

## 06

**BORGES COMO PERSONAGEM DE BORGES:  
A IMAGEM DO AUTOR EM “O OUTRO”  
E “25 DE AGOSTO DE 1983”<sup>1</sup>**

Vinícius Santos Loureiro

*Recebido em 30 set 2023.**Aprovado em 25 fev 2024.***Vinícius Santos Loureiro**

Doutorando em Literaturas Hispano-americanas pelo Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

E-mail: [loureiro.vn@gmail.com](mailto:loureiro.vn@gmail.com)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5639914117694209>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9329-898X>.

**Resumo:** O presente artigo se pretende a uma análise da imagem de autor atribuída a Jorge Luis Borges, um dos mais importantes escritores argentinos do século XX, conforme é percebida em sua obra ficcional. Em seus contos, Borges corriqueiramente projeta representações que, para além de coincidirem com seu nome, replicam aspectos biográficos de forma aberta, compondo uma literatura que, à medida que toma a literatura e suas formas como tema de relatos insólitos, se converte em uma ficção centrada a partir da experiência de se estar diante do texto literário, seja por meio da leitura ou da escrita. Dessa forma, uma série de contos do autor repensa as nuances

---

1 Título em língua estrangeira: “Borges as Borges’ character: the author’s image in ‘The Other’ and ‘August 25, 1983’.

dessa dinâmica, especialmente no que tange a relação por vezes conflitante entre a dimensão íntima de relação com a literatura e a dimensão pública e cultural, em um contexto em que o sujeito performa, em certa medida, sob uma máscara autoral. Assim, o artigo que se segue toma como objeto os contos de Borges, com ênfase em “O outro” e “25 de agosto de 1983”, a fim de discutir como esse conflito pode ser representado em um recorte que tange a literatura fantástica e os relatos autobiográficos.

**Palavras-chave:** Fantástico. Duplo. Autor. Literatura latino-americana. Conto. Biografia.

**Abstract:** This article aims to analyze the author image attributed to Jorge Luis Borges, one of the most important Argentine writers of the twentieth century, as perceived in his fictional work. In his short stories, Borges routinely projects representations that, in addition to coinciding with his name, replicate biographical aspects in an open way, composing a literature that, as it takes literature and its forms as the subject of uncanny stories, becomes a fiction centered on the experience of being before the literary text, either through reading or writing. Thus, a series of short stories by the author rethinks the nuances of this dynamic, especially with regard to the sometimes conflicting relationship between the intimate dimension of relationship with literature and the public and cultural dimension, in a context in which the subject performs, to some extent, under an authorial mask. Thus, the following article takes as its object Borges' short stories, with emphasis on “The Other” and “August 25, 1983”, in order to discuss how this conflict can be represented in an scope that refers to fantastic literature and autobiographical accounts.

**Keywords:** Fantastic. Double. Author. Latin American literature. Short story. Biography.

## INTRODUÇÃO

No dia sete de abril de 1967, o escritor argentino Jorge Luis Borges, em sua renomada conferência a respeito da literatura fantástica, afirma que um dos temas do gênero é a figura do duplo, que vem a ser denominado de *doppelganger* ou *fetch*, sob a ideia de que “si unhombreve a su doble, ese doble viene a buscarlo para llevarlo a lamuerte” (BORGES, 1967, p. 17). Em um acontecimento análogo, datado do dia 25 de agosto de 1983, o mesmo Borges sobe as escadas do antigo Hotel de Las Delicias, em Adrogué, e, ao abrir a porta do quarto de número 19, encontra a si mesmo no instante de sua morte.

Ainda que apenas um dos fatos mencionados acima seja verdadeiro até onde é possível de se verificar, ambos prefiguram de forma generosa a literatura que Jorge Luis Borges legou às letras latino-americanas do século XX. Sua menção e seu fatal encontro com o duplo remetem a presença fulgurante dos espelhos em suas narrativas, o horror e a vertigem que produzem, juntamente às coincidências minuciosamente planejadas por ordenações incompreensíveis que se apresentam na forma de bibliotecas infundáveis, superposições entre ficção e realidade e uma mitologia que interpreta a história universal pela lógica de sua própria genealogia, que dramatiza a tensão entre os ingleses e argentinos de seu passado familiar.

Em muitas dessas narrativas, uma outra coincidência se faz presente de forma costumeira. Não são poucos os exemplares da ficção borgesiana nos quais o nome do narrador ou do protagonista coincide com o nome do autor da obra; em outros casos, a ausência

dessa correspondência é recompensada por um tipo específico de personagem: o homem de letras, o cego, o sujeito entre a alta cultura e a demonstração de força, o *flâneur* das ruas de Buenos Aires, todos acabam por remeter de volta à imagem que se construiu ao redor de Borges.

Por outro lado, essa coincidência também diz respeito a algo como uma cisão entre esse autor e a imagem pública por meio da qual ele entra nos anais da instituição literária. O texto que melhor dramatiza essa questão é “Borges e eu”, publicado em 1960 em *O fazedor*. Aqui, Borges repete o hábito de inscrever seu nome em meio à ficção, mas o faz de modo inverso, visto que o próprio título adianta que, neste momento, o nome de Borges corresponde não à voz da breve narrativa, mas a um outro que se localiza no canto diametralmente oposto dessa dinâmica cênica. O autor inicia o texto por meio de uma sentença categórica que, para além de encenar de forma imediata e inegável a oposição entre o Borges-civil e o Borges-autor, determina que é a este outro a quem “sucodem as coisas” (BORGES, 2021, p. 54). Essa postulação coloca o outro como o centro das atenções, como aquele que adquire o protagonismo dessa vida que ambos parecem de antemão compartilhar, um indício de que o Borges-autor goza de algum privilégio que o dispõe em uma vantagem contra o Borges-civil.

De forma análoga ao narrador de “Os jardins de caminhos que se bifurcam”, que, diante da perseguição dos ingleses compreende que “tudo o que realmente acontece, acontece a mim” (BORGES, 2013, p. 81) como símbolo da convergência — que ainda ignora — de nuances históricas, familiares e literárias que o insere no labirinto de seu antepassado, cultivado por um sinófilo de nome

conveniente, o Borges que assina este relato está consciente de que a confluência e as adversidades estão projetadas sobre outro, não ele. Este outro, cuja distância está assinalada por sua presença fantasmática que se manifesta pelas correspondências ou pela inscrição de seu nome nos lugares de prestígio da imagem de autor, compartilha das mesmas preferências que o primeiro, “mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator” (BORGES, 2021, p. 54).

Essa pontuação é fundamental para compreender que, entre todos os falseamentos que se veem na obra de Borges, essa imagem de autor é mais uma, ou ainda, senão uma máscara, uma versão irreal de um eu que existe apenas na e para a esfera pública da cultura. Borges — o que escreve — pondera que a relação entre ambos não é hostil e que a literatura que está sob seu nome é uma forma de justificar esse outro, para quem pouco a pouco vai cedendo, abrindo mão dos arrabaldes, dos espelhos e dos tigres, consciente de que o pouco que sobreviverá de si estará presente no outro. A frase com que o relato se encerra resgata todo o caráter borgesiano da peça: ao afirmar não saber “qual dos dois escreve esta página” (BORGES, 2021, p. 55), Borges restaura a ambiguidade dessa pluralidade do ser e seus duplos, que estão fatalmente sobrepostos e destinados a se confundir.

