita, a lareira. À esquerda, a porta que fechara cuidadosamente<sup>16</sup>.

O objeto que marca a descoberta do outro, e ao mesmo tempo a ausência de um eu original, é o espelho. No momento em que busca ver o outro, pensa ficar em frente ao cristal. Mesmo estando com medo, o que consegue ver em um primeiro

---

<sup>14</sup> MAUPASSANT, Guy. *O horla*, pp. 73-74.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>16</sup> *Idem*, pp. 80-81.

<sup>1</sup> STEVENSON, *op. cit.*, p. 99.



momento é somente o espelho, nem a sua imagem nem a imagem do outro aparecem ali refletidas. Assim, se dá conta de que o outro usurpara o seu reflexo, e começa a avistar-se como uma bruma no fundo do espelho:

Atrás de mim, um armário muito alto com um espelho, que me servia todos os dias para me barbear e me vestir, e onde eu tinha o hábito de me olhar, da cabeça aos pés, sempre que passava em sua frente.

[...] Enxergava-se como em pleno dia... e eu não me vi no espelho! Ele estava vazio, claro, cheio de luz. Minha imagem não estava lá... E eu estava diante dele... Via de alto a baixo o grande vidro límpido! E olhava para aquilo com um olhar alucinado, não ousando avançar, sentindo que ele estava entre nós e que me escaparia de novo, mas que o seu corpo imperceptível havia absorvido o meu reflexo.<sup>17</sup>

O outro se lhe apareceu como uma toalha de água opaca que deslizava da direita para a esquerda sem que tivesse contornos definidos, mas que fazia a sua imagem

desaparecer. Somente volta a ver-se como de costume quando o Horla lhe deixa.

Na segunda versão, o texto é redigido sob a forma de um diálogo, no qual o narrador nos conta o que ocorre em sua vida desde o dia 8 de maio até o dia 10 de setembro de 1887. Nesta versão, como na primeira, temos o relato do encontro do narrador com um ser desconhecido a princípio, mas familiar depois, pois é o seu outro, porém com uma personalidade totalmente diferente da dele. O outro lhe causa medo, horror e pavor.

A percepção de que algo estranho estava acontecendo à sua volta se percebe no momento em que o narrador adoecer, pois começam a haver mudanças tanto neste quanto em tudo o que o cerca. O seu estado emocional passa da felicidade ao desânimo e da confiança à angústia:

---

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

[...] Acordo cheio de alegria, com desejos de cantar – Por quê? Deço até a margem do rio; e, de súbito, após um curto passeio, regresso desolado como se alguma desgraça me esperasse em casa.

[...] Eu me debato, preso por essa impotência atroz que nos paralisa nos sonhos; quero gritar – não posso; — quero mover-me – não posso; — com um esforço terrível, arquejando, tento me virar, repelir esse ser que me esmaga e sufoca – não posso!<sup>18</sup>.

As mudanças ocorridas na personagem são melhor observadas no exame do enredo. Em pânico o narrador decide fazer uma viagem ao monte Saint-Michel. Lá conversa com um monge que lhe serve de guia. Trata-se de um diálogo que se assemelha a um oráculo, uma previsão de tudo aquilo que ocorreria na vida do narrador dali em diante. Todavia, ele é incapaz de vislumbrar que a lenda, narrada pelo monge, é uma analogia da sua luta com esse ser ‘desconhecido’, pois ele é esse bode conduzido por este pastor, que é o seu outro, o qual o guia sem que ele tenha chance de saber qual será o seu destino:

Eu disse ao monge: ‘Acredita nisso?’

Ele murmurou: ‘Não sei’

Prossegui: ‘Se existissem na Terra outros seres além de nós, como não os conheceríamos há muito tempo; como o Senhor não os teria visto? Como eu não os teria visto?’

Ele respondeu: ‘Será que nós vemos a centésima milésima parte do que existe? Olhe, eis o vento, que é a maior força da natureza, que derruba os homens, abate os edifícios, desenraiza as árvores, faz o mar erguer-se em montanhas d’água, destrói as falésias e lança os grandes navios contra os recifes, o vento que mata, que assobia, que geme, que ruge – já o viu ou poderá ver? E, no entanto, ele existe!’

Calei-me diante desse simples raciocínio. Este homem era um sábio, ou talvez um tolo. Não poderia afirmá-lo ao certo, mas calei-me. O que dizia, eu já o tinha pensado muitas vezes<sup>19</sup>.

A primeira referência explícita ao duplo aparece no dia 5 de julho. Ao regressar da viagem, o narrador percebe que tudo voltara a ser como antes, só

---

<sup>18</sup> Idem, pp. 86; 88-89.

<sup>19</sup> Idem, pp. 92-93.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

que com uma intensidade ainda maior, pois agora ele não era o único afetado pela “doença”, mas também os seus criados. Passa a notar que não é mais dono de si, e nem tampouco capaz de controlar suas ações, age como um móbile nas mãos de um outro ser que o habita e que lhe é alheio, que não se deixa ver e que age de um modo diferente do seu, pois o assusta e intenta usurpar-lhe a vida, em sua luta pela precedência:

Então, eu era sonâmbulo, vivia, sem saber, esta misteriosa vida dupla que leva a pensar se não há dois seres em nós, ou um ser estranho, desconhecido e invisível, não anima, por momentos, quando a nossa alma está entorpecida, o nosso corpo cativo que obedece a este outro como a nós mesmos, mais do que a nós mesmos<sup>20</sup>.

Ao divisar que há um outro ser nele que o oprime e o escraviza, decide novamente fugir. Vai a Paris, pois atribui à solidão o fato de enxergar fantasmas. Trata-se de explicar a si e de convencer-se de que não existia o seu outro. Em Paris tem conhecimento da hipnose, uma técnica inovadora e que está sendo utilizada pelo doutor Parent. O narrador duvida que seja possível influenciar de tal forma uma pessoa a ponto de fazê-la agir como o médico deseja e ordena. Para demonstrar a técnica possibilidade Parent hipnotiza a senhora Sablé, prima do narrador, e a ordena que no dia seguinte procure o primo e lhe peça dinheiro emprestado e que não volte sem consegui-lo. No dia seguinte a senhora age de acordo com o que lhe fora ordenado. Esse evento incomoda sobremaneira o narrador, entretanto, este não percebe que se comporta como sua prima, hipnotizado pelo outro, obedecendo as suas instruções.

---

<sup>20</sup> Idem, p. 94.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

Ao retornar a sua casa procura uma possível resposta para a existência do outro, todavia, não a encontra. Passa, assim, a se sentir escravizado, pois o outro é mais forte do que ele. Sendo assim, chama o outro de Horla e decide matá-lo para que assim possa viver tranqüilo. Chama um serralheiro e lhe pede que transforme seu quarto em uma fortaleza na qual quem entrar não possa sair. Assim, numa noite 'prende' o duplo em seu quarto e atea fogo na casa e espera do lado de fora que tudo termine. Contudo, sem a certeza de que este teria morrido decide se matar para que assim a sua angústia tenha fim.

Nesta narrativa temos uma abordagem diferenciada do tema quando comparado ao romance de Stevenson, pois neste o outro não é um ser que habita dentro do personagem, mas sim um outro ser que lhe é semelhante e 'existe' em forma independente. Contudo, o outro é tão fugidio que não nos deixa nem a certeza de ter realmente existido e, conseqüentemente, de ter morrido.

A imagem do duplo que temos em Maupassant é a de um ser que se encontra perseguido por outro, e que no desespero de livrar-se do infortúnio com o qual depara, o 'destrói', sem perceber que aniquila a si mesmo. Não existe um ser que prevaleça sobre o outro, ambos, aparentemente, saem de cena. Mas a ponta de mistério permanece para os leitores em relação a possibilidade do outro ocupar o lugar do eu-original, pois temos apenas a certeza da morte deste, ao passo que da do outro fica a dúvida.

### **3- Revelação e imaginação em *William Wilson***

Se a esperança se vai, esvoaçando,

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

que me importa se é noite ou se é dia,...  
ente real ou visão fugidia?  
De maneira qualquer fugiria.  
O que vejo, o que sou e suponho  
não é mais do que um sonho num sonho.  
(Edgar Allan Poe. *Um sonho num sonho.*)

Charles Baudelaire em um estudo crítico acerca da obra de Edgar Allan Poe nos apresenta o escritor norte-americano, nos mostrando as peculiaridades de sua obra, assim como os vários estilos pelos quais versava. De tal modo, Poe pode ser apresentado enquanto escritor, crítico, poeta e romancista, sem que nos esqueçamos haver no romancista um filósofo. Poe, crítico, é cuidadoso, atento, com amplo conhecimento literário e ao mesmo tempo implacável com os falsos raciocínios, imitações tolas e barbarismos.

O conto *William Wilson* narra a história de dois colegas de escola que têm o mesmo nome, as mesmas características físicas e nasceram no mesmo dia. William Wilson, como se apresenta o narrador, chama a atenção para o fato do seu nome ser falso, pois o verdadeiro já lhe causou demasiada vergonha. Ademais, pede nossa atenção para contar sua história, “que oportunidade, que único acontecimento trouxe essa maldição é o que vos peço permissão para narrar”<sup>21</sup>. O primeiro elemento que se nos parece como um jogo do narrador é o tratamento que dá as informações que nos serão fornecidas, pois as insere retirando destas o caráter de verdade. Ademais, sua família era conhecida pelo temperamento imaginativo e facilmente excitável, e ele herdara este gênio.

A narrativa se assemelha a um diário, pois nela se encontram as confidências do narrador, assim como, a um testamento uma vez que a história é

---

<sup>21</sup> POE, Edgar Allan. *William Wilson*, In: *Poesia e prosa*. p. 223.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

narrada por uma pessoa próxima à morte. “A morte se aproxima e a sombra que a antecede lançou sobre meu espírito sua influência suavizante”<sup>22</sup>. Suas recordações escolares, em uma casa grande e extravagante em estilo isabelino, são o prenúncio das incertas ameaças da sua sina: “[...] em que reconheço as primeiras advertências ambíguas do destino que veio depois tão profundamente ensombrecer-me. Deixai-me, pois, recordar”<sup>23</sup>. A casa assemelhava-se a uma prisão devido os altos muros que a circundavam e ao rigor e severidade com as quais tratavam os alunos. O diretor, Dr. Bransby, era pastor da igreja mantenedora do colégio e a qual os alunos freqüentavam aos domingos. Todavia, o diretor, ao que nos parece, tem uma dupla personalidade:

Aquele personagem venerando, com seu rosto tão modestamente benigno, com trajes tão lustrosos e tão clericalmente flutuantes, com sua cabeleira tão cuidadosamente empoada, tão tesa e tão vasta, poderia ser o mesmo que, ainda há pouco, de rosto azedo e roupas manchadas de rapé, fazia executar, de palmatória em punho, as draconias leis do colégio? Oh! gigantesco paradoxo, por demais monstruoso para ser resolvido!<sup>24</sup>.

