

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**TRADIÇÃO E TRANSGRESSÃO NO CONTO POLICIAL DE
JORGE LUIS BORGES**

Área de conhecimento: Teoria Literária
Linha de pesquisa: Textualidades Contemporâneas

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa
Orientanda: Andréa Lúcia Paiva Padrão Ângelo

SUMÁRIO

RESUMO – ABSTRACT	03
INTRODUÇÃO	04
Capítulo I A TEORIA BORGIANA DO CONTO POLICIAL	20
Capítulo II O CRIME EM RETROSPECTIVA: “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”	48
Capítulo III O CRIME EM PROSPECTIVA: “Emma Zunz”	67
“El jardín de senderos que se bifurcan”	99
Capítulo IV A DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS DO GÊNERO “La muerte y la brújula”	142
CONCLUSÃO.....	192
BIBLIOGRAFIA.....	200

Resumo

A obra de Jorge Luis Borges teve influência decisiva na definição do perfil do século XX, especialmente nas questões referentes ao mundo das letras. Dentre os escritores da América Latina, é provavelmente aquele que mais interlocutores conseguiu no mundo todo. Escritor múltiplo, Jorge Luis Borges deixa um vasto legado literário, no qual a narrativa policial ocupa lugar relevante. Assim, esta tese trabalha com quatro narrativas desse escritor, classificadas pela crítica ou pelo próprio autor como policiais: “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “Emma Zunz”, “El jardín de senderos que se bifurcan” e “La muerte y la brújula”. Esses contos são lidos e analisados quanto à observância das características principais do texto policial formuladas pelo próprio Borges, quanto às personagens paradigmáticas desta modalidade ficcional (detetives, criminosos e vítimas), quanto à escolha do narrador e centralização do foco narrativo, quanto à estrutura narrativa dupla, elemento-padrão da narrativa policial clássica, e quanto à característica de verossimilhança. Nesta leitura é estabelecido um diálogo dos contos analisados com outros textos de Borges, quando são apontados, nos textos policiais selecionados, temas recorrentes na estética borgiana.

Abstract

Jorge Luis Borges's production had a decisive influence on the profile of the twentieth-century literary world. Among Latin American writers he is probably the one who attracted the interest of the entire world. As a multiple writer, Jorge Luis Borges leaves an immense literary legacy in which the detective story stands out as relevant. Thus the present doctoral dissertation deals with four tales of the writer which were classified either by himself or by the critics as detective stories: “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, “Emma Zunz”, “El jardín de senderos que se bifurcan” and “La muerte y la brújula”. These stories were read and analyzed with regard to five aspects: their adherence to the main characteristics of the detective stories as formulated by Borges himself; the paradigmatic characters of the detective fiction (detectives, criminals and victims); the choice of the narrator and the centralization of the narrative focus; the double narrative structure, an inherent pattern of the classical detective tales; and verisimilitude. In the present reading a dialogue is established between the tales analyzed and other texts written by Borges whenever recurring themes of the Borgian aesthetics are found in the detective stories under scrutiny. Such recurrences are then pointed out.

INTRODUÇÃO

Durante muito tempo a narrativa policial despertou pouca atenção da crítica, do ponto de vista da estrita 'literariedade',¹ sendo considerada um gênero menor, um subgênero da alta literatura.² Em contrapartida, muito se tem comentado sobre o recente interesse que esse tipo de narrativa vem provocando. Vera Lúcia Follain de Figueiredo (1988: 20) atribui esse interesse à 'incursão' no gênero por autores que historicamente não se identificam com o universo da cultura de massa,³ fato que oportunizou um estudo mais abrangente do texto policial, compreendendo desde as suas origens, passando pelas transformações que sofreu ao longo de sua história, até chegar às características mais atuais. Em conseqüência, escritores que tradicionalmente se dedicaram ao gênero foram relançados e puderam ser revisitados pela crítica, sob uma perspectiva menos preconceituosa. É como se tais ocorrências legitimassem a discussão sobre a narrativa policial.

Questiona-se, então, a que se deve esse fascínio especial que atinge tantos leitores e que leva tantos escritores da denominada "alta

¹ O termo 'literariedade' (*literaturnost*) está sendo usado conforme Roman Jakobson, para significar o objeto da ciência da literatura, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária (JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*, Paris: Seuil, 1973, p.15).

² Sobre o assunto, ver Giardinelli, Mempo. *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*. Córdoba: Op.Oloop, 1996.

³ Figueiredo cita, dentre outros, Umberto Eco, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Rubem Fonseca. A esses nomes eu acrescento, ainda, o de Jorge Luis Borges.

literatura” a inscreverem-se nos quadros de autores dessa modalidade ficcional. A resposta pode estar fundamentada no fato de que o conto policial vem a ser como uma espécie de jogo ou exercício intelectual. Assim, ele reúne as seduções do conto que se escuta passivamente e as da pesquisa em que se toma uma parte ativa. Suscita toda espécie de emoções, mas excita ao mesmo tempo a inteligência (Caillois 1942: 59). Segundo Ernst Mandel (1988: 37), o enigma, e não o crime ou o assassinato, constitui o verdadeiro tema dos primeiros romances policiais. Dessa forma, “o problema é analítico e não social ou jurídico”. A narrativa policial substitui a intuição e o acaso pela precisão e pelo rigor lógico: combina ficção, raciocínio e inferências lógicas. Para Borges, a literatura policial exerce uma influência benéfica sobre os diversos ramos da literatura: “aboga por los derechos de la construcción, de la lucidez, del orden, de la medida” (Borges 1995: 250). Na verdade, rigor e lucidez intelectual são características centrais da narrativa borgiana.

Escritor múltiplo, Jorge Luis Borges deixa um vasto legado literário, no qual a narrativa policial ocupa lugar relevante. Em um conjunto de publicações sobre o gênero, destaca-se o ensaio “Los laberintos policiales y Chesterton” (sobre o qual este trabalho se detém no próximo capítulo), no qual Borges resume as características principais do texto policial em algumas regras.

Balderston⁴ observa que o “código” proposto por Borges para o conto policial é interessante, não só pela ênfase que o autor coloca na

⁴ BALDERSTON, Daniel. “El asesinato considerado como una de las bellas artes”. In: *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Tradução de Eduardo Paz Leston.

criação de um problema rigoroso e econômico para o intelecto, mas também pelas suas omissões.⁵ Nele estão ausentes algumas convenções do gênero, tais como: início da narrativa com um crime já acontecido; ênfase na figura do detetive, que investiga e reconstrói o fato investigado; um narrador amigo e confidente do detetive etc. Tais convenções foram apontadas e reconhecidas por Borges em diversos momentos. No prólogo a *La piedra lunar* de Collins, por exemplo, ele escreve:

Edgar Allan Poe publicó en Filadelfia “The Murders of the rue Morgue”, el primer cuento policial que registra la historia. Este relato fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y, a primera vista, insoluble, el investigador sedentario que lo descifra por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo impersonal, y un tanto borroso, del investigador (Borges 1996: 48 v.IV).