Esse jogo com o duplo, ainda que “Borges e eu” pareça por vezes remeter mais ao ensaístico que à conformação mais ou menos tradicional do conto — ou ainda, no exato lugar de ambiguidade no qual habitam muitos dos textos que compõem a literatura de Borges —, reverbera em uma série de outros escritos, embora seja possível elencar dois exemplares que, assim como este que

acaba de ser comentado, abordam de modo mais ficcional a figura do duplo sem se eximir da problemática inerente à contraposição entre a subjetividade e a figura pública do escritor.

Neste ponto, assinalo os contos “O outro” e “25 de agosto de 1983”, ambos interessados, como se notará ao longo do presente artigo, em representar o atroz encontro de um homem com seu duplo, evento que traz à superfície as particularidades de um diálogo de um homem consigo mesmo, sob a perspectiva de diferentes ordens cronológicas e espaciais. Dessa forma, o artigo se pretende a uma leitura dos dois contos como dramas da cisão da personagem do escritor na literatura de Jorge Luis Borges, refletindo a respeito de sua ocupação hesitante entre a dimensão puramente subjetiva/ íntima e a dimensão social/performativa dessa manifestação.

## I

Em uma manhã de fevereiro do ano de 1969, Jorge Luis Borges está sentado em um banco em Cambridge, diante do rio Charles, quando um jovem se senta a seu lado. A voz desse jovem, que remete à recordação de um morto, é reconhecida com horror por aquele que relata o episódio. Diante de uma breve troca de palavras, o narrador compreende que está diante de seu duplo, uma versão muito mais nova dele mesmo, apenas com uma condição estranhíssima: embora a narrativa seja localizada da forma supramencionada logo nas primeiras linhas, o rapaz afirma estar sentado em um banco em Genebra, em frente ao Ródano.

O que se tem, de forma quase biográfica, é um encontro de Borges em sua velhice, já convertido em um autor de prestígio internacional, com o Borges que foi em sua juventude, mediante a

instalação da família na Suíça em 1914. Ciente da natureza insólita da cena na qual se vê inscrito, o Borges-narrador, o mais velho, se vê engajado em um diálogo no qual tenta provar ao mais novo que são, de fato, a mesma pessoa. Menciona detalhes da vida íntima de ambos a fim de provar sua identidade; logo em seguida, passa a narrar fatos futuros da vida da família e fatos históricos, que percebe de forma cíclica. O breve encontro chega ao fim no instante em que o jovem, em um estado de ânimo que se intercalou entre o desinteresse e o assombro, se retira para um suposto compromisso, o que o mais velho compreende como sendo uma confissão de que aquele momento era de alguma forma insuportável para ambos.

O episódio narrado neste conto é paralelamente inverso a outro que viria a ocorrer muitos anos depois, na fatídica noite de 25 de agosto de 1983. Na noite seguinte a seu aniversário, Borges retorna ao Hotel de Las Delicias, destino habitual de férias de sua família em Adrogué, nos arredores de Buenos Aires, e, ao chegar, toma conhecimento de que seu nome já está escrito no livro de hóspedes e que aquele que se identifica por um nome idêntico ao seu subiu ao quarto 19, o mais alto do edifício. O narrador sobe às pressas pela escada e, ao abrir a porta do aposento, vislumbra uma versão envelhecida de si mesmo deitada de costas na cama. A inversão deste conto em relação ao anterior se percebe no detalhe que, enquanto “O outro” narra o encontro de Borges com uma versão mais nova de si mesmo, “25 de agosto de 1983” é narrado por aquele que se depara com uma visão futura de sua pessoa. O temor, porém, neste conto, se desloca do atroz encontro com o duplo para a consciência das motivações que o conduzem até o hotel naquela noite: ao ser informado da presença do outro no

quarto reconhecido, o narrador já sabe que o outro tem como propósito de sua estadia o suicídio – fato que comprova mediante um frasco incontornável na mesa de cabeceira.

O diálogo que se segue passa pelas próprias justificativas do Borges-outro, altura em que argumenta que a ideia de dar cabo à vida esteve presente em todos os momentos de sua vida, ao que o narrador assente. Neste instante, se produz o deslocamento de tempo e espaço: o narrador afirma estar no ano de 1960, no Hotel de Las Delicias, enquanto o Borges-outro afirma estar no apartamento da rua Maipú e que o ano é 1983. O conto se encerra intáctil quando o Borges-outro expira e o narrador, ao se debruçar sobre o corpo, testemunha seu desaparecimento na frente de seus próprios olhos.

Ainda que não seja um equívoco afirmar que Jorge Luis Borges foi um dos autores definitivos da literatura fantástica na América Latina do século XX, é no mínimo impróprio estabelecer uma relação direta entre sua obra e as convenções mais tradicionais do gênero. Seus comentários sobre livros jamais escritos, as referências pululantes e as origens insondáveis de suas genealogias literárias formam um mosaico que compreende uma literatura que não busca apenas uma hesitação entre um episódio inexplicável e a imobilidade dos referentes pragmáticos, mas que vislumbra na incongruência entre as diferentes ordens às quais o texto literário responde uma forma de representar a perspectiva desse sujeito que não dispõe de uma materialidade inegável da realidade para se ater.

Em uma tentativa de estabelecer a poética dessa vertente que surge em meados do século passado, Jaime Alazraki ressalta que



“[d]esde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sinutilería, sinpáthos” (ALAZRAKI, 1990, p. 31). Ainda para o crítico, essa perspectiva se justifica pelo fato de que “mientras el cuento fantástico se mueve en el plano de la literalidad, de los hechos históricos del argumento [...], el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos” (ALAZRAKI, 1990, p. 31).

Essa distinção entre as diferentes etapas evolutivas do gênero, com as devidas ressalvas à suposta literalidade do fantástico tradicional, é pertinente para que se pense o episódio fantástico nos dois contos e quais as reverberações que geram. Embora o narrador de “O outro” descreva a experiência de estar diante de seu duplo como uma referência, o horror desse encontro é rapidamente diluído em meio às trocas que se seguem: o mais velho pergunta como vai a família, de forma a recordar através daquela voz extremamente familiar algo que viveu, mas que não está ao alcance de sua memória mais imediata; comenta com desinteresse a repetitiva história das décadas que se seguiram; por último, quase com impassividade, fala da morte do pai. Em meio a suas trocas, uma série de referências à literatura.

Nesse sentido, “25 de agosto de 1983” caminha na mesma direção, uma vez que o temor que acomete o narrador não é devido à presença do outro, mas pela iminência do suicídio. De fato, o tom desse relato é mais melancólico que o anterior, o que se justifica pelo fato de ser uma narrativa cujo tema é a morte. Contudo, o encerramento do conto se constrói em uma representação irônica desse horror, visto que o momento decisivo para a fuga do narrador daquele quarto de hotel é justamente

o desaparecimento do corpo do outro. Essa dissolução vai ao encontro do argumento de Alazraki, abrindo o texto para a interpretação do episódio fantástico como uma peça da máquina ficcional, um dispositivo que não busca um efeito pleno em si, mas, ao contrário, facilita o surgimento de “sentidos oblíquos, metafóricos ou figurativos”.

É evidente que o emprego da figura do duplo não é desprovido de valor — voltarei a esse ponto em um momento posterior deste artigo —, entretanto sua ocorrência, ao invés de atentar contra a noção de realidade compartilhada entre leitor e texto, opera como um catalisador para as questões abordadas. Portanto, esse artigo segue na direção de leitura que percebe os dois contos como uma figuração dessa relação entre o Borges que encontra na literatura uma forma de felicidade — diz Borges que “o livro é uma das possibilidades de felicidade que nós, homens, temos” (BORGES, 2017, p. 20) — e um meio para se relacionar com o mundo, e o Borges a quem se atribui a autoria da obra, que se converte em personalidade literária na Argentina da segunda metade do século XX.