Todavia, cumpre salientar que as recordações escolares compõem a sua infância e, de certa forma, corroboraram para a formação do seu caráter, que mais tarde foi dedicado a ações criminosas e entregue aos vícios.

O seu colega o enfrentava e competia com ele, diferentemente dos demais a ele submissos. Wilson, assim também se chamava, lhe amedrontava e lhe fazia temer ser vencido, embora tal fato não pudesse ser percebido por seus amigos. Somente a ele ficavam claras tais competições e sua rivalidade, apesar de em

---

<sup>22</sup> Idem, p. 223.

<sup>23</sup> Idem, p. 224.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

alguns momentos se perceber uma certa afetividade por parte do outro William Wilson.

A rebeldia de Wilson era para mim fonte do maior embaraço; e tanto mais o era quanto, a despeito das bravatas com que, em público, eu fazia questão de tratá-lo e às suas pretensões, no íntimo sentia medo dele e não podia considerar a igualdade que ele mantinha tão facilmente comigo, como uma prova de sua verdadeira superioridade, desde que me custava uma perpétua luta não ser sobrepujado<sup>25</sup>.

Existem inúmeras coincidências entre os dois – o narrador e Wilson –, entraram no mesmo dia e com o mesmo nome na escola, além de terem nascido na mesma data: 19 de janeiro de 1813. Apesar de viverem em uma constante disputa, também eram inseparáveis e Wilson – o duplo – sempre lhe deixava sair vencedor das querelas em público. Wilson tinha uma deformação facial que o impedia de elevar a voz, porém lhe servia o trunfo de ser a duplicação do narrador, de sua vergonha com relação ao nome comum. Eram idênticos fisicamente porém contrários em essência:

Sua réplica, que era perfeita imitação de mim mesmo, consistia em palavras e gestos, e desempenhava admiravelmente seu papel. Minha roupa era coisa fácil de copiar; meu andar e maneiras gerais foram, sem dificuldade, assimilados e a despeito de seu defeito constitucional, até minha voz não lhe escapava<sup>26</sup>.

Após deixar o colégio, os dois perderam o contato e nada mais se soube de Wilson. Não obstante, o narrador sentia alguém segui-lo por onde quer que andasse. Todavia, a nova aparição de Wilson ocorreu no dia em que o narrador resolvera usurpar todo o dinheiro de um colega de faculdade, Glendenning. Não contava, contudo, que tal fato criasse um mal-estar entre os seus amigos e que se

---

<sup>25</sup> Idem, p. 226.

<sup>26</sup> Idem, p. 227.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

gerasse um profundo silêncio, revelando a perplexidade e o desconhecimento destes acerca do seu caráter. Sem embargo, esquecera-se de que Wilson lhe havia avisado em outra ocasião que já era hora de parar de agir dessa maneira, e como não o ouvira se viu forçado a desmascará-lo ante os seus amigos, e de fato o fez, não somente neste dia como também em todos os outros que se seguiram.

Wilson decidiu tornar claro o aspecto vil e torpe do seu amigo e quando se preparava para mais uma empreita teve a surpresa de que este decidira por fim a sua vida e assim procedeu. Durante um baile o narrador matou seu colega com uma espada. Após atingi-lo, o narrador se olha no espelho e percebe que Wilson não mais existia, via apenas a si mesmo encharcado de sangue. E ouvia as últimas pala-

avras de seu duplo:

Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto... Morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo!<sup>27</sup>.

Contrariamente aos contos anteriormente analisados, o assunto do duplo em Poe se diferencia pela forma notável com que o tema é tratado, pois em geral quem narra claramente o conto é o 'eu original' o qual possui os aspectos benéficos em contraposição ao caráter de seu duplo. Nestes escritos os personagens apresentam-se em posições invertidas quanto ao comportamento e caráter. O 'eu verdadeiro' é o maléfico, torpe e vil, enquanto o outro é o benéfico.

---

<sup>27</sup> Idem, página 234.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.



Ademais, o narrador não consegue em nenhum momento perceber que Wilson não é um ser fora de si, mas sim um ser que lhe é inerente e por isso só pode ser visto por ele. Apenas vislumbra tal fato, ao que supomos, quando se vê morrendo em frente ao espelho. Jorge Luis Borges, leitor e estudioso de Poe, explica que o duplo é a consciência do protagonista, pois este o mata e morre juntamente com ele, “en el relato *William Wilson*, de Poe, el Doble es la conciencia del héroe. Este lo mata y muere”<sup>28</sup>.

Em Stevenson, o duplo aparece retratado na dualidade existente em um ser, Dr. Jekyll, que cansado da mesmice de sua vida decide compor uma fórmula capaz de liberar o seu outro, surgindo em cena Mr. Hyde. O outro é o ser capaz de realizar tudo aquilo que deseja, nada tem a temer pois, na verdade não tem uma existência real, passa a existir somente quando o seu ‘eu-original’ tem a necessidade de existir livre dos olhares e da aura que sua conduta urdira em torno de si. De tal modo, passam a viver numa constante disputa pela primazia, o outro deseja ocupar de forma definitiva a vida do médico, o qual vê como única saída a morte do seu duplo. Entretanto, esquece-se que a morte dele significaria a sua, e é neste jogo irônico do narrador com os seus leitores que o romance é encerrado, sem sequer termos a certeza de quem narrara a história, pois quem conclui o romance é Mr. Hyde que assegura ter matado o Dr. Jekyll.

Deus sabe; eu sou indiferente; esta é a verdadeira hora de minha morte, e o que se seguir diz respeito a outro que não eu. Aqui, então, enquanto pouso a pena e passo a lacerar minha confissão, conduzo a vida daquele infeliz Henry Jekyll a um fim<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> BORGES, *Obra completa en colaboración*, p. 159.

<sup>29</sup> STEVENSON, *op. cit.*, p. 99.

<sup>1</sup> STEVENSON, *op. cit.*, p. 99.

Maupassant, por sua vez, brinca com as concepções que temos de loucura ao nos apresentar um conto narrado por um personagem que se encontra internado em um hospício e que passa a relatar a alguns alienistas os acontecimentos que o levaram a estar ali. A trama é composta de forma ímpar, por vezes temos a sensação de ler um relato de um louco perseguido por suas alucinações, em outros momentos, somos persuadidos a crer na existência de um outro ser, o qual era o seu duplo, que o perseguia e procurava lhe mostrar a sua 'existência'. Apesar de ser uma vaga sombra, possui a capacidade de se encontrar sempre onde ele está e de perturbar tanto a ele quanto as pessoas ao seu redor. Como acontece nos textos de Stevenson e de Poe, o personagem de Maupassant intenta causar a morte do seu duplo, e assim o faz, embora sem ter a certeza de tê-lo conseguido.

<sup>1</sup> STEVENSON, op. cit., p. 99.

# **CAPÍTULO II**

## ***PERSONAS DESDOBRADAS***

### **CAPÍTULO II**

#### ***PERSONAS DESDOBRADAS***

A estranha idéia de estar o mais  
perto possível de si mesmo, de ser  
o Mesmo e o Outro.  
(Paul Valéry)

Escrever é estar no extremo de si  
mesmo.  
(João Cabral de Melo Neto)

O intuito desse capítulo é apresentar de que forma os textos por nós  
escolhidos para tecer o nosso trabalho são compostos de maneira que as

personagens apareçam desdobradas aos leitores. Os contos, romances e ensaios nos apresentam *personas* duplicadas. Em Guy de Maupassant o horla é o duplo da personagem principal; em Jorge Luis Borges temos o próprio Borges – mais novo – como o *outro* do personagem principal – que é ele mesmo, num tratamento narrativo fino e singular; em Robert Louis Stevenson Mr. Hyde é o duplo do Dr. Henry Jekyll; em Edgar Allan Poe a duplicidade é levada ao extremo, como em Borges, uma vez que as personagens possuem o mesmo nome, contudo, diferem em essência.

Além disso, procuramos mostrar que nos *Ensaíos*, de Michel de Montaigne, temos a tentativa do autor de ensaiar a si mesmo e de constituir sozinho a matéria da sua obra, assim, percebemos que a personagem Montaigne aparece duplicada, e essa duplicidade é clarificada pelo próprio autor ao nos falar que Etienne de la Boétie era o seu duplo, a alteridade que se fazia necessária para construir a sua identidade.

Importa compreender a forma como as personagens são trabalhadas e de que maneira a sua construção se liga também à constituição de uma identidade, uma vez que esta é edificada em contato com a alteridade. Deste modo, temos que ter em mente como são estruturados os textos narrativos, romances e contos, e o ensaio para que possamos compreender a duplicidade.

Segundo Antonio Candido<sup>1</sup> não há como dissociar personagem e enredo, pois a existência destes se dá em função do outro, além de formarem e constituírem o romance. “Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o

---

<sup>1</sup> CANDIDO, Antonio. *A personagem no romance*.

animam”<sup>2</sup>. Vale recordar como a narrativa é estruturada sobre cinco elementos principais, que são: o enredo, as personagens, o tempo, o espaço e o narrador. Dentre estes podemos destacar três como principais: o enredo, a personagem e as idéias, pois estão intimamente ligados e não há como separá-los. Da junção do enredo e das idéias é que aparece a personagem, e é ela que determina junto ao leitor a aceitação ou recusa à obra. Todavia, é importante salientar que a personagem não constitui sozinha o romance e, nem tampouco, pode existir separada dos outros elementos que o compõem.

A personagem é um ser fictício. Entretanto, cumpre esclarecer que a concepção que temos de ser liga-se à de homem e a de fictício à irrealidade. Contudo, a nomeação de uma personagem como um ser fictício refere-se a possibilidade de existência plena desta na história, agindo e vivenciando sentimentos. Assim, a expressão ser fictício é paradoxal. Porém sabe-se que sem esse paradoxo a narrativa não existiria, ou se existisse, seria incompleta, porque ela baseia-se nessa relação entre ser vivo e “ser” fictício; além disso, a verossimilhança depende dessa relação, na qual a personagem é manifestação e concretização.

A fragmentação, ocasionada pelo paradoxo do ‘ser’ fictício é gerada no romance de forma intencional a fim de favorecer o conhecimento do outro. “Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza”<sup>3</sup>. Temos na

---

<sup>2</sup> Idem, pp. 53-54.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 58.

personagem a marca dos aspectos essenciais de sua personalidade conferidos pelo autor com o intuito de delinear a sua 'existência' e 'identidade', traçando os 'limites' da interpretação do leitor.