Em “El cuento policial”⁶, mais uma vez Borges refere-se ao modelo inventado por Poe:

... tenemos otra tradición del género policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual, ese hecho está ejecutado por un hombre muy inteligente que se llama Dupin, que se llamará después

Buenos Aires: Sudamericana, 1985. Disponível em: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/db5.htm>. Acesso em: 05/mar/2005.

⁵ De acordo com Balderston, as regras do policial segundo Borges diferem bastante de outras, como as vinte regras propostas por Van Dine para a narrativa policial, em 1928, que preconizam, dentre outros “mandamentos”: um romance policial não admite intriga amorosa, um romance policial sem cadáver não existe, deve haver um único detetive e um único culpado, o criminoso não pode estar entre o pessoal doméstico etc. (Para maior conhecimento dessas regras, ver BOILEAU, Pierre e NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991, p. 38-9).

⁶ Trata-se da transcrição de uma conferência sobre o conto policial, proferida no ano de 1978, na Universidade de Belgrano.

Sherlock Holmes, que se chamará más tarde padre Brown, que tendrá otros nombres, otros nombres famosos sin duda (Borges 1997: 93).

Também durante um diálogo mantido com o escritor Osvaldo Ferrari, posteriormente transformado em livro, Borges comenta que Edgar Allan Poe em 1841, com “Os crimes da rua Morgue”, cria o primeiro detetive da literatura policial e fixa algumas leis do conto policial, que têm sido seguidas pelos continuadores mais famosos, como Conan Doyle, por exemplo. “Es decir, se trata de la idea de un detective, que es particular que resuelve misterios – todo siempre contado por un amigo, más bien estúpido, que lo admira – ” (Borges 1998: 233-4 v.l).

Após criar o gênero, Poe fez seguidores fiéis. Tão fiéis e convictos que teóricos literários apontam como característica do gênero a rigidez de estrutura e afirmam que a melhor narrativa policial é a mais fiel às regras do gênero; ou seja, aquela que observa os elementos constitutivos de seu cânone, transformando o autor em refém.⁷

De acordo com Balderston⁸, o fato de Borges ter omitido do seu próprio código o que tem sido canônico para a grande maioria dos escritores de ficção policial leva a duas suposições contraditórias: ou ele aceita sem questionamento as convenções do gênero e não as coloca em seu código por considerar supérfluo, ou, ao contrário, não as considera necessárias para a criação e subsistência da narrativa policial.

Inferindo que essas omissões são indicativas de que a narrativa policial não é para Borges um gênero convencional, submetido a fórmulas,

⁷ Ver TODOROV (1969: 94-5) e BOILEAU; NARCEJAC (1991: 7).

⁸ BALDERSTON, op.cit.

mas um experimento constante, que deve ser considerado em função do rigor e da simplicidade dos problemas intelectuais que propõe (conforme regras do seu código), o objetivo geral desta tese é analisar alguns contos policiais de Borges, que serão apresentados na seqüência desta introdução, e verificar em que medida eles se inserem na tradição literária do conto policial, em que medida eles inovam e quais são essas inovações.

Para tal, na leitura de cada conto procurei identificar e analisar as características da narrativa policial segundo o código de Borges; procurei, também, identificar a presença de padrões modelares do gênero (que serão explicitados na seqüência), não mencionados pelo código borgiano. Com esse procedimento, poderei responder aos seguintes questionamentos: Borges se submete às regras estabelecidas por ele próprio, ou as transgride? O que ele afirma, quando analisa as narrativas policiais de outros escritores, aplica-se aos seus contos? Qual o tratamento dado pelo autor aos elementos canônicos do gênero?

Dessa forma, na leitura de cada conto serão examinadas as suas personagens, sobretudo as paradigmáticas dessa modalidade ficcional: detetives, criminosos e vítimas. Ressalte-se que dentre todas as personagens típicas de uma narrativa policial, o papel primordial cabe, sem dúvida, ao detetive, uma vez que, como foi visto, sua inteligência racional constitui um dos elementos da construção do cânone da narrativa policial. Poe valoriza a perfeição do raciocínio lógico; Chesterton vai além: estabelece um paralelismo entre a investigação do detetive e o nobre motivo da busca nas histórias de cavalaria; detetive e cavaleiro são protetores da justiça e, portanto, da sociedade.

When the detective in a romance stands alone, and somewhat fatuously fearless amid the knives and fists of a thieves' kitchen, it does certainly serve to make us remember that it is the agent of social justice who is the original and poetic figure (...). The romance of the police force is thus the whole romance of man (...). It reminds us that the whole noiseless and unnoticeable police management by which we are ruled and protected is only a successful knight-errantry.⁹

Outra personagem típica – o criminoso – assume características que tendem a se repetir. Poucos são os criminosos que conseguem penetrar no mundo dos mitos do romance policial, como o faz a maioria dos detetives. Para que o público, que condena o crime, aceite maior ênfase na figura dessa personagem, faz-se necessário adicionar-lhe uma forte dose de mistério ou de genialidade; ou, ainda, um elemento social suficientemente desenvolvido para calar as vozes contrárias. Para Chesterton, o criminoso deve estar na história por dois motivos:

(the criminal) should be prominent for one reason and responsible for another. A great part of the craft or trick of writing mystery stories consists in finding a convincing but misleading reason for the prominence of the criminal, over and above his legitimate business of committing the crime. Many mysteries fail merely by leaving him at loose ends in the story, with apparently nothing to do except to commit the crime.¹⁰

⁹CHESTERTON, G.K. "A Defense of Detective Stories". From. Illustrated London News.17/out/1925 e incluído em The Spice of Life (1965). Disponível em: <http://www.chesterton.org/gkc/murderer.html> . Acesso em: 15/mar/2005.

¹⁰ CHESTERTON, G.K. "How to write a detective story". From. Illustrated London News.17/out/1925 e incluído em The Spice of Life (1965). Disponível em: <http://www.chesterton.org/gkc/murderer.html> . Acesso em: 15/mar/2005.

Algumas narrativas policiais clássicas ainda podem focalizar o anti-herói criminoso defendendo o mais fraco ou fazendo justiça com as próprias mãos. Reconhece-se, no entanto, que o enfoque mais freqüente apresenta o criminoso como encarnação do mal.