Essa possibilidade de leitura não é necessariamente dependente de uma reformulação do gênero como propõe Alazraki, mas simplesmente pela ideia de que se trata de uma etapa de evolução natural, como afirma Roas, “o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade” (ROAS, 2014, p. 67).

Em sua válida tentativa de propor uma concepção mais ponderada para a questão do neofantástico, Roas recorre a um repertório de outros críticos que corroboram sua perspectiva: o autor vai a Segre, que postula que enquanto o “maravilhoso tradicional colocava em dúvida as leis físicas do nosso mundo, o maravilhoso moderno desmente os esquemas de interpretação que o homem em sua longa trajetória dispôs para sua própria existência” (ROAS, 2014, p. 68), e, de forma condizente, vai a Fernández recuperar o argumento de que “[b]asta que se produza uma alteração do reconhecível, da ordem ou desordem familiares”, acarretando em uma “suspeita de que outra ordem secreta (ou outra desordem) possa colocar em perigo a precária estabilidade da nossa visão de mundo” para que se produza o efeito do fantástico (ROAS, 2014, p. 71). No mesmo tom, Roastraz um argumento extremamente válido de Campra que, ao pensar as diferenças estruturais nas diferentes etapas do fantástico, afirma que

a literatura fantástica atual deslocou seu eixo para outro nível: esgotada ou pelo menos desgastada a capacidade de escândalo dos temas fantásticos, a infração se expressa por certo tipo de rupturas na organização dos conteúdos – não necessariamente fantásticos; isto é, no nível sintático. Já não é tanto a aparição do fantasma o que conta para definir um texto como fantástico, mas sim a falta irresolúvel de nexos entre os elementos distantes do real. (ROAS, 2014, p. 73)

O breve repertório argumentativo exposto acima forma uma cadeia de pensamento que auxilia na discussão da temática dos contos cuja análise é proposta neste artigo. Tanto Roas quanto Campra concordam que o fantástico contemporâneo não procura

atemorizar pela irrupção do sobrenatural na narrativa, mas pela noção de irreabilidade que parece espalhar para os próprios componentes de uma realidade ordinária. Se o duplo não é capaz de – ou talvez não seja projetado para – originar um escândalo dentro desse recorte de percepção de realidade, o que sobra, portanto, é justamente o vislumbre da “possível anormalidade da realidade”.

Esse atentado contra a normalidade prevista é, recuperando a ideia de literalidade do fantástico tradicional de Alazraki, não quer atentar contra o funcionamento orgânico do real pragmático, mas sim contra os “esquemas de interpretação” que sustentam “a precária estabilidade da nossa visão de mundo”. A argumentação de Roas se encerra por uma referência a Jordan, para quem as mudanças do gênero são devidas a fatores “que indicam as transformações de uma sociedade, de seus valores, em todas as ordens”, embora se resguarde a função primordial do fantástico, isto é, “iluminar por um instante os abismos do incognoscível que existem dentro e fora do homem, de criar assim uma incerteza em toda a realidade” (2014, p. 74). Dessa forma, se constrói a concepção de que as transformações do fantástico enquanto forma de literatura são sempre vinculadas às conformações que moldam a experiência humana em suas diversas frentes, abrindo os flancos do texto literário para as demandas de tempos, espaços e subjetividades peculiares ao lugar que habitam.

Assim, se torna possível que essas elucubrações a respeito de uma evolução do gênero fantástico possibilitem uma aproximação ainda mais cerrada ao tema que envolve os contos selecionados. A partir do momento em que se abre mão de uma leitura que postula um horror diante do encontro entre o sujeito e seu duplo, o que se

apresenta é um complexo drama do eu que abarca a consciência, os limites entre subjetividade e performance social e a representação da própria voz na circunscrição da literatura. Essa plena abertura permite que se afirme que, em “O outro”, “[t]he central theme of the story is the self as illusion due to the fallibility of memory and time as an infinite present”, ou ainda, que

the notion of an infinite present represents an aspect of the existential crisis of the narrator that deals with the false nature of human personality. Since memory is unreliable and fragmented, man's identity can only be defined through his own perception of himself. The passage of time does nothing to reveal to us a sense of self and undermines the belief that man gains a deeper understanding of himself with age. (PERCOCO, 2003, p. 113-122)

O fragmento acima discorre por uma vereda que se aproxima da hipótese de leitura que este artigo pretende defender, ainda, contudo, sem abordá-la. À medida que a crítica perceba no conto uma alegorização da noção de tempo como forma de representar uma crise do narrador perante as concepções de personalidade, que a percepção é a chave para a criação de uma identidade e que, por fim, a maturidade não constitui em si uma revelação do ser a respeito de sua genuína natureza, se torna mais clara a figuração rudimentar do conto, de que o encontro com o duplo representa, fato corroborado pelas permanências em espaços e tempos distintos, um distanciamento entre Borges e seu local de ocupação no interior da dinâmica da instituição literária.

Esse tipo de abordagem, em certos aspectos, justifica a argumentação do desenvolvimento do fantástico, visto que, ao se

deslocar a crise das leis físicas para os esquemas de ordenação, o pensamento teórico descarta qualquer suposição de necessidade de que o gênero, sob as influências de aspirações grandiosas, produza teses sobre universalidades. O drama que germina do encontro entre Borges e seus duplos é proveniente da falência de um esquema pessoal que, embora possa ser válido para pensar o lugar do autor na contemporaneidade, não se propõe a contemplar, de forma geral, a ausência de continuidade entre o sujeito que cria uma relação íntima com a literatura e aquele que se apresenta com o mesmo nome, a quem se atribuem os contornos da personalidade literária.

Em sua análise de “O outro”, Olaso aponta que a narrativa se instaura por meio de uma contradição: ao passo que o narrador atribui o mal-estar inicial que sente naquele banco diante do rio a um estado de cansaço, o crítico aponta que o próprio narrador admite logo acima que havia dormido bem e que sua aula do dia anterior havia interessado os alunos, o que parece lhe conferir alguma dose de satisfação (OLASO, 1999, p. 179). De fato, esse desencaixe inicial adianta toda a estrutura do relato, que é povoado de instantes de incongruência. O mesmo, como se verá adiante, ocorre em “25 de agosto de 1983” de forma ainda mais acentuada.

De certo modo, as contradições presentes nos dois textos são parcialmente justificadas pela atmosfera onírica dos relatos — em ambos, vale recordar, há uma disputa sobre quem está sonhando e quem é sonhado — que, ainda, é o argumento central sobre o qual se baseia a contradição central dos dois contos, que é a ação transcorrida em diferentes espaços e tempos. Contudo, as nuances dessas contradições, agravadas talvez por, desde já, a leitura

que este artigo se propõe a fazer dos contos como dramas de consciência, deixam pouca margem para que sejam tomadas como meramente circunstanciais.

Para além dos dois pontos levantados, que parecem em algum grau estabelecer a fundação dos contos, há um terceiro que também tem um valor de base. Ainda que Borges tenha perdido a visão gradualmente ao longo de sua vida, culminando em uma cegueira quase plena a partir de meados da década de 1950, as diferentes figurações do autor que surgem nos contos experimentam essa questão sensorial de maneiras diversas.

Em “O outro”, ainda que o narrador afirme ao mais jovem que ao chegar à sua idade “terá perdido a vista quase por completo” (BORGES, 2021, p. 15), o mesmo narrador é capaz de contemplar seu semblante, o livro que leva nas mãos e as moedas que lhe são oferecidas. De forma análoga, o narrador de “25 de agosto de 1983” chega desacompanhado no hotel, lê seu nome no livro de hóspedes e corre as escadas para encontrar seu duplo, sempre com os olhos fixos em sua aparência envelhecida.