Convém conhecermos que o termo ficção em sua etimologia latina vem do termo *fictio* que significa formação, criação, invenção e imaginação. Daí o texto literário ser tratado como ficção uma vez que é a *criação e invenção* de um autor acerca de um tema por ele julgado importante de ser desenvolvido.

Candido também nos fala da necessidade de compreender como em determinados momentos alguns seres se transformam de maneira a parecer que são invadidos por outrem ou que se transformam em outro levou alguns escritores a buscar, por meio da literatura, compreender como se opera essa transformação do ser, fato que só foi realizado de forma mais sistemática a partir do século XIX, época em que Jean-Paul Richter cunhava o termo duplo, e em que Stevenson escrevera o romance *O médico e o monstro: Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, o qual como já enunciamos trata da dualidade do ser.

O romance moderno, séculos XVIII e XIX, trabalhou com a composição da personagem de duas formas: na primeira seria delimitável por traços que as caracterizavam, na segunda, as personagens seriam seres complexos que não se deixam delimitar por traços pré-determinados, mas que sempre trazem o desconhecido e uma ponta de mistério. "Deste ponto de vista, poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com a personagem simples, para o enredo simples

(coerente, uno) com personagem complicada”<sup>4</sup>. O crítico brasileiro nos fala que tais personagens são as de natureza, as quais apresentam as complexidades da natureza humana e que para compreendê-las plenamente “é preciso ser capaz de mergulhar nos recessos do coração humano”<sup>5</sup>. Ademais, tais personagens além de terem em si a imprevisibilidade da vida real, trazem a ‘vida’ para dentro do romance.

Existem três tipos de personagens, que são: as que se constituem como um disfarce leve do romancista; aquelas que são cópias fiéis de pessoas reais, constituindo, assim, reproduções; e as que são inventadas a partir da observação da realidade. Todavia, segundo Candido, o único tipo de personagem eficaz é aquela que é inventada a partir da observação da realidade na qual o autor tem a liberdade, a “autonomia” de trabalhá-la e modelá-la da maneira por ele julgada melhor. Nesse momento de criação o autor pensa ter as mesmas sensações da sua personagem, pois nesta hora autor e personagem se aproximam de tal forma que parecem fundir-se. A criação das personagens oscila entre dois extremos: o da transposição fiel de modelos, que ocorre quando o escritor parte de um modelo real e o modifica a partir da imaginação, e o da invenção totalmente imaginária, na qual o escritor cria um personagem que não se baseia em modelo nenhum saindo do próprio campo imaginário do criador.

Dessa forma, Candido procura definir o grande romancista, e o faz tendo como base a memória, uma vez que é “de onde extrai os elementos da invenção,

---

<sup>4</sup> Ibidem, pp. 60-61.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 61.

e isto confere acentuada ambigüidade às personagens, pois elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas”<sup>6</sup>.

Mikhail Bakhtin traça um perfil da personagem na obra de Dostoiévski. Esse delineamento nos interessa na medida em que temos um autor que concede uma ‘existência livre’ às suas personagens, ressaltando suas vozes e pensamentos acerca de tudo que a cercam. Tal estilo de composição coincide com o dos autores com os quais temos dialogado neste trabalho, além de ser o principal traço da existência dual do ‘ser’ fictício.

Assim, o crítico russo nos fala que a personagem de Dostoiévski está circunscrita no mundo. Tal preocupação revelada ao leitor é uma riqueza da construção narrativa na qual a figura narrativa apresenta-se a si mesma, e é este apresentar-se que a constitui ao leitor, uma vez que é ao seu redor que se desenrola a trama:

O autor não reserva para si, isto é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência. Esta autoconsciência pura é o que fica *in totum* no próprio campo de visão do autor como objeto de visão e representação<sup>7</sup>

Deste modo, o escritor russo não descreve a personagem quanto a caracteres físicos, mas sim com relação a sua autoconsciência. “Dostoiévski obriga a própria personagem a contemplar no espelho até a figura do ‘funcionário pobre’ que Gogol retratava<sup>8</sup>”.

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>7</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski*, p. 47.

<sup>8</sup> Idem, p. 50.



Bakhtin define a personagem de Dostoiévski como um 'ser' que é todo uma autoconsciência, uma função infinita e que nunca coincide consigo mesma:

Dostoiévski recusa todas essas premissas monológicas. Tudo o que o autor-produtor de monólogo se reservou ao empregar para a criação da unidade definitiva da obra e do mundo nela empregado. Dostoiévski reserva à sua personagem, convertendo tudo isso em momento da autoconsciência dela<sup>9</sup>.

A base dialógica em Dostoiévski concentra-se no fato da 'existência autoral' ser deslocada para a 'autoconsciência da personagem', o que desautomatiza a idéia da construção narrativa, pois esta passa a focalizar a forma como as personagens principais vêem a si mesmas, àqueles que cercam e ao mundo em que estão inseridas: "Isto porque a existência, no autor, de um substantivo excedente racional transformaria o grande diálogo do romance em um diálogo objetificado ou em diálogo retoricamente representado<sup>10</sup>".

Assim, as personagens que farão parte da história já aparecem refletidas na consciência da personagem principal, fato que, segundo Bakhtin, sintetiza a função da personagem na obra de Dostoiévski.

Como exemplo do estilo de composição do autor russo, iremos analisar o romance *Notas do subterrâneo*, no qual a personagem principal só consegue enxergar a si mesma por meio da visão que os outros têm de si. Deste modo, a narrativa é construída a partir do ponto de vista da personagem sobre si, sobre os outros e sobre o mundo que a cerca.

No título que compõe a primeira parte do romance, o autor, por meio da nota de rodapé, chama a atenção do leitor para o fato de que tudo o que ali será

---

<sup>9</sup> Idem, p. 51.

<sup>10</sup> Idem, p. 73.

exposto tratar-se de ficção, porém atenta para o fato de não existir uma distância tão grande entre a 'vida da personagem' e a das pessoas reais. Temos, assim, o desnudamento do processo de criação autoral, que visa diminuir a distancia entre leitor e obra, personagem e autor:

Tanto o autor destas notas como as próprias notas são, evidentemente, fictícios. Entretanto, pessoas como esse autor não somente podem existir, como de fato existem em nossa sociedade, se considerarmos as circunstâncias nas quais nossa sociedade se formou. Procurei expor à vista do público, mais nitidamente que de costume, um dos personagens do passado recente. É um dos representantes de uma geração que ainda vive<sup>11</sup>.

A personagem faz uso do verbo ser para apresentar-se aos leitores, esse constante uso nos parece uma reafirmação da sua existência ou uma máscara social que visaria esconder a sua verdadeira identidade. Há, também, por parte do narrador – personagem – uma reflexão acerca do ato de escrever, de como pensou e construiu a história a ser narrada:

Como recebia propinas, era essa a maneira que encontrava de me compensar. (Piada fraca; mas não a suprimirei. Escrevi-a pensando que ficaria muito engraçado; mas – agora que percebi que apenas queria mostrar-me sob um aspecto desprezível – decididamente não a suprimirei!)<sup>12</sup>.

O narrador afirma mentir por despeito ao tentar construir uma imagem que se opõe à sua real. Contudo, diz existir dentro de si elementos antagônicos que intentam aflorar, mas que ele os mantém 'aprisionados'. Tais elementos são por nos lidos como sendo traços da dualidade, àquilo que desconhece, ou finge desconhecer de si, não interessa a personagem que aflorem, pois denunciaria a si mesma e ao seu outro:

---

<sup>11</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Notas do subterrâneo*, p. 7.

<sup>12</sup> Idem, pp. 9-10.

Menti há pouco ao dizer que fui um mau funcionário. Foi por despeito que menti. Procurava simplesmente distrair-me com aqueles postulantes e aquele oficial, mas no fundo nunca consegui ser realmente mau. Sempre constatava em mim a presença de numerosos elementos antagônicos. Sentia-os, por assim dizer, borbulhando em mim a vida inteira, à procura de alguma saída para o exterior, mas eu não os deixava, não os deixava, deliberadamente não os deixava sair<sup>13</sup>.

Em *Notas do subterrâneo* a personagem vê a si mesma por meio da reflexão da sua imagem na consciência dos outros. Todavia, o que enxerga não lhe agrada e procura destruí-la para recompô-la com o que pensa sobre si:

A sua autoconsciência vive de sua inconclusibilidade, de seu caráter não-fechado e de sua insolubilidade. Isso não é apenas um traço caracterológico da autoconsciência do 'homem do subsolo', é também o dominante da construção da sua imagem pelo autor. O autor reserva efetivamente ao seu herói a última palavra. É precisamente desta, ou melhor, da tendência para ele que o autor necessita para o plano do herói. Ele não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo<sup>14</sup>.

Assim, a imagem da personagem se forma por meio do valor atribuído aos traços da sua realidade e sua ambiência, uma vez que é ela mesma quem se apresenta aos leitores; o autor apenas insere tais elementos na 'fala da personagem'. Assim, a personagem assume o papel que antes era o do autor e passa a apresentar o espaço, o ambiente, o tempo e o enredo – do qual faz parte – ao leitor, a obra passa a ser lida e analisada tendo como ponto de partida a visão da personagem.

---

<sup>13</sup> Idem, p. 10.

<sup>14</sup> Idem, pp. 52-53.

O ser fictício fala que não é nada, não conseguiu realizar nem ser nada, sequer é um inseto. Todavia, atribui tal fato ao século XIX que poda o homem inteligente e o faz tornar-se um indivíduo destituído de qualidades: “Sim, no século XIX, um homem inteligente deve, está obrigado moralmente a ser, em essência, uma criatura sem caráter; o homem que tem caráter, o homem de ação, é fundamentalmente uma criatura limitada<sup>15</sup>.” Assim, atribui ao excesso de consciência o fato de não ter conseguido ser nada. Tem absoluto conhecimento de que praticara ações desprezíveis e posicionou-se contrário ao ‘belo e sublime’ para afundar-se no lodo e sentir prazer em lá estar. Contudo, não nos fala que atitudes desprezíveis foram estas, apenas as insinua e as aponta como o motivo de estar sozinho e na miséria, e por não ter ninguém que o respeite e o queira por perto, pois nem ele mesmo consegue honra a si mesmo.

Quanto à personagem, podemos dizer que não tem nome, mas que está há mais de 40 anos presa no subterrâneo, que foi funcionário público exercendo o cargo de assessor de colegiados, que aqui nos aparece como uma fina ironia do autor russo, pois como pode um ser que se julga com uma inteligência acima dos demais, além de ter uma autoconsciência extremamente apurada, ocupar um dos graus inferiores da hierarquia burocrática russa da época. Define-se como o homem do século XIX, um ser que vive em um tempo negativo e de descrença nos valores e relações pessoais. O espaço em que se passa a história é Petersburgo, vista pelo narrador como a cidade mais abstrata e intencional do globo terrestre. O ambiente, por sua vez, nos parece ser a sua residência. Temos uma construção narrativa personativa que é dirigida diretamente aos leitores,

---

<sup>15</sup> Idem, p. 11.

porém, também percebemos tratar-se das memórias da personagem, haja vista ter em alguns momentos uma autojustificativa de suas ações, e por conceder respostas prévias às possíveis perguntas que façam a seu respeito. O tempo em que se passa a história é psicológico, pois narra os fatos conforme lhe vêm a lembrança: “Tal como me lembrar, assim escreverei<sup>16</sup>”.