A vítima compõe o terceiro elemento humano imprescindível na narrativa policial. Vale observar que esta personagem em momento algum é mitificada e constitui, quase sempre, a menos pitoresca das personagens típicas. Os escritores muitas vezes procuram atrair para ela a aversão dos leitores, equilibrando, assim, os sentimentos provocados pelo criminoso. Se essa personagem, entretanto, é um ser extremamente cruel ou mentalmente anormal, a vítima, por contraste, é boa e inocente. Outras vezes, a vítima é um ser nocivo à sociedade e, de alguma forma, justifica o castigo que recebe: ao longo do relato vão-se descobrindo seus vícios, seus defeitos, sua insociabilidade.

Uma vez que a narrativa policial clássica apresenta-se como um problema intelectual a ser resolvido pelo detetive e pelo leitor (ou pelo leitor-detetive), é imprescindível que o autor seja “honesto” com o leitor, possibilitando-lhe chegar às mesmas conclusões que o detetive. Para Borges, esconder pistas é uma falha inaceitável (como ressalta em seu código, ao falar em “declaración de todos los términos del problema”), ponto de vista compartilhado por outros autores do gênero, como Raymond Chandler, em suas regras para histórias de mistério.¹¹

¹¹Essas regras, extraídas por F. Lacassin, estão em BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991, p.62.

A dificuldade de apresentar todas as cartas do jogo ao leitor, de forma a surpreendê-lo no final, pode ser parcialmente solucionada na escolha adequada do narrador e na centralização do foco narrativo. Edgar Allan Poe optou por centrar o foco narrativo de três dos seus contos policiais¹² numa personagem secundária, o narrador memorialista, de cuja nomeação, aparência e quaisquer outras peculiaridades não se fica informado. Para o leitor, o narrador é apenas o mediador, o contador da demanda investigadora de Dupin. Além de fiel amigo e admirador do protagonista, é ele, interlocutor de limitada capacidade intelectual, quem relata, em detalhes, os raciocínios e inferências usados pelo detetive na solução do crime. Dessa forma, ao fazer com que o narrador acompanhe as ações do detetive, Poe confere ao leitor a sensação de que a resolução do problema está também ao seu alcance. Semelhante técnica foi utilizada por Conan Doyle. Watson desempenha não só o papel de narrador, como também o de pólo de identificação com o leitor; quando Holmes se dirige a ele explicando suas deduções, está na verdade dirigindo-se ao leitor, desnudando os processos mentais que o levaram à resolução do enigma. No texto “El cuento policial”, Borges faz referência à figura do narrador memorialista utilizada por Doyle, mas, sobretudo, ressalta a amizade existente entre Holmes e Watson, “que viene a ser, de alguna forma, el tema de la amistad entre don Quijote y Sancho” (Borges 1997: 93). Mais recentemente, Umberto Eco retoma essa técnica no romance *O nome da rosa* (1980), cuja trama se passa em 1327, num monastério da Itália medieval, onde alguns monges aparecem assassinados. A partir do mistério

¹² São eles: “The murders in the rue Morgue” (“Os crimes na rua Morgue”), “The purloined letter” (“A carta roubada”) e “The mystery of Marie Roget” (“O mistério de Maria Roget”).

dessas mortes tem andamento uma investigação. Quem narra a história é um monge já idoso, na época um noviço beneditino, Adson de Melk, que acompanhava o protagonista, um franciscano inglês, Guilherme de Baskerville, encarregado pelo abade de descobrir o assassino e o motivo dos crimes. Assim, a história é narrada do ponto de vista do noviço Adson, personagem secundária, mediador entre o leitor e Guilherme, que tudo via, ouvia e comentava; era o interlocutor do “detetive” e acompanhava de perto suas descobertas e deduções (Eco 1985: 32).

Outro tipo de narração é o adotado por Chandler, que deixa o detetive contar a própria história, estabelecendo com o leitor um pacto de leitura. Como o narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens, o leitor vê o mundo do ponto de vista do detetive; compartilha com ele os pensamentos mais íntimos, os temores, as dúvidas, os raciocínios e fica sabendo da verdade quando ele a descobre.

Muitos escritores, por outro lado, freqüentemente optam por utilizar em seus contos um narrador onisciente. Essa forma de narração, na ficção policial, pode se revelar às vezes problemática, sob alguns aspectos. Exemplifico: como, no início de uma narrativa, apresentar os pensamentos e sentimentos de alguém que se revelará, no epílogo, o misterioso assassino? O conto de Borges “La forma de la espada” oferece um exemplo complexo das dificuldades da relação do narrador com a história. Nele, o herói começa a contar sua aventura, identificando-se com a vítima de uma delação; portanto, na 1ª pessoa do singular. O denunciante é tratado com desprezo, na 3ª pessoa. No fim do conto, o pretense herói confessa que é, de fato, o outro, o covarde delator. Ocorre, então, uma mudança de pessoa gramatical,

para designar a mesma personagem. Dentro do fantástico de Borges, as palavras da personagem Vincent Moon explicam as ações do herói: “lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres”. (...) “Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon” (Borges 1996: 493 v.l). Para Genette (1995:246), o fantástico borgiano, “nisso emblemático de toda literatura moderna, não tem indicação de pessoa”. Também de forma bastante incomum, no conto “El hombre de la esquina rosada” (Borges 1996: 360 v.l), Borges consegue fazer com que a voz que articula a narração – a do protagonista da história – somente no último parágrafo, revele ser o assassino.

Diferente foco narrativo é adotado por Dashiell Hammett, em *O falcão maltês*. Apesar de a história ser narrada em terceira pessoa, o detetive Sam Spade está sempre em primeiro plano. O narrador, embora onisciente, evita tecer comentários sobre o que Spade pensa ou sente, o que, muitas vezes, o torna misterioso e enigmático, não somente para as outras personagens, mas também para o leitor. Note-se, ainda, que em nenhum momento penetra-se no interior das personagens: o leitor sabe apenas aquilo que o detetive ouve ou fala.

Vê-se, portanto, que as formas de o narrador se fazer presente em uma narrativa literária são múltiplas e variam de texto para texto e de autor para autor. Assim, o narrador dos contos escolhidos pertence ao *corpus* desta pesquisa. Opta Borges por narradores oniscientes ou introduz narradores mais personalizados, de forma a insinuar elementos ambíguos, a colocar em dúvida a veracidade dos fatos e, assim, despistar o leitor?