Diante dessa manifestação, ainda que se aborde os dois textos somente pela chave onírica, a suspensão momentânea da cegueira retoma a análise de Percoco, que lê o primeiro conto como uma metáfora da falibilidade da memória e do papel da ficção em preencher as lacunas desse grande texto autobiográfico. Ainda assim, perceber a cegueira como um item dentro do repertório de contradições dos contos fornece uma base ainda mais sólida para se pensar as outras que ainda estão por vir.

Olaso assinala outro detalhe biográfico que acaba por constituir, em nossa leitura, um desses desencaixes. Diante do

surgimento abrupto de uma pessoa no banco poucos momentos após o narrador afirmar que ao seu redor “[n]ão havia viva alma” (BORGES, 2021, p. 7), Borges descobre que está na presença do duplo ao ouvir sua voz. A questão é que a voz que ressoa diante do rio Charles não é a sua, mas uma idêntica à de seu primo Álvaro Melián Lafinur. Segundo Olaso, Borges “siempre detestó su tono de voz y que cuando fue joven quiso imitar la de su primo” (OLASO, 1999, p. 179).

Assim, Borges reconhece sua presença através dos atributos de um outro, talvez ainda mais similar a ele do que o rapaz sentado no banco. Mais adiante, ao oferecer ao mais novo fatos de sua vida, Borges relata que a mãe está bem, mas adverte a respeito do falecimento de seu pai e sua avó. Em ato contínuo, pergunta ao mais novo como estão as coisas em casa. O rapaz, além de não demonstrar comoção diante da notícia das mortes futuras, replica com um comentário de tom cômico sobre um episódio envolvendo o pai. As incongruências de fatos e comunicações, neste conto, parecem desempenhar um papel na instauração de uma construção ficcional da memória, como já apontado, mas também abre a possibilidade de se entrever um desencontro mais profundo entre as duas personagens.

As contradições seguem e se desdobram em “25 de agosto de 1983”. Ao chegar ao hotel, Borges exterioriza determinado estranhamento diante da reação do recepcionista: espera ser reconhecido, não o é; em seguida, vê seu nome já escrito no livro de hóspedes. Apenas diante desse fato que o sujeito ensaia reconhecer o hóspede, mas logo se corrige e declara ter se confundido. Essa contradição vem, assim como no conto anterior, na esteira de



uma declaração que apontava para um desenvolvimento da cena em outra direção, dado que, em sua chegada, o narrador afirmar sentir “a resignação e o alívio que os lugares muito conhecidos nos transmitem” (BORGES, 2018, p. 65). O cansaço surge em um dia em que se dorme bem; o reconhecimento não vem ao adentrar em um espaço quase íntimo. Para além da materialidade do recinto, onde “espelhos pálidos repetiam a configuração do salão” (BORGES, 2018, p. 65), a fundação da temática do duplo neste texto se dá precisamente por meio dessa discrepância. Borges retorna a um lugar emblemático em sua vida, mas é tomado como outro.

Sobe as escadas e entra no quarto. Deitado na cama, Borges se reconhece de imediato na figura velha, magra e pálida que habita o recinto, ainda que não reconheça inteiramente a voz do outro, “a que costumo ouvir em minhas gravações, ingrata e sem nuances” (BORGES, 2018, p. 66). Adiante, sente que o sorriso do outro, de alguma forma, reflete o seu. Sente, ainda, um incômodo pelo “tom dogmático” com o que o outro lhe fala, precisamente por se reconhecer nele (BORGES, 2018, p. 69). A perturbação se converte, por fim, em algo similar a uma ofensa, uma vez que, diante do outro que é ele mesmo, afirma que são “excessivamente parecidos. Detesto seu rosto, que é minha caricatura, detesto sua voz, que é um arremedo da minha, detesto sua sintaxe patética, que é a minha” (BORGES, 2018, p. 70).

No fragmento, chama a atenção que o narrador parece nutrir simultaneamente sensações de reconhecimento e estranhamento em relação ao outro que está prestes a morrer: ao passo que uma das questões presentes na narrativa é a disputa entre ambos em relação às respectivas identidades com o nome Jorge Luis Borges,

aquele que relata o episódio parece nunca chegar a uma conclusão quanto ao seu reconhecimento no outro. Admite, no segundo em que entra no quarto, que está diante de si; admite, nos instantes finais, que, de algum modo, “morria com ele” (BORGES, 2018, p. 71). Contudo, a todo momento, se mostra incomodado não com o fato de estar na presença de seu duplo, mas no fato de perceber naquela figura as inconsistências que repetidamente aponta.

Há outras contradições neste conto, mas uma em específico é interessante que seja abordada, especialmente porque lança luz em um aspecto do primeiro conto. Assim como em “O outro”, a ação de “25 de agosto de 1983” se desdobra em dois lugares e dois tempos. Aqui, enquanto o narrador diz estar no hotel no ano de 1960, o mais velho afirma estar na data indicada pelo título, embora esteja deitado no apartamento em que Borges viveu na rua Maipú, no centro de Buenos Aires. No instante em que ocorre essa revelação, o narrador menciona que havia compreendido a iminência do suicídio ao ser informado do quarto 19, visto que aquela vontade havia sido ensaiada, muitos anos antes daquela noite, “em um dos aposentos do andar de baixo” (BORGES, 2018, p. 67).

Transcorre uma interrupção comunicativa na qual o mais velho compreende a fantasia inicial da própria morte, mas ignora o teor da menção ao piso inferior, reafirmando que o hotel havia sido demolido há muitos anos e que, na verdade, o cenário daquela noite fatal era o apartamento da rua Maipú, “no quarto que foi da mãe” (BORGES, 2018, p. 67). Suspensa essa quebra lógica, ocorre uma segunda pelo detalhe de que o narrador descobre a notícia da morte futura de sua própria mãe.

Assim como no conto anterior, no trecho correspondente às notícias do futuro da família relatadas ao rapaz, há um ruído comunicativo entre ambos que não apenas ressalta como persiste uma dificuldade inerente ao afastamento de espaço e tempo, mas, sem sombra de dúvida, há um problema incontornável de comunicabilidade. Para além de não se reconhecer de forma plena — a voz das gravações, a voz de Lafinur —, Borges é incapaz de se comunicar com a alteridade personificada que surge nos dois relatos. Isso justifica, de certa forma, o esquecimento que experimentam suas versões de 1918 e 1960, mas torna ainda mais dramática a figura das versões de 1969 e 1983, incapazes de serem restituídas no Borges que já foi ou no Borges que ainda será. As imagens de Borges que surgem nesses contos — os outros da narrativa, isto é, 1918 e 1983 — são inacessíveis para o Borges que olha para si mesmo.

## II

A história da noite que vai ser narrada em “25 de agosto de 1983”, como o conto manifesta, começa muitos anos no passado de Borges. Em fevereiro de 1934, o autor comprou uma arma, um romance policial, uma garrafa de gim e um bilhete de trem para Adrogué, onde, em um dos quartos do Hotel de Las Delicias, não foi capaz de consumir o ato (BOLDY, 2009). O relato vem de María Esther Vázquez, que por muitos anos foi uma das pessoas mais próximas a Borges, mas a ideia de que o suicídio foi um tópico presente na biografia do escritor é ratificado por outros nomes. Williamson, por exemplo, que escreveu uma das biografias do autor, é categórico ao afirmar que o argentino experimentou

uma “tentação recorrente de se matar”, inclusive no ano de 1977, quando compõe este conto (WILLIAMSON, 2011, p. 504).