A menção mais clara ao duplo aparece no sétimo capítulo da primeira parte, quando ao referir-se a um conhecido que age de diferentes formas o define como uma personalidade múltipla. Do mesmo modo se define, nunca apresenta-se ao leitor do mesmo modo, sempre traz em si elementos contrários ao que já tinha exposto sobre si.

Vemos o lugar que a personagem habita há mais de quarenta anos, o subterrâneo, como um esconderijo, uma proteção contra os possíveis julgamentos e especulações que se façam a seu respeito, pois o homem que nele reside tem de ficar em silêncio, passa a conviver consigo e com as histórias que lê: “E todas as impressões exteriores vinham-me quando lia. Era-me a leitura de grande conforto: emocionava-me, distraía-me, fazia-me sofrer<sup>17</sup>”.

Na segunda parte do romance o narrador recordará a sua infância, hoje percebida como sombria, desordenada e selvagemmente solitária. Falará acerca de alguns colegas de escola e da forma como afastava todos de si pelo medo de que o humilhassem. Contudo, esse afastar os outros de si implica, para nós, uma forma de tentar esconder-se de si mesmo, pois sabia que os outros – os seus olhares e observações a seu respeito – serviam de espelho para conhecer-se.

---

<sup>16</sup> Idem, p. 50.

<sup>17</sup> Idem, p. 60.

Desde esse tempo sentia-se um ser mergulhado na lama, na miséria social e pessoal, tendo como válvula de escape a leitura e os sonhos, nos quais era um herói que sempre vencida aqueles que tentavam subjugar-lo.

Todavia, por mais que tenha lutado contra um mirar-se a si mesmo, este fato aconteceu quando conheceu Lisa – uma meretriz – e ao tentar dissuadi-la a deixar a vida que levava por ser nojenta e levá-la a ruína, vê a si mesmo em igual situação, é um ser que vive em um local asqueroso e que enjoa as pessoas, está na ruína e o que vê de si é apenas uma imagem idealizada projetada por sua mente como uma forma de mascarar a quem realmente é. Um ser que faz da sua inteligência e conhecimento literário uma arma contra as pessoas, ferindo-as e afastando-as, sem, contudo, perceber que ele as afasta por saber que na realidade em nada difere delas e que mesmo estando distante destas há muito tempo enterrado em seu esconderijo não conseguiu não assemelhar-se a elas.

Ernesto Sabato no livro *O escritor e seus fantasmas* tratará dos ‘seres’ que perseguem o autor, um deles a personagem, é vista como um ‘ser’ que tem a capacidade de pensar e agir como os seres reais. Assim, o romance seria “um testemunho sobre o universo em que vive sua personagem”<sup>18</sup>. A função da personagem na obra literária é mostrar a incompletude do ser, além de ressaltar a impossibilidade de apreendê-lo em sua totalidade. A narrativa é o testemunho trágico de um artista, é a descrição da consciência do homem, um universo

---

<sup>18</sup> SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*, p. 21.

obsuro e enigmático como é o dos sonhos: “Os homens escrevem ficções porque estão encarnados, porque são imperfeitos. Um Deus não escreve romances”<sup>19</sup>.

Retomando os *Ensaio*s montaignianos, percebemos ali existir uma personagem que intenta construir a sua identidade ou desconstruí-la no decorrer do texto, pois temos uma problematização do que Montaigne vem a ser e como a escritura poderia ajudá-lo a compreender a si mesmo ou se não seriam em grande medida o reflexo de um ser fragmentado que busca por meio de um ato fragmentário recompor a si mesmo e a identidade perdida na ocasião da morte de seu amigo La Boétie:

Duplicar-se é um milagre muito grande; e os que falam em triplicar-se não lhe conhecem a grandeza. Nada que tiver seu igual é extremo. E quem pressupuser que de dois eu amo tanto um quanto o outro, e que eles se amam mutuamente e me amam tanto quanto os amo, multiplica em confraria a coisa mais única e una, e da qual uma única é ainda a mais rara de encontrar no mundo<sup>20</sup>.

O ensaio, de acordo com Theodor Adorno, fala acerca daquilo que se propõe a dizer sem que, contudo, tenha que seguir uma ordem preestabelecida, ele próprio cria as suas seqüências. “Diz o que lhe ocorre, termina onde ele mesmo acha que acabou e não onde nada mais resta a dizer”<sup>21</sup>.

Ao falarmos da relação conflituosa da personagem com o seu duplo, não podemos deixar de falar da identidade, pois vemos a duplicidade como uma forma de problematização da identidade, haja vista ser esta construída a partir da relação que o indivíduo mantém com o outro, ao conviver com o outro este passa

---

<sup>19</sup> Idem, p. 202.

<sup>20</sup> Idem, p. 286.

<sup>21</sup> ADORNO, Theodor W. *O ensaio como forma*, p. 168.

a se constituir enquanto sujeito e a afirmar sua identidade. Assim, a identidade não existe senão contextualizada como um processo em construção, e pressupõe o reconhecimento da alteridade para a sua afirmação.

A autora Eni Orlandi afirma que a identidade está em constante movimento, e que para tanto exerce uma interação com o contexto histórico e social em que o indivíduo se encontra envolvido, constituindo-se como sujeito em cada ambiente destes e mantendo uma relação com outros que compõem tal ambiente. Dessa forma, a identidade não é homogênea nem tampouco fixa.

A identidade é então construída no dia-a-dia por meio das relações, interações sociais e principalmente culturais. E a conseqüência da sua construção se dá a partir da constituição de novos sujeitos com novas identidades em construção, fragmentadas e contraditórias entre si, não perdendo contudo a sua essência, por estabelecerem um contato com a antiga.

Jean-Paul Sartre, que trata dos conflitos vivenciados pelo autor durante o processo de escrita, nos diz que o escritor lida com significados, utiliza os signos de forma a preservar-lhes a ambigüidade, já que a linguagem é vista por ele como o espelho do mundo, pois é capaz de arrancar o autor para fora de si e devolvê-lo a si como uma imagem especular: “Pois a palavra, que arranca o prosador de si mesmo e o lança no meio do mundo, devolve ao poeta, como um espelho, a sua própria imagem”<sup>22</sup>. De tal modo, o ato de escrever é, para Sartre, uma trabalho de generosidade do autor para com o leitor, pois este lhe transmite a sua visão do mundo, “é recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como

---

<sup>22</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?*, pp. 15-16.



essencial à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas”<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Idem, p. 49.

# **CAPÍTULO III**

## **REFLEXÃO OU REFRAÇÃO: O JOGO DE ESPELHOS EM MICHEL DE MONTAIGNE E JORGE LUIS BORGES**

### **CAPÍTULO III**

#### **REFLEXÃO OU REFRAÇÃO: O JOGO DE ESPELHOS EM MICHEL DE MONTAIGNE E JORGE LUIS BORGES**

##### **1- Michel de Montaigne e a duplicidade da escrita**

Os *ensaíos*, de Michel de Montaigne apresentam, desde o seu primeiro livro, questionamentos e posicionamentos críticos quanto aos assuntos tratados, o que nos leva a pensar que desde o início o autor esboçava o gênero literário do ensaio, pois após a sua obra a palavra *essai* veio a denotar uma maneira de filosofar. Os *ensaíos* podem ser considerados um auto-retrato na medida em que

registra a sua maneira de pensar e ajuizar os assuntos ali desenvolvidos, não devendo assim ser confundido com um registro das suas características pessoais:

Quero que me vejam aqui em minha maneira simples, natural e habitual, sem apuro e artifício: pois é a mim que pinto. Nele meus defeitos serão lidos ao vivo, e minha maneira natural, tanto quanto o respeito público me permitiu. [...] Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria de meu livro: não é sensato que empregues teu lazer em um assunto tão frívolo e tão vão<sup>1</sup>.

A duplicidade na escrita perpassa *Os ensaios*, pois como já fora salientado por Montaigne, ele os escrevera com o intuito de recompor a identidade perdida com a morte de Etienne de la Boétie, seu grande amigo, o qual era para o ensaísta francês o seu duplo, a alteridade que se fazia necessária para construir a sua identidade. Todavia, a escrita é tão fugidia e tão escorregadia quanto a alcançar o duplo, pois lhe mostra os problemas e a dificuldade de apreender-se. Quando tenciona aproximar-se de si e conhecer-se percebe estar mais distante ainda desse reconhecimento. Assim, pelo movimento do ser que percebemos nos ensaios desde o seu princípio, assim como o não finalizar desse movimento, inferimos que Montaigne nunca chega a conhecer-se da mesma forma que a escrita nunca deixa de velar e desvelar a tão ansiada descoberta.

O ensaio *Da afeição dos pais pelos filhos*, é dedicado à senhora de Estissac, e nele Montaigne fala da origem de sua obra, que surge a partir de seu isolamento do mundo. Consciente de seu atuar, ele mesmo esclarece que “descobrimo-me inteiramente desprovido e vazio de qualquer outra matéria, apresentei-me a mim mesmo como tema e assunto”<sup>2</sup>. Contudo, não foi somente a

---

<sup>1</sup> MONTAIGNE, *Ensaio*, I, Ao leitor.

<sup>2</sup> MONTAIGNE, *Ensaio*, II, VII, p. 81.

solidão a responsável pela escritura, mas também a melancolia advinda do fato de estar recluso voluntariamente na sua torre a qual gerou o humor melancólico e impulsionou o ensaísta a escrever.

Temos, a todo momento, por parte de Montaigne, a necessidade de uma definição acerca do que são *Os ensaios*, bem como os assuntos e matérias a serem tratados. Percebemos a tentativa de apreender o gênero novo que estava criando, assim como, a procura de mostrar o quanto fugidio eram a sua elaboração e, ao mesmo tempo, a identidade que esboçava conjuntamente.

O que são estes [ensaios] também, na verdade, senão grutescos e corpos monstruosos, remendados com membros diversos, sem forma determinada, não tendo ordem, nexos nem proporção além da causalidade<sup>3</sup>.