Também a estrutura narrativa dupla configura outro elemento-padrão da narrativa policial clássica. Todorov (1969: 99) define o policial clássico ou de enigma a partir da existência de duas histórias, a do crime e a do inquérito, no seio da mesma narrativa. “A primeira, a do crime, conta o que se passou efetivamente, enquanto a segunda explica como o leitor (ou o narrador) teve conhecimento dela”. Ou seja, a primeira história não está presente pela narração – as investigações, bem como a narração, começam após o crime, que se faz presente com o narrar das personagens indiretamente envolvidas nele. A segunda parte, do inquérito ou da investigação, é o espaço narrativo no qual as personagens centrais, o detetive e o narrador, detectam e investigam o crime já consumado e com o qual não estão envolvidos; “imunes, nada podia acontecer-lhes”. Assim, a estrutura básica de toda narrativa policial clássica enfatiza, em última instância, não a história do crime, mas a história do inquérito. “Trata-se, pois, no romance de enigma, de duas histórias, em que uma está ausente, mas é real; e a outra está presente, mas é insignificante” (Todorov 1969: 99). Tais anacronias, desencontros entre o desenvolvimento cronológico da diegese¹³ e a sucessão, no discurso, dos acontecimentos diegéticos, constituem recursos já utilizados desde a tradição épica greco-latina, que preceitua que os poemas devem ser iniciados *in medias res*. Assim, o começo do discurso corresponde a um momento adiantado da diegese, obrigando tal técnica a narrar *depois*, no discurso, o que acontecera *antes*, na diegese.¹⁴

¹³ Conforme GENETTE (1995: 23-30), estou empregando a palavra diegese ou história para designar a sucessão de acontecimentos que constituem o objeto do discurso, o “conteúdo narrativo”.

¹⁴ *Édipo Rei*, por exemplo, é uma tragédia que se aproxima de um texto policial clássico, à medida que enfoca também duas histórias: a do crime e a do inquérito. Como na narrativa

A teoria da estrutura narrativa dupla é confirmada por Enrique Pezzoni (1999: 149), citando Donna Bennet ¹⁵, quando afirma que em todo gênero policial clássico estão presentes uma história “invisível” (ou história), que é o crime cometido e ausente do texto, e uma história “visível” (ou discurso), contendo vários fatos vinculados ao crime. O tema da narrativa policial é a busca dessa história.¹⁶ Cabe, então, o questionamento: Borges observa a estrutura narrativa dupla ou inova a forma de apresentar o crime?

Outro aspecto a ser destacado nas narrativas policiais é a característica de verossimilhança. Apesar da primeira impressão de que um meticuloso exame da realidade realizado pelo detetive (em um processo de observação, investigação e dedução) possa ser verossímil, a narrativa policial clássica aponta em sentido contrário, pelo seu caráter lúdico e artificial. Em mais de uma oportunidade a artificialidade da narrativa policial é citada por Borges como uma das características mais fortes do gênero e responsável por seu eventual esgotamento¹⁷. Assim, esta tese também

policial clássica, a primeira história – a do crime – já aconteceu quando a tragédia se inicia. Assim, as investigações de Édipo iniciam-se após a morte de Laio e o enfoque maior está presente na investigação, na atuação de Édipo (como um detetive) em busca do assassino, e não no assassinato em si. O crime somente se faz presente pelo depoimento das personagens indiretamente envolvidas nele. (SÓFOLES. *Édipo Rei, Antígona*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004, p.29-77)

¹⁵ A presente referência foi extraída de *Enrique Pezzoni, lector de Borges*, compilada por Annick Louis, que se propõe a resgatar as aulas sobre Jorge Luis Borges, ministradas por Enrique Pezzoni, na cadeira de Teoria e Análise Literária na Universidade de Buenos Aires, entre 1984 e 1988. Em suas aulas, o professor faz referência à obra DONNA BENNET, “The detective story. Towards a definition of genre”. In: *PTL: A journal for descriptive poetics and theory*, n.4, 1979, p. 233-66.

¹⁶ Piglia, como Todorov, assinala o caráter duplo dessa narrativa. Para ele, um bom contista é aquele que consegue cifrar uma história invisível, secreta, nos interstícios da história visível. Assim, no epílogo, a história secreta aparece, causando o efeito de surpresa e maravilhando o leitor. Para que tal aconteça, cada uma das histórias precisa ser trabalhada com dois sistemas diversos de causalidades, em duas perspectivas antagônicas. São os pontos de cruzamento entre as duas histórias que constituem a base da construção da narrativa. (PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 37-41.)

¹⁷ Ver VÁZQUEZ (1997: 127); BORGES (1999: 283); FERRARI (1998: 226 v.II).

verifica em que medida pode-se afirmar que os contos de Borges são ou não verossímeis.

Compõem o *corpus* desta pesquisa quatro contos, classificados pela crítica, ou pelo próprio autor, como contos policiais. Esclareço, contudo, que outras narrativas poderiam também figurar neste trabalho; por questões de limitação de espaço e de tempo um recorte se faz necessário. São os seguintes os contos analisados:

“Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” – conto escolhido por constituir um enigma intelectual puro, o mais típico do gênero. Balderston, no capítulo “El asesinato como una de las bellas artes” (da obra *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*), ao promover um estudo do conto policial em Borges e em Stevenson, considera “Abenjacán el Bojarí...”, além de um enigma intelectual puro, “un relato riguroso, abstracto e econômico”.¹⁸

“Emma Zunz”, ao contrário do anterior, tem sua escolha justificada por se tratar de um conto que se diferencia das características convencionais de uma narrativa policial clássica; assim, a inclusão dele no gênero obriga o leitor a reavaliar o conceito de policial. Contrastando com o típico policial, essa narrativa prescinde da figura de um detetive no seu trabalho de investigação e lança o leitor na preparação de um assassinato que ainda vai ocorrer. Por outro lado, diferentemente de outros contos de

¹⁸ Também para John T. Irwin este conto tem relevância na obra de Borges. Ao analisar a obra policial de Poe, notadamente “The purloined letter”, o autor norte-americano promove uma aproximação com os contos policiais de Borges: “La muerte y la brújula”, “El jardín de senderos que se bifurcan” e “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. (IRWIN, John. *The mystery to a solution. Poe, Borges and the analytic detective story*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.)

Borges, esse tem sabor de uma típica crônica policial. Tal pensamento é partilhado por Enrique Pezzoni, no curso “Introducción a la literatura”, ministrado na cadeira de Teoria e Análise Literária, na Universidade de Buenos Aires, quando o referido professor faz a leitura e análise do conto “Emma Zunz” à luz do gênero policial.¹⁹

Outro conto analisado é “El jardín de senderos que se bifurcan”, que, ao lado de “La muerte y la brújula”, constitui uma das ficções mais consagradas de Borges. Apesar de nela perpassar o elemento fantástico e de irrealidade, é inscrita pelo autor no gênero policial, no prólogo do livro de mesmo nome. Focaliza, como “Emma Zunz”, um crime em prospectiva, e também prescinde da figura de um detetive.²⁰

“La muerte y la brújula”, apesar de constituir-se em uma narrativa na qual as personagens típicas de uma ficção policial estão presentes, chega à diluição das fronteiras do gênero, à medida que funde algumas características inovadoras presentes nos contos já referidos e recria outras. Registre-se que “La muerte y la brújula”, como “una inmodesta contribución

¹⁹ Conforme registrado anteriormente, essas aulas foram recolhidas na obra LOUIS, A. (Org) *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984-1988*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. Também BALDERSTON (op.cit.) se refere ao conto, quando tece considerações a respeito das preocupações éticas de Borges com a violência nas narrativas policiais. Da mesma forma, RIVERA (1995: 134), no ensaio “Borges y lo policial”, faz referência aos três contos policiais de Borges: “El jardín de senderos que se bifurcan”, “La muerte y la brújula” e “Emma Zunz”.