Em um desses momentos, Borges escreveu a respeito de “bravos líderes militares que, em sua revolta diante da corrupção disseminada de Roma, escolheram tirar a própria vida”, por meio de uma anedota na qual o “suicídio é apresentado como a forma mais alta de negação da carne – com efeito, como um ato nobre, pois, nas palavras de Sêneca, é ‘a única maneira que nos resta para ser livre’” (BORGES, 2011, p. 248). A declaração repercute diretamente neste conto, onde se lê que o outro sustenta sua decisão na palavra dos estoicos e afirma que “a porta da prisão está aberta” (BORGES, 2018, p. 70).

Há uma outra cena de morte, contudo, que também preserva um valor altamente simbólico para essa intersecção entre biografia e ficção. No Natal de 1938, Borges sofreu um ferimento em sua cabeça ao se chocar contra uma janela aberta, o que lhe provocou uma septicemia quase fatal e dias de uma febre delirante (BOLDY, 2009, p. 26). O episódio ganha contornos épicos à medida que se ressalta uma mudança no temperamento do autor na esteira do acontecimento. Vázquez, outra vez, aponta que, ainda que Borges sempre houvesse demonstrado apreço pela literatura fantástica, a partir de sua recuperação o autor passou a desenvolver um “*gusto desmesurado*” pelo gênero, o transformando em “another person who continued to live together with the obscure employee of the Miguel Cané Library” (BOLDY, 2009, p. 33-34).

De fato, a literatura de Borges dá uma guinada em direção ao fantástico a partir dessa época de sua vida: enquanto as décadas de 1920 e 1930 são dedicadas à poesia envolta nas mitologias

dos arrabaldes portenhos e aos primeiros volumes de ensaio — à exceção de *História universal da infâmia* — os anos seguintes são o momento de publicação de *Ficções* e *O Aleph*, seus mais elogiados livros de contos, responsáveis pelo prestígio que o autor vai experimentar nos anos seguintes.

Dessa forma, para além da conveniência da figuração de Borges como um duplo de si mesmo após o evento de 1938, há uma espécie de fundação mítica — recordando um de seus mais importantes poemas — da escritura fantástica através do acidente e desse retorno dos limares da morte, como se se estabelecesse, a partir de então, um vínculo íntimo entre a literatura que se tornará o avatar desse nome de autor e a experiência da própria morte.

Esse vínculo está representado, brevemente explorando veredas secundárias, em outros contos do autor. Em “O Sul”, Juan Dahlmann, o protagonista, “suffered the same accident that Borges had suffered on Christmas Eve 1938, with the added detail that here he rushes up the stairs anxious to examine a rare copy of the *Arabian Nights*, which he had just acquired” (BOLDY, 2009, p. 126). Este conto é particularmente importante ao se considerar o panorama da obra de Borges uma vez que ele é composto por meio de uma intersecção entre a dimensão factual do episódio com a pequena mitologia biográfica que o autor constrói a partir da tensão entre a erudição e a hombridade.

De forma análoga, o acidente está representado em “A morte e a bússola”, no qual Scharlach, o antagonista do relato, “describes the delirious fever he suffered in the house after being shot in the operation in which Lönnrot had arrested and imprisoned his brother, reminiscent of the fever suffered by Borges” (BOLDY, 2009, p. 118).

Neste conto, o curioso é que Borges parece atar as duas cenas indicadas por meio de um fio narrativo: embora o delírio febril seja uma alusão ao acidente com a janela, o palco para o desfecho do relato é a quinta de Triste-Le-Roy, que o próprio autor identifica como uma representação de Adrogué, localização do Hotel de Las Delicias, cenário da tentativa de suicídio de 1934 (BORGES, 2008, p. 152-153). Para além dessa coincidência nada despropositada, há um paralelismo entre o investigador e o criminoso, no qual ambos são leitores e urdidores de uma trama simbólica que envolve uma série de casualidades, a mística judaica e um labirinto de símbolos. Uma narrativa de dualidades que “atingem seu apogeu febril no confronto entre os dois inimigos, mas, no clímax da história, ambos sentem uma tristeza idêntica: o detetive e o criminoso parecem ser imagens especulares um do outro, em vez de opostos polares”, em um gesto que converte esse conto “como diria o próprio Borges”, em uma “história sobre ‘um homem que comete suicídio’” (WILLIAMSON, 2011, p. 318).

Retomando o comentário de Borges a respeito do duplo enquanto tema canônico da literatura fantástica com o qual abri este artigo, retomo o final de sua declaração, parte em que afirma que, para algumas tradições, a aparição do duplo é um prenúncio da própria morte. Em “25 de agosto de 1983”, esta possibilidade é concretizada à medida em que se lê o relato da morte de um outro idêntico, que responde ao mesmo nome e à mesma memória, testemunhada por um narrador consciente de que “[d]e certa maneira, [eu] morria com ele” (BORGES, 2018, p. 71). Borges, sem dúvidas, projeta nesse encerramento um espelho de “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, conto que comenta na

mesma conferência e que é responsável por definir determinada gramática do gênero ao postular o duplo como um drama da consciência, no qual o embate entre ordens distintas acaba por matar simultaneamente o narrador e o outro.

“O outro”, por sua vez, não alude diretamente à morte de nenhum dos dois avatares de Borges, porém, mediante o comentário do autor sobre o tema e os paralelismos apontados ao longo dessa argumentação com “25 de agosto de 1983”, é possível que se explore algumas veredas com este norte. Para tal, basta recordar que uma das chaves para a construção deste conto — e também do outro — é a ocorrência de contradições e desencaixes.

No início do conto, o cansaço que o narrador aponta na sequência da afirmação de que havia dormido bem na noite anterior opera no sentido de minar a confiabilidade de todo o relato e instaurar a atmosfera onírica que viria a permitir o encontro impossível, mas também se percebe um certo cansaço físico e mental ao se ler as manifestações deste narrador. Por um lado, Borges está cego, dependente do auxílio de outras pessoas, inclusive para a escrita e a leitura; por outro, há um esgotamento diante da história e dos acontecimentos que presencia, transmitindo ao rapaz a ideia de uma repetição dos fatos: outra guerra, outro Rosas, outros impérios.

O cansaço que esse sujeito claramente experimenta aponta, mas não explica totalmente a fatalidade que o conto carrega: isso cabe, justamente, à figura que diz estar em 1918, diante do Ródano, com o livro de Dostoiévski à mão. Para além da noção primária de

que Borges está diante de seu duplo, o diálogo que se segue entre os dois é infrutífero, visto que o mais velho, em tese, sabe o que o outro viria a responder, enquanto que o outro, descrente de que está em um labirinto onírico na presença de uma versão futura de si mesmo, demonstra certo desinteresse.

Essa ruptura segue no sentido de demonstrar, sob uma fantasia de representar certa maturidade alcançada aos sessenta e cinco anos, uma dinâmica de duelo entre ambos: o mais velho quase ri das opiniões do mais jovem sobre Whitman e Dostoiévski, rebate sua admiração pela Revolução Russa, ao mesmo tempo em que pede por notícias da família. Há uma diferença perceptível, pois, enquanto o narrador apenas fornece uma notícia quase impessoal do futuro, o rapaz provê uma anedota, uma lembrança viva que, para o outro, não é nada senão um borrão perdido na memória.

Essa é uma das senhas para se solucionar o problema das contradições no relato: mais que a encenação de descontinuidade entre ambos, o fato ressalta como determinadas experiências desse passado estão terminantemente perdidas para o narrador, que não se reconhece nas aspirações da juventude, mas é refém dela no que tange sua relação com o que não está mais em cena e precisa, em sua personificação, perguntar como se pergunta a um outro.