[...] nunca sairei honrosamente deste tolo empreendimento; mas ele é tão fantasioso e tem um ar tão distante do uso comum que isso lhe poderá abrir caminho. Foi um humor melancólico, e conseqüentemente um humor muito inimigo de minha constituição natural, produzido pela tristeza da solidão na qual há alguns anos mergulhara, que primeiramente me pôs na cabeça essa loucura de aventurar-me a escrever<sup>4</sup>.

Montaigne atribui à melancolia um papel decisivo na composição de seu livro, ela é a mola propulsora da sua composição, o vento que impulsiona a pena no papel fazendo de um nobre um escritor, que em virtude de seu isolamento nada mais tem a fazer senão escrever, e escrever sobre si, e acerca de suas observações do mundo, atribuindo a estas o seu juízo.

Sendo assim, *Os ensaios* seriam uma busca. Ao escrever sobre si se reconhece nas linhas traçadas na página, outrora em branco em sua frente. É uma forma de ver na escrita a reconstrução do seu duplo, levado por seu amigo

---

<sup>3</sup> MONTAIGNE, *Ensaaios*, I, XXVIII, p. 274.

<sup>4</sup> MONTAIGNE, *Ensaaios*, II, VIII, p. 81.

Etienne de la Boétie quando morreu, pois nele se encerrava toda a referência que tinha de si. Ele era a personificação do seu duplo, onde podia ver-se refletido perfeitamente. “A morte de La Boétie subtraiu de Montaigne seu único espelho: a perda do amigo apagou para sempre a imagem que este detinha. O duplo mais completo e verídico foi suprimido”<sup>5</sup>.

Montaigne chama a atenção, no ensaio *Da solidão*<sup>6</sup>, para o fato do escritor tentar afastar-se da sociedade que o cerca com o intuito de se livrar do mal que o atormenta e que essa sociedade o obriga a cometer. No entanto, essa solidão não resolverá o seu problema, pois ele levará consigo o que corrompe a sua imaginação, limitando e anulando a sua capacidade criativa: “carregamos conosco nossos grilhões: não é uma liberdade total; ainda voltamos os olhos para o que deixamos atrás, e de que nossa imaginação está repleta”<sup>7</sup>. A solidão verdadeira para Montaigne é aquela capaz de apartar a própria alma e desligá-la do mal que contém. Esse estar solitário pode ser vivenciado tanto em meio à multidão como separado dela, por ser o homem capaz de objetar tudo aquilo que o corrompe:

Nosso mal está contido em nossa alma; ora, ela não pode escapar de si mesma. Assim, é preciso trazê-la de volta e isolá-la em si mesma: essa é a solidão verdadeira e que pode ser desfrutada no meio das cidades e das cortes dos reis; mas é desfrutada mais comodamente no isolamento<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Idem, p. 45.

<sup>6</sup> MONTAIGNE, *Ensaio, I, Da solidão*, capítulo XXXIX.

<sup>7</sup> Idem, p. 357.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 358.

A solidão que afasta a alma tem o significado de um retorno a si mesmo, a quem realmente é, livre das máscaras e dos disfarces sociais, pois Montaigne vê como maior riqueza “saber pertencer a si mesmo”<sup>9</sup>.

A necessidade de manter-se distante de um mundo marcado pela falsidade e hipocrisia leva o escritor francês a um ‘exílio’ em sua biblioteca afim de que possa contemplar com o distanciamento necessário, os papéis que os homens encenam em sua vida em sociedade, “Montaigne experimenta a necessidade de reservar para si mesmo um *lugar* à distância do mundo – um lugar de onde possa fazer-se expectador da vida dos homens e onde se sinta liberto de todas as armadilhas”<sup>10</sup>. Nesse espaço pretende estar em um constante diálogo consigo mesmo, sem que possa perder-se por estar em um contato direto com a sua verdadeira natureza.

Para que possa existir plenamente Montaigne sente a necessidade de arrancar as máscaras, afim de deixar prevalecer o seu ‘eu verdadeiro’, livre de todas as amarras e da constante busca de agradar aos olhares curiosos naquilo que não diz respeito a si. Trata-se, assim, de um retorno a si mesmo.

Por ser o conhecimento, em Montaigne, uma forma de diálogo consigo mesmo ao qual o leitor assiste e participa por meio da leitura. Há, assim, o desvelamento dos seus sentimentos e de sua sabedoria, bem como das perguntas e respostas que faz e fornece para si e aos seus leitores, pois o diálogo transcende a obra e passa a ser realizado, como já diz, entre o autor, a obra e o leitor.

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 361.

<sup>10</sup> STAROBINSKI, *Montaigne em movimento*, p.16.

Montaigne desenvolve o tema do *theatrum mundi* que já fora explorado pelos estóicos, pelos céticos e por vários escritores desde a Idade Média até o século XVII. Os homens são atores que encenam o papel que lhes foi concedido por Deus, cujo intuito é denunciar as vãs ficções em que os homens se deixam apanhar.<sup>11</sup> O ensaísta chama a atenção do leitor ao denunciar o efeito de ilusão gerado por esse teatro, que o compara a um jogo de luz e sombra, pois vela e desvela acontecimentos, induzindo os espectadores a terem o comportamento desejado pela sociedade. Essa maneira de agir pode ser expressa por meio de máscaras como uma forma de ocultar a essência de cada um. No entanto, existem pessoas, completa Montaigne, que por terem o dom da oratória discursam contra a dissimulação e o jogo de aparências, numa ‘aparente’ postura contrária ao ‘ser e parecer’, porém reforçam as máscaras e a duplicidade ao denunciá-las e contrapõem-se a elas.

O ensaísta francês ao nos falar no texto *Do arrependimento*, se apresenta como um ser desdobrado, pois descobre possuir um outro eu que está em constante transformação, mostrando-se novo a cada olhar. Montaigne, ele mesmo o explicita, é esse indivíduo que a cada lance de olhar se apresenta diferente, por estar sendo ensaiado, por ele mesmo, aos seus leitores<sup>12</sup>.

O exemplo de boa conduta e caráter irrepreensível, para o ensaísta, é o dos autores com os quais convive por meio da leitura e do seu ‘encerramento’ em sua biblioteca. Nestes busca mirar-se e ter um contraponto para a construção da sua verdadeira identidade, “pois o exemplo – é preciso lembrá-lo? – é uma forma

---

<sup>11</sup> CURTIUS, *Literatura européia e Idade Média latina*, pp. 144-150.

<sup>12</sup> MONTAIGNE, *Ensaaios*, III, p. 27.

cultural preexistente que se propõe à nossa emulação: a aposta é de construir o eu, de chegar à nossa própria forma, superando o que a existência cotidiana tem de amorfo e de indeciso”<sup>13</sup>. Montaigne reflete a respeito da inversão de olhares operada pelos homens<sup>14</sup>, os quais julgam ser mais fácil falar e ver os outros do que a si mesmos, pois estes são o seu espelho, a possibilidade que têm de se enxergar e poder falar sobre si sem a necessidade de se expor<sup>15</sup>.

O tema da amizade foi de grande relevo para Montaigne. No ensaio *Da amizade* explica a que julga verdadeira e os vários tipos de amizade, mas a que compartilhava com La Boétie, era a perfeita e a assinala real. Podia-se perceber nos dois uma fusão de almas, não existia algo no outro que este não soubesse, e vice-versa. Eram, se retomarmos o mito platônico do andrógino as duas metades complementares da esfera um do outro. Assim, descreve o vínculo que o ligava ao amigo, “porque era ele; porque era eu”<sup>16</sup>. Ademais, nos falará acerca da dualidade como sendo o fenômeno mais raro e maravilhoso de ser vivenciado, pois é a possibilidade de uma existência dupla experimentar coisas que aparentemente são diferentes, mas que ao mesmo tempo lhe são familiares:

Duplicar-se é um milagre muito grande; e os que falam em triplicar-se não lhe conhecem a grandeza. Nada que tiver seu igual é extremo. E quem pressupuser que de dois eu amo tanto um quanto o outro, e que eles se amam mutuamente e me amam tanto quanto os amo, multiplica em confraria a coisa mais única e una, e da qual uma única é ainda a mais rara de encontrar no mundo<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> STAROBINSKI, *Montaigne em movimento*, p. 25.

<sup>14</sup> MONTAIGNE, *Uma característica de alguns embaixadores*, I, capítulo XVII.

<sup>15</sup> MONTAIGNE, *Os ensaios*, I, capítulo XVII.

<sup>16</sup> MONTAIGNE, *Ensaio*, I, XXVIII, p. 281.

<sup>17</sup> Idem, p. 286.



Assim, podemos dizer que La Boétie era a imagem especular, esse outro de Montaigne, pois seu amigo foi seu outro eu.

No ensaio *Da consciência*, Montaigne nos mostra que esta tem o dom de ocultar ao mesmo tempo em que revela aquilo ou aquele que escondemos de nós mesmos. Podemos nela velar sentimentos como o medo e o pavor, assim como, o nosso outro eu, a consciência “nos faz trair-nos, acusar e combater a nós mesmos, e na falta de testemunho alheio arrola-nos contra nós”<sup>18</sup>. Montaigne não vê outra forma de ser – existir – senão estando em constante movimento, este, por sua vez, não deve ser entendido como mover-se de um lugar para outro, mas como um crescimento pessoal que o faça apreciar e agradecer àquilo que lhe fora ofertado de bom. Todavia, ressalta que tendemos a valorar mais as coisas que nos foram difíceis de serem conquistadas.

O filósofo Maurice Merleau-Ponty nos diz que o rico estilo de composição da obra de Montaigne está ligado à paradoxal consciência de si como ‘medida’ para todas as suas doutrinas. Sabia contemplar e vivenciar coisas e acontecimentos como seus e, ao mesmo tempo, com a distância necessária para aprender sobre estes:

A consciência de si é sua constante, a sua medida de todas as doutrinas. Poderíamos dizer que nunca saiu de um certo espanto de si que constitui toda a substância de sua obra e de sua sabedoria. Nunca cansou de experimentar o paradoxo de um ‘ser consciente’<sup>19</sup>.

A forma mais clara com que Montaigne consegue se ver é por meio da consciência que o faz perceber quem realmente é. Desse modo, sente-se

---

<sup>18</sup> MONTAIGNE, *Ensaio*, II, V, p. 53.

<sup>19</sup> MERLEAU-PONTY, *Leitura de Montaigne*, p. 222.

interessado por um mundo que não consegue compreender, não se encontra, dessa forma, capaz de permanecer no mundo e em si mesmo, pois se sente jogado para as coisas, assim como as coisas se jogam para ele. Trata-se de uma tentativa de retorno a si mesmo:

O conhecimento de si em Montaigne é diálogo consigo mesmo, é uma interrogação dirigida a esse ser opaco que ele é e de quem espera resposta, é como um 'ensaio' ou uma 'experiência' de si mesmo<sup>20</sup>.