²⁰ Segundo RIVERA (1995: 135), em uma entrevista a James Irby, publicada na *Revista de la Universidad de México*, em junho de 1962, Borges admite que “El jardín de senderos que se bifurcan”, como muitas narrativas de Chesterton, é “un cuento detectivesco y poético a la vez”.

Também Donald Yates, tradutor de contos de Borges para o inglês, comenta que o escritor argentino chegou ao inglês primeiramente por meio do conto policial e que sua primeira obra traduzida para esse idioma foi o conto “El jardín de senderos...”, tradução feita por Anthony Boucher, ex-crítico de ficção detetivesca do *New York Times Book Review*, e publicada em 1948. Esse comentário de Yates consta do Painel “Sobre la traducción de Borges”, parte integrante da obra *Con Borges (texto y persona)*, organizada por Carlos Cortinez et al (1988: 144).

de Borges, dado el título del volumen”²¹, figura entre os contos que compõem o primeiro volume de *Los mejores cuentos policiales*, antologia publicada por Borges em colaboração com Bioy Casares.

Esclareço que a ordem a ser seguida na análise dos contos não se deve a sua cronologia, mas, sim, a um critério crescente de distanciamento aos cânones da narrativa policial clássica, iniciando com o conto que, de acordo com minha leitura, mais se aproxima de um problema intelectual puro. Assim, sob o enfoque do gênero policial, iniciarei com o conto que considero menos complexo.

O primeiro capítulo, que precede a leitura dos contos constitutivos do *corpus* desta tese, dedica-se à organização dos conceitos, pontos de vista e opiniões que foram emitidos por Borges a respeito da narrativa policial, ao longo de uma vida dedicada à literatura. De todo esse material coletado se pode extrair uma espécie de “teoria do conto policial, segundo Borges”. Esse conjunto de princípios, testemunho de suas convicções estéticas, constitui fundamento primordial para a análise que será feita dos seus próprios contos. Neste capítulo ainda serão estabelecidas algumas aproximações da teoria de Borges com a do conto moderno, proposta por Poe.

Seguem-se três capítulos em que serão lidos e analisados os contos que compõem o *corpus* desta pesquisa. Nessa leitura, procuro também estabelecer um diálogo dos contos analisados com outros textos de Borges; para isso, busco localizar e apontar, nos textos policiais selecionados, temas recorrentes na estética borgiana. No entanto, foge aos objetivos deste trabalho um aprofundamento maior nas questões filosóficas

²¹ A observação é de Balderston, no já citado ensaio “El asesinato como una de las bellas artes”.

e metafísicas que permeiam toda a obra de Borges. De modo semelhante é estabelecido um diálogo dos contos analisados com narrativas policiais de outros autores.

CAPÍTULO I

A TEORIA BORGIANA DO CONTO POLICIAL

Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde, solamente porque le falta el prestigio del tedio.
(Borges ; Casares 1995:250)

A narrativa policial faz-se presente na formação literária de Borges desde a infância e atravessa sua maturidade literária como centro contínuo de interesse. Esse interesse deve-se, em parte, à influência exercida sobre ele pela literatura de língua inglesa, berço da narrativa policial. Impregnada com o tempo mágico, com o tema do duplo, com o sonho, com o pesadelo ou com uma realidade que freqüentemente se apresenta misteriosa, fantástica ou irreal, é principalmente na Grã-Bretanha que se realiza uma aproximação do sobrenatural com o gênero policial. Tal fato ocorre principalmente na obra de Chesterton, mas também na de outros escritores como Stevenson, autor de numerosas narrativas fantásticas como *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* e *New Arabian Nights*, que nos revela uma Londres fantástica, antecipatória das atmosferas policiais típicas de Chesterton. O especial interesse que Borges sente pela narrativa policial não se limita aos clássicos do gênero, que leu avidamente (de Poe a Chesterton), mas estende-se a escritores que considera de menor

densidade literária, como Conan Doyle e Agatha Christie. Sua *Antologia do conto policial*, compilada em colaboração com Adolfo Bioy Casares, e publicada em dois volumes, em 1943 e 1951, com diversas reedições, nos dá testemunho dessa variedade de interesse e leituras²². Isabel Stratta (1999: 55) considera que o interesse demonstrado por Borges por esse gênero literário se deve, em grande parte, a uma necessidade de atacar “o que considerava as tendências caóticas do romance contemporâneo”. Segundo a autora, esse foi um mecanismo freqüentemente utilizado pelo autor argentino: ressaltar os méritos de um escritor ou de um gênero para, por contraste, evidenciar as falhas de outros (ou, ao contrário, atacar um para ressaltar o outro). Assim, ao elogiar a disciplina construtiva do policial, evidencia o que chama de época de desordem da literatura:

(...) el relato policial no prescinde nunca de un principio, de una trama y de un desenlace. Interjecciones y opiniones, incoherencias y confidencias agotan la literatura de nuestro tiempo; el relato policial representa un orden y la obligación de inventar (Borges 1999: 250).

Essa é também a opinião de Rivera (1995: 136), no ensaio “Borges y lo policial”, ao afirmar que, no final dos anos 20, depois de um tempo estético de “desordem”, os escritores descobriram no romance policial uma lição providencial de “ordem” que não haviam percebido antes e que

²² No segundo volume dessa antologia estão publicados doze contos de autores de língua inglesa: nove britânicos e três norte-americanos, num total de quatorze contos. Tal fato certamente confirma, no gênero, a superioridade atribuída por Borges à literatura anglo-saxônica.

tem, por acréscimo, o encanto adicional da “explicação” e do “jogo intelectual”, com paradoxos e enigmas inteligentes.

Os contatos mais explícitos do Borges-escritor com o gênero iniciam-se em meados dos anos 30, prolongando-se no começo dos anos 50 (Rivera 1995: 133). São marcados por alguns textos ficcionais²³ e por uma grande quantidade de artigos, resenhas, ensaios e prólogos em que o escritor se dedica a comentar narrativas, narradores e o próprio gênero. Dessa infinidade de textos compostos por Borges de um modo oblíquo e descontínuo, “pero sumamente coerentes” (Stratta 1999: 55), é possível extrair, além de um código estético que norteia suas composições literárias, uma teoria borgiana do conto policial.