Essa noção de descontinuidade é também experimentada pelo narrador de “25 de agosto de 1983”, embora seja a perspectiva do homem à beira da morte que interesse mais aqui. De fato, o Borges que sobe as escadas do hotel sente aversão daquele que está deitado na cama do quarto 19 e o diálogo entre ambos, até certo ponto, também se revela um beco sem saída pelas incongruências



já apontadas, mas sua rejeição está pautada na forma como o outro funciona como um espelho quebrado da imagem que faz de si, ao passo que o suicida revela um distanciamento de uma essência que passa a diferenciar da própria imagem.

Em um momento crucial da narrativa, o mais velho revela que, em certa altura de sua vida, escreveu “o livro com que sonhamos por tanto tempo”, mas, por fim, cedeu à “inútil e supersticiosa tentação de escrever seu grande livro” (BORGES, 2018, p. 68). O resultado, segundo suas próprias palavras, era “uma obra-prima no sentido mais assombroso da palavra” (BORGES, 2018, p. 68) e que, nesse livro, estavam presentes uma série de elementos típicos de sua literatura:

Os labirintos, as facas, o homem que acredita ser uma imagem, o reflexo que acredita ser verdadeiro, o tigre das noites, as batalhas que voltam no sangue, Juan Muraña cego e fatal, a voz de Macedonio, a embarcação feita com as unhas dos mortos, o inglês antigo repetido nas tardes [...] as falsas lembranças, o duplo jogo dos símbolos, as longas enumerações, o bom manejo do prosaísmo, as simetrias imperfeitas que os críticos descobrem alvoroçados, as citações nem sempre apócrifas. (BORGES, 2018, p. 69)

O outro conclui afirmando que o livro foi publicado em pseudônimo, mas a crítica foi precisa ao apontar “um imitador inepto de Borges, alguém com o defeito de não ser Borges e de ter repetido o exterior do modelo” (BORGES, 2018, p. 69). O sentido desse comentário não é no sentido de uma perda de capacidade de escrita, como se o Borges da velhice fosse menos engenhoso que o da maturidade exemplar que o narrador de “O outro” parece

sentir, mas de um sujeito que passa a ser uma cópia de si mesmo, a ponto de propor uma obra magnífica que seja, ao mesmo tempo, tão repleta de signos próprios de sua trajetória e tão esvaziada do sabor que esses mesmos signos poderiam irradiar.

Se mencionei certo caráter de inescrutabilidade entre as diferentes versões de Borges presentes nos dois contos, é conveniente ressaltar, aqui, que este gesto compreende um distanciamento vertiginoso entre o sujeito que assina a obra e a essência da literatura de Borges, de forma a apenas repetir os lugares-comuns reconhecidos pela crítica. Ou ainda, a imagem pública de Borges enquanto escritor de literatura fantástica se moldou de forma alheia aos desígnios do autor, de uma forma trágica pela qual esse Borges público é inacessível ao original.

Independentemente da via pela qual siga neste artigo, é interessante recuperar como, em certo grau, esta dramatização está adiantada em “Borges e eu”. No texto, uma das passagens chama atenção por se vincular, de um modo circunscrito, pela argumentação proposta aqui, com as nuances desse afastamento. Em uma breve enumeração de preferências, assim como fazem as versões de 1960 e 1983, a voz do relato afirma que “o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator” (BORGES, 2021, p. 54), estabelecendo que a fronteira entre essas duas possibilidades do eu está delimitada pelo distanciamento entre esse ator e o âmago das coisas que se comunicam com a intimidade de Borges.

O simples fato de, ainda que em nível menor, existir um compartilhamento dessas preferências, indica que este outro da

narrativa não é estranho ao eu, mas responde a uma outra ordem de relação, vaidosa e teatral, que inquieta o narrador. O detalhe adicional de que este outro surge sem a manifestação física, senão um nome lido nas correspondências, em listas de professores e na capa dos livros destaca o fato de que o duplo, neste texto, é algo ainda menor que a figuração, que se dá apenas no plano da alusão: diz-se o nome de Borges, mas apenas um deles caminha por Buenos Aires; o outro se apresenta como uma mera denominação, um símbolo ao qual se atribuiu, de forma alheia à subjetividade do autor, uma série de atributos que respondem a determinadas ordenações sociais como a academia, a Argentina ou — aquilo que se costuma designar como — a cultura. Dessa forma, “Borges e eu” se converte em um drama do conflito desse sujeito que não se percebe na imagem pública que se construiu a partir de seu nome e sua obra.

Em certos aspectos, essa questão é idêntica à angústia experimentada pelo suicida em “25 de agosto de 1983”. Com a ênfase na diferença de materialidade que se percebe entre os dois contos — de um nome sobre o qual se fala e se atribui determinadas características para um sujeito que tem o mesmo nome, um corpo com feições similares e a memória pessoal —, a narrativa do suicídio parece um desenvolvimento do apagamento e do atravessamento dos limiares que separam a dimensão íntima e a pública na perspectiva da voz que escreve “Borges e eu”.

Dessa forma, a consequente escalada que se lê no drama de subjetividade esboçado no breve texto e consumado no conto se revela como a representação dos conflitos que o escritor, enquanto indivíduo que exerce uma profissão dentro de um determinado

contexto histórico socioeconômico, experimenta à medida que a relação com a literatura remete simultaneamente a uma prática íntima, que está mais próxima da experiência da leitura, e ao papel social de escritor. Essa disposição do íntimo e do social enquanto oposições está presente no conto de forma expressa, sobretudo nas palavras do suicida e na cronologia que dispõe: escreve o livro que sempre sonhou; é seduzido pela ideia de escrever uma obra-prima; reconhece as intenções subjacentes ao processo; a crítica o taxa de imitador; resolve se suicidar.

A linha do tempo que apresenta, além de resgatar a ideia de afastamento, também funciona como uma revelação da magnitude dessa crítica, aqui um símbolo da opinião pública e da academia, que não apenas o atinge, mas com a qual acaba por concordar, uma vez consciente das intenções que permeiam a concepção daquele livro.

### III

Daqui, considerando “25 de agosto de 1983” como um conto do drama do lugar do escritor, se torna necessário abordar o fato central da narrativa, ou seja, cabe perguntar por que Borges, aquele que está na rua Maipú em 1983, encontra na própria morte a resolução dos conflitos que o envolvem. A resposta está adiantada, defendendo aqui, na própria obra de Borges. Retomando a ideia de que a persona literária que se costuma atribuir ao autor foi, em grande parte, construída pelo próprio por meio de suas repetitivas e infundáveis menções à biblioteca paterna, aos antepassados maternos que lutaram nas guerras de independência e à cegueira, inserindo gradativamente as tintas da ficção em sua narrativa

biográfica de modo a torná-las indistinguíveis, o conto em questão dialoga com essa pequena mitologia ao mesmo tempo que permite ao autor escrever a história da própria morte — como um espelho da experiência de quase morte que funda a sua literatura, seu encerramento também se dá por meio de um lento padecimento em uma cama —, na qual a motivação é a publicação e a crítica de um livro e a história secreta, pensando nas teses sobre o conto de Ricardo Piglia, é a crise de um sujeito e sua essência, que, por sua vez, se resume a uma grande obra.

Esse indício é corroborado tanto por uma vinculação interna quanto outra externa: é interna, ou seja, inerente à especificidade deste conto em si, na medida em que ambos sabem que a história daquele suicídio começou a ser escrita muitos anos atrás, dispondo os dois episódios, o real e o ficcional, em um mesmo nível de pertencimento; é externa conforme constitui um retorno — um dos temas centrais da obra de Borges — e, assim, projeta uma relação com o restante de sua obra e com sua biografia, visto que o tema recorrente da própria morte não parece, ao que indica a leitura de suas diferentes biografias, ter sido um segredo para as pessoas mais próximas dele.