## 2- O jogo de espelhos em Jorge Luis Borges

*Eu acredito que sinto a poesia e acredito que não a ensinei; não ensinei o amor a este ou àquele texto: ensinei meus alunos a amar a literatura, a ver na literatura uma forma de felicidade.*

(BORGES, *A poesia*, p. 289)

De forma semelhante a Montaigne, o escritor argentino tece o tema do duplo em suas obras por meio do jogo ambíguo com a linguagem. Recorda a comparação com as águas que sempre são diferentes em um rio já que o homem de ontem não é o de hoje, assim como a escritura que teve um significado quando lida não possui o mesmo sentido quando é relida. "Mudamos incessantemente e é possível afirmar que cada leitura de um livro, que cada releitura, cada recordação dessa releitura renovam o texto. Também o texto é o mutável rio de Heráclito"<sup>21</sup>.

O trabalho de composição urdido com as palavras e a forma como os textos e versos são compostos nos mostram o efeito estético que o escritor pretende alcançar. Cada palavra possui um poder de significação amplo. Contudo, quando

---

<sup>20</sup> Idem, pp. 222-223.

<sup>21</sup> BORGES, *A poesia*, In: *Sete noites*, p. 284.

reunidas em um texto, o alcance de sentido é muito superior ao que tinha como simples signo lingüístico. Assim, cada vocábulo ao mesmo tempo em que diz aquilo que a ele foi designado dizer pelo autor, lança uma sombra sobre os outros sentidos que poderia obter, mas que foram silenciados nesta urdidura.

Há uma metáfora que tive ocasião de citar mais de uma vez (desculpem a monotonia, mas minha memória é uma velha memória de setenta e tantos anos), aquela metáfora persa que diz que a lua é o espelho do tempo. Na sentença 'espelho do tempo' está a fragilidade da lua e a eternidade também. Está essa contradição da lua, tão quase translúcida, tão quase nada, mas cuja medida é a eternidade<sup>22</sup>.

Sua paixão pelos livros ocupou grande parte de seu tempo. No decorrer de cinco aulas proferidas na Universidade de Belgrano, um dos temas ministrados foi sobre o amor ao texto literário. É numa dessas aulas, que Borges traça o seu perfil enquanto leitor ao falar sobre a sua relação com os livros e autores por ele escolhidos para ler. Os vê como um objeto sagrado que a medida em que são lidos revelam acontecimentos, sensações e emoções ainda não experimentadas, e que somente a leitura nos permite vivenciá-las. "O livro, porém, é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação"<sup>23</sup>.

Ao se retratar como leitor, Borges nos diz que a finalidade a que se propõe qualquer autor é a de que um livro ultrapasse a intenção que tinha ao compor a história. Essa transcendência prevista pelo escritor argentino é operada pelo leitor que tem a missão de ler e reler o livro, apreendendo assim o que ele quer dizer, mas sempre se surpreendendo com a nova face que lhe revela cada leitura.

---

<sup>22</sup> Idem, p. 285.

<sup>23</sup> BORGES, *Cinco visões pessoais*, p.13.

Deste modo, Borges nos apresenta os comentários tecidos por Michel de Montaigne a respeito dos livros. O escritor francês os vê como uma companhia, uma possibilidade de libertar-se da solidão vivida na sociedade. Solidão que se faz sentir em meio a multidão, e não tão-somente quando se está só. A leitura de um livro propicia a convivência com o autor e a história que está sendo desenvolvida, o que faz com que este não se sinta sozinho. Todavia, questiona a precedência dada pelos leitores aos comentadores e críticos em detrimento do texto original. Considera essa postura de leitura uma simulação da verdadeira leitura, uma encenação de intelectualidade.

O escritor argentino compartilha da visão de Montaigne. Considera importante a voz do autor e não a análise crítica que se faça da sua obra. Borges vê na leitura uma forma maior de felicidade por ter a oportunidade de participar da composição de outrem, a qual traz impressa a história de leitura desse outrem. A escrita é vista como uma forma menor de felicidade já que mistura lembrança e esquecimento do que se lê. Após perder a visão, os livros em sua materialidade continuam a ocupar a importância de antes. Em seguida confidencia que tem a necessidade de tocá-los e senti-los ainda que não os possa ler, pois muitos dos volumes que possui são aqueles que já foram relidos, pois considera a releitura, como já diz, mais importante do que a leitura, uma vez que para reler é preciso já ter lido. O livro, é visto por Borges como uma possibilidade de eternizar a memória.

Borges, adiantando-se assim às colocações de hoje sobre a importância da recepção dos textos, adverte-nos sobre o valor do nosso papel de leitor. Os leitores são peças fundamentais para o autor, haja vista que a história narrada só

pode ser viva e enriquecida por estes, ao torná-la sempre nova, atualizada e com novas significações. Nos *espelhos velados* Borges nos relata a origem do seu horror aos espelhos. Os espelhos representam, para o escritor argentino, uma ameaça à realidade e àquilo que sabe de si. É ao mesmo tempo um objeto que lhe causa um espanto, mas que o leva à descoberta do seu outro, a perceber a identidade perdida e a recobrar a memória dispersa, pois ao refletir sobre a realidade podem alterá-la ou apenas reduplicá-la, mas sempre acentuando o que não conseguimos ou não queremos ver com nossos olhos:

Quando menino, conheci esse horror a uma duplicação ou multiplicação espectral da realidade, mas diante dos grandes espelhos. Seu infalível e contínuo funcionamento, sua perseguição de meus atos, sua pantomima cósmica eram então sobrenaturais, desde que anoitecia. Um de meus instantes de rogo a Deus e a meu anjo da guarda era o de não sonhar com espelhos. Sei que os vigiava com inquietude. Algumas vezes temi que começassem a divergir da realidade; outras, ver neles meu rosto desfigurado por adversidades estranhas<sup>24</sup>.

Borges nos fala acerca da duplicidade no epílogo escrito para suas obras completas, somos seres duplos ou que se revelam duplos, quando em contato com obras literárias que mediam o nosso encontro com um outro, ou pelo simples fato de compartilharmos coisas e sentimentos que não são apenas nossos, mas que pertencem ao nosso passado, à nossa história de vida:

Hacia 1884 el doctor Henry Jekyll, mediante um modus operandi que se abstuvo de revelar, se transformo en el señor Hyde. Era uno y fue dos. (Años después, algo muy semejante ocurriría con Dorian Gray.) El arte de la colaboración literaria es el de ejecutar el milago inverso: lograr que dos sean uno. Si el experimento no narra, ese aristotélico tercer hombre suele diferir de sus componentes, que lo tienen en poco.

---

<sup>24</sup> BORGES, *O espelho velado*, p. 182.

[...] Quizá no huelgue recordar que los libros más personales – la *Anatomía de la melancolía* de Burton y los *ensayos* de Montaigne – son, de hecho, centones<sup>25</sup>.

Entretanto, não podemos ver a sua obra como sendo apenas um reflexo de suas leituras, mas sim como fruto de um trabalho cuidadoso e árduo com a linguagem, a qual tem como sinal a ironia e a ambigüidade, que seriam marcas de uma duplicidade da escrita, semelhante à que Montaigne opera em seus *Ensaíos*, pois a cada texto escrito Borges, ele intenta revelar-se a si mesmo, reconstruir a sua identidade.

A crítica em geral tem Borges como um escritor complexo e difícil de situar. Paul de Man<sup>26</sup>, a exemplo o considera assim, pois o grande corpus temático que compõe a sua obra o faz versar por diversos períodos literários, sem que possa ser delimitado como pertencente a uma única escola literária dada a grandeza da sua obra. Um dos principais temas borgianos é o dos vilões, o qual, segundo De Man: “Es cierto que, especialmente en sus primeras obras, Borges escribe sobre villanos: la colección ‘*História universal de la infamia*’, 1935, contiene un conjunto atractivo de pícaros”<sup>27</sup>. O estilo de composição do escritor argentino mescla na linguagem a profundidade, a sugestividade e a ambigüidade, que o faz colocar a máscara de um vilão para poder retratá-lo com mais propriedade.

De Man nos fala que se pode pensar que Borges trabalha o tema da infâmia como mais uma forma de esteticismo de fim de século, um sintoma tardio

---

<sup>25</sup> O vocábulo *centones* aqui pode ser interpretado como se referindo a um mosaico, que no caso mescla acontecimentos passados e futuros por narrar a história da vida da personagem Montaigne.

<sup>26</sup> DE MAN, Paul. *Un maestro moderno: Jorge Luis Borges*. Trad.: Aínda Fajardo y Nilita Vientós Gastón. In: ALAZRAKI, Jaime. Op. cit.

<sup>27</sup> Idem, p. 144.

da agonia romântica; ou ainda poderia ser a conseqüência de um desespero moral como fuga às ataduras do destino. Entretanto, o crítico considera tais suposições incoerentes a grandeza de um escritor que prima por um estilo incorruptível. Assim, suas obras são “el consistente incremento de una conciencia puramente poética llevada a sus limites extremos”<sup>28</sup>.

Os contos, que constituem grande parte de sua obra, não são fábulas moralizadoras e, nem tampouco, parábolas e análises psicológicas: “su mundo es la representación, no de una experiencia real, sino de una proposición intelectual”<sup>29</sup>. As personagens que permeiam seus contos já apontam para a criação de um estilo, pois são modelos para um escritor e ao mesmo tempo em que os mundos ali urdidos requerem um tipo de poesia ou ficção altamente estilizadas.

O conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* descreve um mundo imaginário de um planeta fictício, que aparece mencionado em uma enciclopédia falsa que é uma cópia adulterada da Enciclopédia Britânica. Todavia, esse trabalho de desnudamento da ficção não se restringe à composição de um mundo ficcional, mas também pelo desvelar da essência dos protagonistas borgianos, os quais se revelam de forma ‘real e verdadeira’ no decorrer das narrativas.

Além disso, De Man vê a composição da beleza em relação às criações borgianas como uma forma de duplicidade, pois sempre nos apresenta um outro que embora sendo familiar é sempre o reflexo invertido da imagem do escritor:

La creación de belleza comienza, pues, como un acto de duplicidad. El escritor engendra otro ser que es el reverso de su

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. 145.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 146.

imagen, como se reflejaría esta en un espejo. En este anti-ego, las virtudes y vicios del original quedan curiosamente deformadas e invertidas<sup>30</sup>.

Assim, o crítico inglês conclui que os textos de Borges estão permeados pelo duplo, uma vez que como escritor reflete, na sua obra, as suas leituras – as quais principalmente tratam da duplicidade:

Porque cada imagen reflejada en el espejo es estilísticamente superior a la anterior, como el paño teñido es más bello que el simple, la traducción deformada más rica que el original, el 'Quijote' de Menárd esteticamente más complejo que el de Cervantes<sup>31</sup>.