Dentre um conjunto de publicações sobre o gênero, destaca-se o ensaio “Los laberintos policiales y Chesterton” (1999: 126-9), surgido em 1935, em *Sur*, por ocasião do lançamento do quinto e último volume das aventuras do Padre Brown, de Chesterton²⁴. Nesse ensaio, que pode ser considerado um dos mais importantes estudos de Borges sobre o policial, ele descreve a forma ideal da narrativa policial, distingue o romance do conto policial e propõe seis requisitos para o gênero²⁵:

²³ É importante registrar que, em uma parceria com Bioy Casares, Borges também escreve algumas narrativas policiais. O primeiro livro da dupla, intitulado *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, é publicado em 1942, sob o pseudônimo de Bustos Domecq. Don Isidro constitui um detetive/prisioneiro que, de dentro da cela, resolve os enigmas que lhe são propostos. Com esse recurso, a dupla expõe os procedimentos racionais do gênero, parodiando-o e alterando as suas convenções.

²⁴ Outros comentários sobre Chesterton foram feitos em 22 de julho de 1936, também em *Sur*, no ensaio “Modos de G.K. Chesterton”. E, finalmente, nos *Anales de Buenos Aires*, n. 20/22, out/dez de 1947, ao publicar uma “Nota sobre Chesterton”.

²⁵ Houve uma primeira versão desse ensaio, “Leyes de la narración policial”, que foi publicada em *Hoy*, ano 1 n. 2, Buenos Aires, em abril de 1933. Esta versão foi recolhida no 2º volume dos *Textos Recobrados*.

- 1) “Un límite discrecional de seis personajes”. Na primeira versão deste texto, lê-se apenas “un límite discrecional de personajes”. Como a explicação do item é a mesma em ambas as versões, pode-se deduzir que o número seis constitui um marco de inspiração ulterior.²⁶ Segundo Balderston²⁷, posteriormente é incluída uma sub-regra a essa: “En los cuentos honestos, el criminal es una de las personas que figuran desde el principio”.
- 2) “Declaración de todos los términos del problema”. Como um jogo, deve-se oferecer ao leitor todos os elementos necessários à resolução do enigma.
- 3) “Avara economía en los medios”. Ou seja, os enigmas não devem ser complexos, mas simples.
- 4) “Primacía del cómo sobre el quién...” Deve prevalecer a originalidade do argumento; assim, a trama importa mais que as personagens.
- 5) “El pudor de la muerte”. Borges recomenda a supressão dos detalhes violentos e desnecessários à trama.
- 6) “Necesidad y maravilla en la solución”. A resolução do enigma deve surgir quase como uma epifania, e maravilhar o leitor.

²⁶ É possível que a limitação do número de personagens em *seis* tenha sido inspirada em *Seis personagens à procura de um autor*, peça teatral apresentada ao público alguns anos antes, em 1921, e considerada um marco fundamental na obra de Pirandello, uma vez que rompe com o tradicionalismo teatral e surge como uma mistura de trágico e de cômico, de fantasia e de realidade. Note-se que uma das características do texto policial de Borges é, também, a inovação e um dos fundamentos do gênero é a diluição das fronteiras entre a aparência e a realidade.

²⁷ BALDERSTON, Daniel. “El asesinato considerado como una de las bellas artes”. In: *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Tradução de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Sudamericana, 1985. Disponível em: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/db5.htm> . Acesso em: 05/mar/2005.

Borges reitera em diversas oportunidades os pontos principais desse ensaio. Comentando *Half-way house*, de Ellery Queen, o escritor argentino (1996: 216) reduz essas regras a cinco pontos, ao combinar os itens 1) e 3): “Economía de personajes y de recursos”. Entende-se que, ao proceder assim, Borges pretende enfatizar a noção de economia e de simplicidade, fundamentais no conto policial.

Como já foi apontado na introdução, Balderston²⁸ enfatiza a ausência de algumas convenções do gênero, no código proposto por Borges. Para o crítico norte-americano, esses princípios que o escritor argentino estabelece para orientar a narrativa policial não devem ser encarados como leis canônicas, mas como constantes que dão estrutura a um gênero instável e sujeito a contínuas inovações. O próprio Borges afirma, ao resenhar *Excellent Intentions*, de Richard Hull: “entiendo que el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes” (Borges 1996: 359 v.IV). Também no prólogo do livro *Elogio de la sombra*, Borges confessa o que considera uma “astúcia” utilizada em seus relatos: “recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas” (Borges 1996: 353 v.II). Dessa forma, fixando apenas os limites que não devem ser ultrapassados sob pena de perder em rigor e interesse, o escritor sente-se à vontade para inovar em seus próprios contos policiais.

²⁸ BALDERSTON, Daniel. “El asesinato considerado como una de las bellas artes”. In: *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Tradução de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Sudamericana, 1985. Disponível em: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/db5.htm> . Acesso em: 05/mar/2005.

É importante ressaltar que, ao lado de autores como Chesterton, Stevenson e Ellery Queen, Poe é uma das mais constantes referências na construção da teoria do policial para Borges. De acordo com o autor de *Ficciones*, a narrativa policial é tributária desse escritor, à medida que ele cria um gênero fantástico da inteligência, fazendo com que a literatura seja considerada “una operación de la mente, no del espíritu”. Assim, “hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género”, sendo a literatura moderna “inconcebible sin Poe” (Borges 1997: 83-7)²⁹. É interessante apontar que, apesar da quase unanimidade dos críticos em atribuir a paternidade do gênero policial a Edgar Allan Poe, esse tema ainda gera controvérsias. Prova disso é a polêmica ocorrida entre Jorge Luis Borges e Roger Caillois, republicada em *Borges en Sur 1931-1980*. Segundo Borges (1999: 248-49), Roger Caillois, em *Le roman policier*, “procura derivar *el roman policier* de una circunstancia concreta: los espías anónimos de Fouché, el horror de la idea de polizontes disfrazados y ubicuos”. O escritor argentino contesta essa afirmativa e também a opinião de Caillois de que o romance de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, e os “folhetins” de Gaboriau possam ser considerados precursores do romance policial. A obra citada de Balzac, diz Borges, “prefigura con vaguedad las novelas policiales de nuestro tiempo” sendo publicada em 1841, no mesmo ano em que o foi “The murders in the Rue Morgue”, “especimen perfecto del género”. Quanto a Gaboriau, outro precursor mencionado por Caillois, seu primeiro romance data de 1863, sendo, portanto, posterior ao primeiro conto policial de Poe. E Borges conclui: “Verosíblemente, la pre-historia del género policial está en