Entretanto, há um detalhe no encerramento do conto que deixa margem para que se perceba uma reversão do processo de concretização apontado anteriormente. No momento em que está certo da morte do outro, o narrador se inclina sobre seu corpo para uma observação mais aproximada, mas é surpreendido com o desaparecimento repentino do corpo sobre a cama. Assustado, o narrador foge do quarto, apontando que também havia desaparecido a materialidade do hotel, apenas que no lado

de fora outros sonhos estavam à espera, resgatando a dimensão onírica da narrativa.

Outra vez, a aparente permissividade dos sonhos é apenas um véu sob o qual se escondem outras intenções figurativas. A ausência súbita do corpo recupera a presença tênue do outro em “Borges e eu”, que se manifesta apenas no plano da linguagem e que reproduz as preferências do narrador como uma máscara; da mesma forma, o apagamento súbito do espaço do conto aponta para um fim da literatura motivado pelo fim da vida. Diante da ciência desse encerramento, cabe pensar se “25 de agosto de 1983” não é apenas um desenvolvimento de uma temática, mas uma espécie de reelaboração da cisão entre os dois Borges ensaiada em “Borges e eu”, de forma que o conto se revela como uma disputa entre essas duas versões. Caberia, portanto, decifrar qual dos dois morre em 1983.

Em uma tentativa de responder a essa pergunta, penso a conversão desse conto em um relato policial — visto que é necessário descobrir qual dos dois Borges morreu naquela noite, o íntimo ou o público — e sua relação com outros exemplares compostos por Borges ao longo de sua carreira. A temática central do duplo que rege o conto não se mostra como um empecilho para que se leia “25 de agosto de 1983” pelo viés do detetivesco, dado que Borges praticou uma série de contos do gênero que se desenvolvem sobre ou sob uma proposta distinta.

Em “O jardim de caminhos que se bifurcam”, o mistério que envolve a motivação do assassinato do sinófilo está envolta em uma trama de jogos com o tempo, a memória e as possibilidades

limítrofes da experiência de leitura; em “A morte e a bússola”, o detetive caminha para a própria morte ao ingressar em um intrincado labirinto de signos e referências místicas, cuidadosamente projetado por um criminoso que se identifica como dândi; em “Tema do traidor e do herói”, cabe a um sujeito desvendar uma trama oculta na crônica da morte de um antepassado, no qual a objetividade dos fatos históricos está indissolivelmente amalgamada com a literatura; por último, em “Aben Hakam, morto em seu labirinto”, a estrutura é similar ao mistério do suicídio, uma vez que se precisa questionar quem morreu.

Fora a verticalidade dos contos apontados, nos quais uma história está sobreposta a outra, seu agrupamento é motivado pela particularidade de que todos, em algum nível, são narrativas em que há uma confusão entre homicídio e suicídio, isto é, uma justaposição entre a noção da morte do eu e da morte do outro. Esse detalhe se vislumbra à medida que todos os relatos representam um indivíduo que caminha voluntariamente para a própria morte.

Em “Os jardins de caminhos que se bifurcam” e “Aben Hakam, morto em seu labirinto”, provém do fato de que são narrativas em que as vítimas ignoram, mas se colocam em situações apropriadas para sua morte em meio a enigmas que orbitam a questão da identidade. Por outro lado, “A morte e a bússola”, como comentado anteriormente, é uma fantasia de um jogo especular que poderia ser lida como a história de um suicídio pela ótica de uma trama de espelhos na qual protagonista e antagonista compartilham de uma similaridade evidente. Por último, “Tema do traidor e do herói” narra a história de um traidor de uma revolução que aceita

ingressar em um espetáculo cênico que o executará em público, a fim de convertê-lo em um herói.

As pistas que estes dois últimos contos fornecem auxiliam na perseguição à resposta. No primeiro deles, como destacado em um momento anterior deste artigo, há a correspondência entre o homicídio-suicídio do detetive em uma versão ficcionalizada do Hotel de Las Delicias, a tentativa de suicídio no mesmo local e o suicídio de uma outra versão do eu que, a depender da perspectiva, repete o cenário. No segundo, o suicídio é uma construção cênica que é compreendida de diferentes formas por aqueles que a assistem, modulando do martírio à execução. O que há de comum nas duas vias temáticas é uma ambiguidade de leitura que instaura a oposição eu-outro — ou traidor-herói — como forma de elevar ao limite noções de exercício de subjetividade, lealdade a uma causa, além da integração entre ficção e realidade.

Assim, refaço alguns passos da composição que está sendo discutida para que determinadas nuances não se escapem: Jorge Luis Borges, autor de literatura, elabora um conto no qual não apenas o narrador compartilha seu nome, mas há o surgimento de um outro personagem, quase idêntico ao primeiro, que também se apresenta como Borges. O autor encena esse encontro de forma que, ao passo que um deles está no momento de sua morte, outro relata o episódio. A causa dessa morte, se sabe, é um ato cometido pelo próprio Borges. Aqui, o *mise en abyme* com o qual se depara postula uma perversão dos sistemas lógicos, uma vez que a síntese dessa narrativa não aponta para uma solução direta ou uma chave de interpretação menos enevoadas, e sim revela uma estrutura complexa no qual um mesmo nome se repete, se sobrepõe, se inverte e se destrói.



Caso o tema do entrave entre ambos não fosse justamente a literatura e não tivéssemos em mãos “Borges e eu” como rascunho — recordando que, para Borges, essa palavra não carrega uma conotação necessariamente pejorativa — do conflito pertinente à relação do sujeito com a institucionalidade literária, esse desarranjo poderia ser motivo de estarrecimento diante das repetições constantes. Sendo assim, é possível contemplar, como se vê a seguir, “25 de agosto de 1983” como uma representação da morte desse outro que coincide com o eu por meio da literatura, que é o elo que os mantém unidos.

Tendo em perspectiva os últimos paralelismos apontados em diferentes contos de Borges, a argumentação deste artigo chega a seu objetivo. Em “Tema do traidor e do herói”, a narrativa elabora uma sequência de dimensões espelhadas em que aquele que conspira contra a revolução, ao ser descoberto, aceita ser executado em um teatro a céu aberto para que seja transformado em mártir dessa mesma revolução, ou seja, ao mesmo tempo em que é um traidor de seus companheiros e um herói simbólico da causa pelas circunstâncias de sua morte, o personagem se converte em um traidor e herói para os próprios revolucionários ao aceitar participar da farsa para que o movimento alcance seus objetivos.

A partir dessa simultaneidade, o conto estabelece que as alcunhas de herói e traidor não são provenientes somente de uma perspectiva de compreensão de determinados fatos históricos, mas sim como ambas as instâncias são componentes de um mesmo sistema complexo que é capaz de admitir certas incongruências. Da mesma forma, a sobreposição entre execução por traição, execução por conspiração e suicídio é uma forma de

estimar a pluralidade dos atos cometidos em situações extremas, especialmente quando os envolvidos ocupam posições antitéticas.

Em “A morte e a bússola”, em que de antemão a proximidade entre a morte do eu e do outro está destacada, essa dinâmica da inserção do sujeito em um determinado contexto e as particularidades de suas ações nele. O criminoso apenas atrai o investigador ao local preparado porque reconhece nele sua desolação e sua capacidade de ler, como leram os cabalistas, o universo como um livro.