Assim, o estilo borgiano é definido por Paul de Man como sendo um espelho que cria o que imita.

## **2.1- A composição e o espelhamento do 'duplo' em *O espelho e a máscara***

A temática do encontro com o outro aparece descrita, neste conto, por meio do fazer poético, o qual permite aos personagens a descoberta do seu duplo ao entrar em contato com a beleza, que teria a função do espelho, pois lhes mostraria aquilo que desconhecem de si mesmos.

Borges constrói um conto mostrando-nos que a palavra, a escritura, tem o poder de imortalizar os sentimentos e as pessoas. Sendo assim, na presente narrativa temos o relato da tentativa de um rei de se tornar imortal e mundialmente conhecido. Tem conhecimento de que somente as palavras – e, especificamente,

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 146.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 148.



a literatura – o tornariam imortal. Manda chamar um poeta e lhe incube a tarefa de narrar a sua vitória na Batalha de Clontarf sob a forma de poesia, e lhe tornar, assim como na realidade, o rei vitorioso e prodigioso que fazia os seus súditos terem orgulho dele:

Travada a batalha de Clontarf, na qual foi humilhado o norueguês, o Alto Rei falou com o poeta e disse:  
- As proezas mais ilustres perdem seu brilho se não são cunhadas em palavras. Quero que cantes minha vitória e minha loa. Eu serei Enéas; tu serás meu Virgílio. Acreditas que serás capaz de empreender essa tarefa que nos fará imortais os dois?<sup>32</sup>

O poeta tem o conhecimento racional livresco acerca do fazer poético. Contudo, na elaboração do poema encomendado, ele depara com a verdadeira composição e lhe é revelada a beleza das palavras. A história consiste na realização de três tarefas, as quais representavam o mesmo número de produções literárias que iam crescendo gradativamente conforme eram entregues, no entanto, novas exigências eram impostas pelo rei.

O aprofundamento da elaboração artística do poeta ocorria devido o conhecimento de si que adquiria a medida em que compunha, fazendo com que o poema diminuísse em tamanho a cada tarefa cumprida, mas crescesse em relação à abordagem do conteúdo e ao tratamento dado ao tema. A realização da primeira tarefa imposta pelo rei durou um ano. Ao compor a primeira parte da poetização da batalha, o rei proferiu um panegírico em sua homenagem, além de lhe dar como presente um espelho de prata. Contudo, em relação à construção poética, ainda estava preso ao modelo das poesias clássicas, não tendo um estilo

---

<sup>32</sup> BORGES, *O livro de areia*, p. 50.

de composição original. Para compor a segunda parte da narração da batalha o poeta levou mais um ano. A poesia apresentada era menor, consistia em um códice e o poeta omitia na leitura do poema passagens por ele incompreendidas. O poema agradou o rei que lhe solicitou a concepção da última parte, pois nas criações poéticas, assim como nas fábulas, deveria primar o número três. O presente recebido pelo poeta foi uma máscara de ouro.

No decorrer de mais um ano, o poeta retorna com a última parte da tarefa cumprida. Tinha a aparência transformada em uma outra, como se fosse uma pessoa diferente, e o que trazia era apenas um verso, o qual lhe causava terror ter que pronunciá-lo ao rei. O rei insistiu para que o poeta lhe revelasse o verso e este o fez. Os dois não se atreveram a declamá-lo aos que ali estavam. Assim, o rei lhe concedeu o último presente que era uma adaga:

O aniversário voltou. As sentinelas do palácio notaram que o poeta não trazia nenhum manuscrito. Não sem estupor, o Rei olhou-o; quase era outro. Algo, que não era o tempo, havia sulcado e transformado seus traços. Os olhos pareciam fitar muito longe ou ter ficado cegos. O poeta pediu-lhe que falasse umas palavras com ele. Os escravos desocuparam a câmara.

— Não executaste a ode? — perguntou o Rei.

— Sim — disse tristemente o poeta. — Oxalá Cristo Nosso Senhor me houvesse proibido.

— Podes repeti-la?

— Não me atrevo.

— Dou-te o valor que precisas — declarou o Rei.

O poeta declamou o poema. Era uma única linha.

Sem se animarem a pronunciá-la em voz alta, o poeta e seu Rei a saborearam como se fosse uma prece secreta ou uma blasfêmia.

O Rei não estava menos maravilhado e menos oprimido que o outro. Ambos se olharam, muito pálidos<sup>33</sup>.

Poderíamos entender a beleza a que se refere o autor de duas formas diferentes: em um primeiro momento, poderia ser a beleza da obra literária ao

---

<sup>33</sup> Ibidem, páginas 52-53.

chegar num estado de perfeição; num segundo momento, seria um diálogo com o mito de Narciso, pois o poeta e o rei só desfrutaram da sua existência enquanto não contemplaram a beleza refletida no espelho da poesia:

— No alvorecer — disse o poeta —, acordei dizendo umas palavras que, a princípio, não compreendi. Essas palavras são um poema. Senti que havia cometido um pecado, talvez o que o Espírito não perdoa.

— O que agora compartilhamos os dois — murmurou o Rei. — O de haver conhecido a Beleza, que é um dom vedado aos homens. Agora nos cabe expiá-lo. Dei-te um espelho e uma máscara de ouro; eis aqui o terceiro presente, que será o último<sup>34</sup>.

Desta maneira, o rei e o poeta conheceram ao cabo das tarefas, algo vedado aos homens – a beleza – e o fim dos dois foi trágico, pois lhes colocou ante *personas* suas que não tinham conhecimento. Deste modo, O poeta se mata utilizando o último presente real. O rei, por sua vez, abandona o seu reino e torna-se um mendigo: “do poeta, sabemos que se matou ao sair do palácio; do Rei, que é um mendigo que percorre os caminhos da Irlanda, que foi seu reino, e que nunca repetiu o poema”<sup>35</sup>. Ao poeta caberia inferir que não foi capaz de suportar o convívio com sua essência revelada por meio desse encontro com a Beleza. Já o rei viverá de acordo com a sua essência, ou para não se confrontar novamente com ela se lhe impõe uma nova máscara social, a de mendigo

## **2.2- Ficção e imaginação: a criação de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius***

---

<sup>34</sup> Ibidem, página 53.

<sup>35</sup> Ibidem, página 53.

O conto relata de forma ficcional e imaginária a descoberta de uma região – Uqbar. A história se passa em uma chácara da rua Ganoa em Ramos Mejiá. O seu desenrolar deve-se a um diálogo entre Bioy Casares, escritor contemporâneo e amigo de Borges, e o autor – dono da casa. Eles se propuseram a escrever um romance em primeira pessoa. Todavia, percebem que são espiados por um espelho, o que levou Casares a lembrar-se de uma leitura feita numa enciclopédia acerca de um heresiarca de Uqbar que considerava os espelhos monstruosos por multiplicarem os homens. Tal recordação os levou a procurar confirmar a existência de tal região, o volume da enciclopédia e da heresia, e é justamente nesse espaço incerto, duvidoso e de pesquisa constante que se desenvolve a história. A seita a qual o heresiarca pertencia é o agnosticismo, doutrina considerada herética na Idade Média que sustentava haver uma dualidade entre o espírito e a matéria. Essa dualidade ocorria porque o espírito é bom, eterno e incorruptível, enquanto a matéria é essencialmente má. Sendo assim, o heresiarca abolia os espelhos por multiplicarem a matéria e criarem ilusões.

É interessante notar como a história, pequena narrativa, é construída e tecida com dados falsos desde o nome da região, volume da enciclopédia, até todos os detalhes que compõem e entrelaçam o conto. Podemos, então, dizer que há um desnudamento da ficção, onde esta se auto-explica e torna claro o seu caráter de texto ficcional. Não é de se estranhar que embora o fato narrado tenha ‘acontecido’ há cinco anos, o autor o narre como se estivesse acontecendo agora – no presente – a fim de que o leitor acompanhe e construa a narrativa junto com este. Trata-se, assim, de uma história que se volta sobre si mesma, numa auto-reflexão de seus próprios problemas.

Sabemos que o texto é rico em temas a serem explorados. Contudo, nos ateremos ao que nos fala da duplicidade especular. De tal modo, há todo um apontamento do autor para o fato dos espelhos multiplicarem o número dos homens, colocando-os frente a frente com um outro 'eu' antes desconhecido ou oculto:

Do fundo remoto do corredor, o espelho nos espreitava. Descobrimos (na alta noite essa descoberta é inevitável) que os espelhos têm algo de monstruoso. Então Bioy Casares lembrou que um dos heresiarcas de Uqbar declarara que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens.

[...] O texto da enciclopédia dizia: 'Para um desses gnósticos, o visível universo era uma ilusão ou (mais precisamente) um sofisma. Os espelhos e a paternidade são abomináveis (*mirrors and fatherhood are hateful*) porque o multiplicam e o divulgam'<sup>36</sup>.

Há a todo momento um diálogo constante com o leitor, realizado por meio do uso dos parêntesis, no qual são fornecidas as pistas ou os sinais para que seja realizada a compreensão do conto. Podemos perceber um certo tom irônico do autor ao brincar e jogar com o leitor, convidando-o a participar da obra, por meio de sua interpretação e leitura, de forma mais efetiva.

O único momento em que o narrador insere-se no conto é exatamente quando reafirma não estar contando suas histórias, mas sim a de Uqbar, Tlön e Orbis Tertius: "Pus-me a folheá-lo [o exemplar da Enciclopédia Britânica] e senti uma ligeira vertigem de assombro que não descreverei, porque esta não é a história das minhas emoções, mas de Uqbar e Tlön e Orbis Tertius"<sup>37</sup>.

Borges trabalha o tema do 'duplo' por meio de metáforas, doutrinas e objetos como o espelho:

---

<sup>36</sup> BORGES, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, pp. 475-476.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 478.

enquanto dormimos aqui, estamos despertos em outro lado e que assim cada homem é dois homens.

Explicaram que uma coisa é igualdade e outra, identidade, e formularam uma espécie de '*reductio ad absurdum*', ou seja, o caso hipotético de nove homens que em nove sucessivas noites padecem de uma viva dor. Não seria ridículo – perguntaram – pretender que essa dor fosse a mesma?<sup>38</sup>

O intuito do escritor argentino é mostrar que o homem convive tanto em sociedade – seu ser está tão impregnado das convenções sociais – que já não é capaz de perceber a sua essência encoberta por máscaras sociais, vivendo num jogo dialético de 'ser' ou 'não-ser', 'verdade' e 'não-verdade', e 'identidade' e 'igualdade'. As moedas, a linguagem e o sono representam, de forma metafórica, o encontro do homem consigo, com o seu outro 'eu'; e ao mesmo tempo revelam a necessidade que o homem tem de se esconder de si mesmo, formulando teorias que enfraqueçam a possibilidade de uma vida mais próxima à essência.