²⁹ De forma curiosa se pode observar que o conto policial de estilo clássico, ou europeu, admirado por Borges, paradoxalmente nasceu na América, com Poe.

los hábitos mentales y en los irrecuperables *Erlebnisse* de Edgar Allan Poe, su inventor; no en la aversión que produjeron, hacia 1799, los *agents provocateurs* de Fouché”. Em resposta publicada na revista *Sur*, com o título “Rectificación a una nota de Jorge Luis Borges”³⁰ Caillois justifica-se, alegando que não nega a Poe a paternidade da técnica própria do romance policial e que nunca afirmou que a criação da polícia secreta pudesse determinar uma nova estrutura do relato. Ele se referia à difusão do romance policial perante um público de leitores, certamente facilitada por essa circunstância histórica. Com relação ao citado romance de Balzac, Caillois replica que não a apontou como uma obra precursora do romance policial, mas sim como um romance histórico, testemunha do mal-estar provocado na sociedade pela criação da polícia secreta. Em novo artigo, de forma ainda mais incisiva, Borges critica duramente os escritores franceses de romances policiais, colocando um ponto final na polêmica: “El género policial tiene un siglo, el género policial es un ejercicio de las literaturas de idioma inglés ¿por qué indagar su causalidad, su prehistoria, en una circunstancia francesa? En Francia, el género policial es un préstamo” (Borges 1999: 252).³¹ Segundo Stratta (1999: 59), a veemência de Borges no episódio justifica-se à medida que ele defende não apenas a data da origem de um gênero, mas o princípio, tantas vezes advogado por ele, de que a literatura não deve ser “una continuación del mundo, sino un artificio que se le opone y lo contraría”. Registre-se que mais uma vez, em 1963, em uma entrevista a Vázquez,

³⁰ A resposta de Roger Caillois foi republicada em *Borges en Sur 1931-1980*, p. 248-9.

³¹ Mais tarde, Borges como que se retrata pela maneira cáustica como tratou Roger Caillois nessa polêmica e se confessa seu devedor, fazendo referência ao voto dado para a concessão do prêmio de editores *Formentor* e à publicação de um livro seu na França. (BORGES, J.L.; FERRARI. O. “Edgar Allan Poe” In: *En diálogo II* . Buenos Aires: Sudamericana, 1998. p. 287.)

Borges indiretamente ainda faz alusão ao fato, quando reafirma que, diferentemente da história de outros gêneros literários, a gênese do policial não oferece nenhum mistério. E acrescenta de forma provocativa:

Un astrólogo podría establecer el horóscopo, ya que sabemos exactamente el día en que ese género fue inventado. Se trata de uno de los días del año 1841 y su inventor fue, como es notoria, aquel prodigioso escritor que se llamó Edgar Allan Poe.³²

Na já citada conferência sobre o conto policial, proferida em 1978, na Universidade de Belgrano, Borges tem a oportunidade de afirmar que

Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente, de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia (Borges 1997: 94).

Assim, o primeiro detetive da história da literatura, Auguste Dupin, não é um previsível policial americano, mas “un caballero francés, un aristocrata francés muy pobre, que vive en un barrio apartado de París con un amigo” (Borges 1997: 93). Poe não o faz uma cópia da realidade, porque seu objetivo não é recriar um tipo social, mas evidenciar suas excepcionais qualidades como detetive racional. Além disso, como Poe sabe que sua literatura não é realista, ela é ambientada em Paris e não em Nova York, apesar de escrever para um público americano (Borges 1997: 95). Dessa

³² Entrevista gravada em 1963, inserida na obra: VÁZQUEZ, María Esther. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila, 1977: 121.

forma, evita o questionamento dos leitores americanos a respeito da verossimilhança do que descreve.

Por outro lado, ao criar uma nova narrativa ficcional, Poe cria também seus leitores, conseqüência do fato de que “los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos” (Borges 1997: 84). Como ele, os autores de narrativas policiais instigam a inteligência e imaginação de seus leitores, propondo-lhes desafios.³³ A natureza desses desafios, segundo Román Gubern, funda-se “na rigorosa racionalidade da intriga e de seus incidentes”, o que permite ao leitor descobrir o criminoso por seus próprios meios (Gubern 1988: 44-8). No artigo “¿Qué es el género policial?” Borges e Bioy Casares estabelecem uma comparação entre a ação do autor do policial, do orador e do dramaturgo, na delicada tarefa de atuar sobre o intelecto e as emoções do leitor, e afirmam que a tarefa do escritor policial é mais árdua, já que não se dirige a uma multidão passiva e facilmente sugestionável, mas a leitores isolados e freqüentemente mais perspicazes que o autor. De acordo com Borges, nos dias de hoje podem parecer tênues os argumentos utilizados por Poe para compor “Os crimes da rua Morgue”, porém conclui:

Lo son para nosotros que ya los conocemos, pero no para los primeros lectores de ficciones policiales; no estaban educados como nosotros, no eran una invención de Poe como lo somos nosotros. Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe. Los que leyeron ese cuento se

³³ Sobre a criação do lector de policial, ver CORTÍNEZ, Verónica. “De Poe a Borges: la creación del lector policial”. *Revista Hispánica Moderna*, New York, año XLVIII, p. 127-136, junio 1995.

quedaron maravillados y luego vinieron los otros (Borges 1997: 97-8).

Assim, com a criação de um novo tipo de leitor, incrédulo e desconfiado, o autor de narrativas policiais não pode deixar nada ao acaso, estando obrigado, pelas exigências específicas do gênero, a uma grande coerência e a um grande rigor, virtudes que, segundo Borges, a literatura moderna cultiva cada vez menos. Como consequência, o policial, gênero essencialmente racional, requer, sobretudo, rigor na construção:

En las varias formas de ficción, la policial es la que exige a los escritores mayor rigor: en ella no hay frase ni detalle ocioso; todo en su discurso, propende al fin, para demorarlo sin detenerlo, para insinuarlo sin destacarlo, para ocultarlo sin excluirlo (Borges 1995: 250)

No ensaio “La postulación de la realidad” (*Discusión* 1932), Borges (1996: 233 v.l) enfatiza a importância fundamental da “notificación general de los hechos que importan” num texto narrativo, como um dos modos da postulação clássica da realidade; assim, um relato deve conter somente os fatos e as circunstâncias fundamentais ao seu desenvolvimento, sem se deter em detalhes de menor significado.

Note-se que o rigor na construção, tantas vezes mencionado por Borges, como atributo da narrativa e, sobretudo, da narrativa policial, refere-se também à concisão de linguagem e à brevidade propostas por Edgar Allan Poe, como características do conto moderno (Poe 1997: 912-13). Para este, os escritores da nova espécie narrativa não criam em função de um “frenesi

sutil ou uma intuição arrebatadora”; o texto deve caminhar “passo a passo para sua solução, com a precisão e o rigor lógico de um problema matemático”. O conto, adverte Poe, não deve ser longo, pois “se uma obra literária é longa demais para deixar-se ler numa única sessão”, o leitor se priva “do efeito prodigiosamente importante que resulta da unidade de impressão” (Poe 1997: 911-12).