Não apenas a estrutura, mas a temática de “25 de agosto de 1983” é herdeira desses dois contos. Recuperando a cronologia da morte, em seu começo há um problema incontornável entre aquele Borges e a literatura, uma vez que admite a validade da crítica que percebe sua vaidosa obra-prima como o trabalho de um imitador. O fato de reconhecer na crítica a presença das intenções escusas que guiaram a composição desse livro é crucial para que compreenda que, ao insistir nos atributos de ator que assinalam a imagem pública de Borges, o afastamento definitivo dessa versão de Borges de algo que reconhece como íntimo ou essencial. A saída para esse impasse, portanto, é o processo gestual demonstrado há pouco, culminando na morte de um Borges.

Nessa vereda, a motivação para tal é, de certa forma, uma traição: conforme se entrega à presunção de uma obra que replica sem sucesso determinados *topoi* tipicamente borgesianos, o Borges de 1983 sente que conspira contra uma suposta essência ou que está tão afastado dela que perde sua função de justificar sua existência. De forma pouco surpreendente nesta altura da linha

argumentativa, a forma pela qual a morte chega também propõe um jogo de sobreposições e confluências pela repetição dos nomes dentro e fora do texto.

Assim, se pode ler o suicídio como uma resignação diante desse mesmo afastamento para que, na contramão do que foi apontado logo acima, esse outro Borges não possa deixar de justificar o nome que atribui como original. Ou ainda, “25 de agosto de 1983” é um conto sobre o assassinato de uma dessas versões de Borges — a disposição argumentativa parece ter obtido êxito em esclarecer o porquê dessa possibilidade — como forma de um gesto que marca um fim da literatura para Borges, recordando que *A memória de Shakespeare*, volume que contém esta narrativa, é o último livro de contos do autor.

Portanto, é possível concluir que Borges escreve “O outro” e “25 de agosto de 1983” como uma representação do conflito que experimenta ao ser um escritor de prestígio na Argentina do século XX. Através do tema dos duplos, dos falseamentos e das mediações que a literatura promove, o autor sonha a própria morte em uma noite futura, entre Adrogué e a rua Maipú, como forma de escrutinar sua relação com o texto literário, que passa pela relação íntima que desde pequeno nutriu com os livros e vai dar em uma imagem de autor, a quem se atribui os temas habituais de sua prosa e sua biografia quase ficcional. Pode ser que, no fim, seja Borges-ele mesmo que morre para que sua literatura perdure pelo nome do outro; pode ser, ainda, que seja o Borges-autor, para que o outro finalmente possa ficar em paz.

## CONCLUSÃO

Na mesma noite de sete de abril de 1967, ao prosseguir em seu percurso pelos temas da literatura fantástica, Borges fatalmente comenta sobre outro de seus heróis literários, H. G. Wells, em referência a *O homem invisível*, uma de suas obras mais reconhecidas. Ao passo que se desloca da temática da narrativa, o autor comenta que Wells,

quando él escribió ese cuento, se sentía muy solo. Tenía a veces la convicción de que todos los hombres lo perseguían. Es decir, este cuento *El hombre invisible*, no es, como podría parecer, una mera arbitrariedad fantástica; corresponde a la angustia de la soledad y por eso tiene una fuerza especial. (BORGES, 1967, p.12)

De forma pouco surpreendente, o comentário sobre Wells acaba por reverberar em sua própria biografia. Em 6 de maio de 1986, cerca de um mês antes de sua morte, Borges escreve uma carta à agência de notícias espanhola EFE, em meio ao assédio de veículos de imprensa sobre seu estabelecimento em Genebra e as notícias de seu casamento com María Kodama. Em meio às justificativas de sua escolha de Genebra, que remetem diretamente aos anos da felicidade de sua juventude e ao cenário de “O outro”, Borges encerra a carta com a comunicação de sua “decisión de um hobre que há tomado, como cierto personaje de Wells, la determinación de ser um hombre invisible” (La Nación, 2009).

Distante da Argentina, Borges também está de certa forma apartado da imagem pública de Borges, reservado às últimas semanas de sua vida em uma experiência que não apenas o reaproxima da literatura enquanto modo de fruição da vida, mas

permite uma espécie de reconciliação com essa dimensão de sua subjetividade, por muito tempo legada à servidão ao outro Borges. O assédio dos jornalistas aqui se equipara ao sentimento de perseguição de Wells, embora o escritor tenha preferido trocar a angústia da solidão pela residência em uma cidade onde se sentia “misteriosamente feliz” (La Nación, 2009).

A felicidade, de fato, parece se converter em uma temática constante nos últimos anos de Borges. Entre fins da década de 70 e início de 80, antes de sua instalação definitiva em Genebra, Borges, na companhia de María Kodama, empreendeu uma série de viagens pelo mundo. Os registros fotográficos dessas aventuras estão reunidos no volume *Atlas*, acompanhados por escritos do próprio autor, revelando que a visão debilitada não o impediu de usufruir a Califórnia, a Irlanda, as ilhas fluviais, os totens e os tigres. Enquanto que em “25 de agosto de 1983” o Borges-outro afirma ser impossível comunicar a proximidade da morte pela justificativa de que “[t]odas as palavras exigem uma experiência partilhada” (BORGES, 2018, p. 70), a sentença surge em uma elaboração similar em um contexto vertiginosamente distinto. Na ocasião, Borges afirma que, de fato “toda palavra pressupõe uma experiência partilhada” (BORGES, 2018, p. 39) para narrar a “felicidade peculiar” que o inundou ao experimentar o passeio de balão no vale de Napa. Em seu breve relato, Borges não se exime da presença constante na literatura como mediação da realidade, afirmando que “[v]iajar no balão imaginado por Montgolfier também era voltar às páginas de Poe, de Júlio Verne e de Wells” (BORGES, 2018, p. 39).

Aqui, despido dos louros da personalidade literária, se faz presente o Borges enquanto leitor que, longe de propor

falseamentos ou jogos com espelhos, retorna a suas referências primárias, em um gesto que reúne a fruição da leitura com a experiência do voo em um campo aberto.

Seguindo por essa perspectiva, é inevitável pensar que essas comparações de última hora não constituam uma espécie de reconciliação entre Borges e a literatura em algum grau. Ausente das listas tríplices e desinteressado no lugar de escritor prestigiado que ocupou nas últimas décadas, Borges está diante de uma relação íntima com a literatura, que quase não existe para além dele mesmo.

## REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico?. *Mester*. California: UCLA, n. 2, v. 19, p. 31, 1990.
- BOLDY, Steven. *A companion to Jorge Luis Borges*. Woodbridge: Tamesis, p. 26-126, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Olivetti Argentina S.A., 1967.
- BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & Sete noites*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.
- BORGES, Jorge Luis; KODAMA, María. *Atlas*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo, Companhia das Letras, 2018b.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LA NACIÓN. Una carta revela que Borges se quiso quedar em Ginebra. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/una-carta-revela-que-borges-se-quiso-quedar-en-ginebra-nid1103720/>. Acceso en: 20 sept. 2023.

OLASO, Ezequiel de. Mínimas gotas de filosofía: “El otro”. *Variaciones Borges* 7. Pittsburgh: University of Pittsburgh, p. 179, 1999. Disponible en: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Olaso.pdf>. Acceso em: 22 sept. 2023.

PERCOCO, Cristina. Opening strategy and the self as illusion in Borges “El otro”. *Variaciones Borges* 16. Pittsburgh: University of Pittsburgh, p. 113-122, 2003. Available at: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1609.pdf>. Accessed on: 22 Sept. 2023.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, p. 67-74, 2014.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges: uma vida*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, p. 318-504, 2011.