Transcrevemos aqui a nota que insere Borges no conto, que torna mais clara a intenção autoral de trabalhar a coexistência de dois 'eus' em um único ser:

Hoje em dia, uma das igrejas de Tlön sustenta, platonicamente, que tal dor, que tal matiz verdoso do amarelo, que tal temperatura, que tal som, são a única realidade. Todos os homens, no vertiginoso instante do coito são o mesmo homem. Todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare são William Shakespeare.

O tema do conto, a sua construção ou o desnudamento da ficção operado por Borges já se faz presente logo na primeira página, quando fala da tentativa de escrever um romance, – aqui cumpre esclarecer que Borges não escreveu romances, todavia, neste texto tem a intenção de compor um, o que não passa de um intento frustrado, pois se converte numa busca por conhecer os mistérios que

---

<sup>38</sup> Ibidem, p. 483.

regem um país imaginário –, em parceria com Casares. Desse modo, o assunto do conto é percebido apenas pelos leitores que se atêm às pistas concedidas pelo narrador, ora em nome de pessoas e lugares, ora em palavras como *falazmente*, colocada com relevância no começo do conto, que explicita o caráter ficcional desta narrativa curta:

Bioy Casares jantara comigo naquela noite e deteve-nos uma extensa polêmica sobre a elaboração de um romance em primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos e incorresse em diversas contradições, que permitissem a poucos leitores – a muito poucos leitores – a adivinhação de uma realidade atroz ou banal<sup>39</sup>.

Vemos nestas últimas linhas – “muitos poucos leitores” – como Borges admite que a criação literária não atinge qualquer leitor. Um outro fato importante a ser ressaltado diz respeito à etimologia de alguns termos que compõem o conto. *Orbis* vem do latim e significa objeto em forma circular ou esférica. O emprego desse termo é visto por Juan Nuño como uma alusão aos dois mundos de Platão, o sensível e o inteligível, mas nós o vemos também como a esfera descrita no mito do andrógino. A duplicidade se nos apresenta na descrição operada por Aristófanes do andrógino, a sua imagem é a de um ser com um só corpo – porém, com dois rostos iguais, dispostos em sentidos contrários – dois órgãos genitais, quatro braços e pernas, e dessa forma se dispunham os outros membros. O sexo masculino teria se originado do sol, o feminino da terra e o andrógino da lua, uma vez que a lua participa tanto da terra como do sol. A sua forma era de uma esfera e seu movimento era circular, já que se pareciam com seus progenitores. De tal modo, nos é apresentado a região circular a que se refere Borges em seu conto, é

---

<sup>39</sup> Ibidem, p. 475.

uma esfera que revela a duplicidade existente em cada homem, e que indicaria o caminho pelo qual os homens passariam para se encontrarem com o seu outro.

No poema *Édipo e o enigma* o escritor nos mostra a tragicidade provocada pelo encontro do homem com o seu 'duplo':

Quadrúpede na aurora, alto no dia  
e com três pés errando pela vã  
ambitudo da tarde, é assim que via  
a eterna esfinge o seu leviano irmão,  
o homem, e com a tarde veio um homem  
que apavorado decifrou no espelho  
da monstruosa imagem o reflexo  
de sua decadência e seu destino.  
Somos Édipo e de um eterno modo  
a tripla e longa besta somos, tudo  
o que seremos e o que nada temos sido.  
Aniquilar-nos-ia ver a ingente  
forma de nosso ser; piedosamente,  
Deus nos depara sucessão e olvido.

Neste texto vemos o homem, no caso Édipo, enxergou a si mesmo, vislumbrou o seu trágico fim, deparou com outro ser e outra realidade até então não vivenciada e extremamente monstruosa. O espelho, além de lhe denunciar a existência de um outro ser que habita e jaz dentro dele, o leva a conhecer, de forma revelatória, o seu destino. Temos a imagem do espelho como um oráculo e uma janela da alma.

O poeta nos mostra que na realidade todos somos Édipos, temos um outro eu desconhecido dentro de nós e se logramos conhecemo-nos, se desvendarmos o nosso destino a partir desse encontro, seremos aniquilados por nós mesmos. Todavia, somos salvos desse trágico fim devido à piedade de um Deus "que depara sucessão e olvido".



### 2.3- O confronto de gerações e o desvelamento do *Outro*

A história *O outro* se passa em fevereiro de 1969 em Cambridge, porém é narrada em 1972. O autor procura mostrar ao leitor que por se tratar de algo que ocorreu e que está sendo descrito, deve ser levado a sério e real. No entanto, tem consciência de que será lido como um conto, e para ele, talvez hoje, no momento em que o escreve, seja um conto.

A primeira sensação descrita é que o autor já havia estado ali naquele mesmo horário, era como se vivenciasse novamente algo já vivido, uma experiência do seu *alter ego*. O encontro com o 'outro' é posto em evidência no momento em que uma pessoa senta-se no mesmo banco em que o narrador – Borges – estava sentado, e começa a assobiar uma música conhecida, mas que jamais conseguira reproduzi-la. Quando olha para esse 'outro' sentado ao seu lado depara consigo mesmo aos 20 anos de idade, imensa surpresa, pois ele já contava com 70. É interessante salientar que embora estejam sentados lado a lado num banco, ambos estão em espaços diferentes. Borges está em Cambridge, o 'outro' está em Genebra.

Ao mesmo tempo em que denuncia o desconforto causado por um encontro com um ser 'desconhecido', desperta uma sensação e um sentimento de paternalismo, por parte de Borges em relação ao seu 'outro' ao pensar e saber tudo aquilo pelo que vai passar. Este sentimento de um eu mais amadurecido evidenciaria, em alguns momentos, um certo tom biográfico neste conto. Era de se esperar que o 'outro' procurasse comprovar a sua existência, todavia, quem busca comprovar que é real, que existe e que tem a sua vida constituída é Borges. O

outro se satisfaz em negar e reafirmar que não são a mesma pessoa, “o estranho é que nos parecemos, mas o senhor é muito mais velho, com a cabeça grisalha”<sup>40</sup>. Apesar de se reconhecerem um no outro, eles têm a plena noção de se tratar de um sonho, e sendo sonho tudo pode acontecer e nada pareceria irreal, pois ambos teriam o conhecimento da sua vida:

Se eu estou sonhando, é natural que eu saiba o que sei. [O outro] [...] Se esta manhã e este encontro são sonhos, cada um de nós dois tem de pensar que o sonhador é ele. Talvez deixemos de sonhar, talvez não. Nossa evidente obrigação, enquanto isso, é aceitar o sonho, como aceitamos o universo e termos sido gerados e ver com os olhos e respirar [Borges]<sup>41</sup>.

Após concordarem que esse encontro está se passando em um sonho, Borges passa a contar-lhe os acontecimentos futuros da vida do ‘outro’, episódios que fazem parte do seu passado. O ‘outro’ permanece disperso e indiferente, porém quando Borges o convida a falar sobre literatura, o diálogo se efetiva e ambos emitem alguns conceitos acerca do fazer literário.

Interessante é o fato da troca de moedas que fazem Borges e o seu amigo, a qual teria a função de comprovar que o encontro realmente ocorrera. Todavia, no momento da permuta o ‘outro’ percebe que a nota de dólar dada por Borges traz a data de 1964 e a rasga, não se efetuando o intercâmbio. Essa passagem é importante por marcar a impossibilidade de um segundo encontro entre os dois, “meses depois, alguém me disse que as notas de banco não levam data”, e por denunciar o seu caráter de ilusão, “o outro me sonhou, mas não me sonhou

---

<sup>40</sup> BORGES, Jorge Luis. *O outro*, p. 10.

<sup>41</sup> Idem, pp. 10-11.

rigorosamente. Sonhou, agora o entendo, a impossível data no dólar<sup>42</sup>. De maneira semelhante, o encontro poderia ser somente um sonho já que é improvável a existência de uma data que tornaria real e marcaria o encontro, assim, o conto termina com a incerteza com que começou e cabe ao leitor decidir se houve ou não o encontro. Em geral, a narrativa borgiana está elaborada com o intuito de questionar a natureza da experiência ficcional, pois tudo – o todo que compõe a obra – é pensado pelo autor de forma a direcionar o comportamento do leitor ante a obra, e o efeito que essa causa e nele opera.

#### 2.4- Junin

Eu sou, mas sou também o outro, o morto,  
o outro do meu sangue e do meu nome;  
sou um vago senhor e sou o homem  
que fez parar as lanças do deserto.  
Volto a Junín, aonde não fui nunca,  
avô Borges, a teu Junín. Tu me ouves,  
tu, sombra ou cinza última, ou desouves  
em teu sonho de bronze a voz truncada?  
Buscas acaso por meus olhos ocos  
o épico Junín de teus soldados,  
a árvore que plantaste, os teus cercados  
e nos confins a tribo e os despojos.  
Suponho-te severo, um pouco triste.  
Quem me dirá como eras e quem foste.

A primeira pessoa apresenta-se ao leitor como um ser que dúvida quanto a sua identidade, pois é o que sabe de si, mas é também aquilo que desconhece de si, uma vez que nele estão mescladas as certezas e incertezas da sua história que

---

<sup>42</sup> Ibidem, p. 15.

busca recompor por meio de olhos que nada lhe podem revelar, já que estão ocios, assim como seu conhecimento acerca dele.

O eu-lírico tem a necessidade de voltar ao seu local de origem para ter a verdadeira noção de si, ao mesmo tempo em que conhece o outro e aprende a diferenciá-lo dele. Contudo, o outro no qual se espelha para tentar conhecer-se é o seu avô (o morto), entretanto, o avô busca conhecer-se por meio dos olhos do eu-lírico que por estarem ocios não lhe permite se ver, por não terem reflexo. Inicia-se a procura por ele mesmo e por aquilo que compôs a sua vida.

Borges nos fala acerca de sua avó casada com um coronel que morrera durante a revolução de 1874 em uma entrevista concedida a Rita Guibert. A visão que detinha da vida era aquela que conseguia apreender da fronteira: “Mi abuela fue la mujer del coronel Borges que murió en combate en la revolución de 1874. Ella había visto la vida de la frontera, los indios, y había hablado con el cacique Pincén. Esto fue en Junín”<sup>43</sup>.

Não há a certeza por parte do eu-lírico de ser ouvido, e até mesmo da possibilidade de conhecer-se ou reconhecer-se no avô, pois não sobrou ninguém que pudesse lhe dizer quem fora este e como era. O poema termina com a incerteza de um conhecimento do eu-lírico. O que temos é a contínua busca pela identidade verdadeira de Borges.

---

<sup>43</sup> ALAZRAKI, Jaime. *Jorge Luis Borges*, p. 323.