Como herdeiro de Poe, a concisão é também uma característica dos contos de Chesterton – característica destacada por Borges, ao resenhar *The paradoxes of Mr. Pond*. Nessa resenha, o escritor argentino (1996: 289 v. IV) enaltece o criador de Padre Brown, principalmente pela brevidade e objetividade de seu relato, poupando ao leitor explicações óbvias. Tal fato, ironiza o autor de *El Aleph*, desagrada a muitos críticos do seu tempo, que “no le perdonan su excelente costumbre de no explicar sino las cosas inexplicables”. Nesse texto, Borges ainda elogia e descreve, em poucas palavras, o método de trabalho do detetive Dupin, criado por Poe, comparando-o com os métodos dos detetives que surgiram depois. Traça um paralelo entre Holmes e Dupin, afirmando que o primeiro trabalha recolhendo pistas materiais e o segundo, usando o raciocínio lógico – procedimentos que podem determinar uma boa ou má solução da trama. Para Stratta, ao contrapor o rastreamento de informações sensoriais de Holmes à construção de hipóteses abstratas de Dupin, Borges está sugerindo que, na literatura, o naturalismo é um método limitado e inferior; “de las invenciones urdidas por el razonamiento, pueden esperarse resultados mejores” (Stratta 1986: 56).

Para o escritor argentino, as narrativas policiais também requerem uma construção rigorosa quanto a sua organização. Em uma

entrevista a María Esther Vázquez, gravada em 1963, Borges pontua que uma ficção policial deve ser constituída necessariamente de um princípio, um meio e um fim, qualidades que Aristóteles enaltece na *Iliada* e na *Odisséia* de Homero, e diz não existir em outras obras como a que relata as aventuras de Hércules, por exemplo. Nesta, a única unidade observada reside no fato de um só protagonista executar todos os feitos contados pelo poeta (Borges 1977: 126). O mesmo acontece nos romances de aventuras (como as viagens de Simbad), em que não há outra unidade além da atribuição das diversas peripécias a uma mesma personagem (Borges 1995: 249). Borges, aqui, refere-se à teoria aristotélica da unidade do mito, que preceitua:

Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação uma. (...) o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo (Aristóteles 1979: 248 VIII – 46-9).

Cabe observar que em mais de uma oportunidade Borges referiu-se ao policial como um gênero essencialmente clássico³⁴ que requer, como

³⁴ Borges explica o significado da palavra: “Clásico tiene su etimología en clasis, que significa fragata o escuadra; es decir, un libro clásico es un libro ordenado, ordenado con

as obras clássicas, uma unidade de ação. Além disso, salienta, é importante que a trama não se amplie demasiadamente no tempo e no espaço:

En las novelas y en los cuentos policiales la unidad de acción es imprescindible; asimismo conviene que los argumentos no se dilaten en el tiempo y en el espacio. Tratase, pues, a despecho de ciertas adiciones románticas, de un género esencialmente clásico (Borges 1995: 249).

Verifica-se que a concepção de unidade de ação encontra-se presente no próprio conceito de tragédia que, na *Poética*, é definida como a imitação de uma ação completa e de certa extensão, de caráter elevado, com princípio, meio e fim, e constituída de diversos elementos essenciais. Essa imitação se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando “o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Aristóteles 1979: 245 IV-27). Ao determinar o limite prático da extensão na tragédia, Aristóteles (1979: 248 VII-45) estabelece “que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade”. Vale pontuar que o estagirita, em sua *Poética*, faz referência somente à unidade de ação. É o teatro clássico francês que cria as famosas “três unidades” pseudo-aristotélicas: unidades de ação, de tempo e de lugar (Carpeaux 1960: 1059). Em *Mimesis*, Auerbach (1987: 348) menciona que, quando a corte e a sociedade urbana francesas demonstraram interesse pelo teatro,

cierto rigor, como tiene que estar todo ordenado a bordo.(...) Pero además de ese sentido relativamente modesto de un libro ordenado, un libro clásico es un libro eminente en su género” (BORGES 1994: 205).

foram escolhidas as regras das unidades dramáticas baseadas em uma concepção de verossimilhança distante da realidade atual. Considerava-se inverossímil que durante um determinado tempo de representação teatral, em um palco espacialmente delimitado e frente a frente com uma platéia, pudessem se desenrolar acontecimentos muito afastados no tempo e no espaço. Segundo Auerbach (1987: 348), essa verossimilhança não se refere aos acontecimentos em si, mas a sua reprodução cênica, pois havia limitações de ordem técnica no teatro francês da época, que tornavam difíceis, por exemplo, grandes mudanças de cenário de forma convincente.

Vale ressaltar que não somente o conto policial, mas o conto moderno, como muitos críticos literários observam, tem como característica a adoção da regra das três unidades. Brander Matthews (1987: 52) aponta, ao estabelecer as diferenças entre um romance e um conto:

(...) a short-story has unity as a Novel cannot have it. Often, it may be noted by the way, the short-story fulfils the three false unities of the French classic drama: it shows one action, in one place, on one day.

Assim, o conceito de “unidade” em um conto e, em especial, em um conto policial, está ligado diretamente ao conceito de “rigor” na sua construção. Ao abordar o tema, Borges concorda com a prescrição de Poe de que um conto deve ser escrito em função de um epílogo que, prefixado, ordena as contingências da fábula.³⁵ Já que o leitor do seu tempo é também

³⁵ “Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao epílogo antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o epílogo

um crítico, um homem que conhece e prevê os artifícios literários, afirma, em um conto deverão constar dois argumentos: um falso, que se insinua vagamente, e outro, autêntico, que se mantém secreto até o fim (Borges 1996: 155 v. IV). Dessa forma, o desfecho final reservará ao leitor uma surpresa positiva: além de ser uma consequência lógica da trama, deve maravilhá-lo, de forma a atender à 6ª regra, “necesidad y maravilla en la solución”.

No ensaio “¿Qué es el género policial?”, escrito com Bioy Casares, Borges reafirma a importância da revelação final no conto policial:

(...) las ficciones policiales requieren una construcción severa. Todo, en ellas, debe profetizar el desenlace; pero esas múltiples y continuas profecías tienen que ser, como las de los antiguos oráculos³⁶, secretas; solo deben comprenderse a la luz de la revelación final. El escritor se compromete así a una doble proeza: la solución del problema planteado debe ser necesaria, pero también debe ser asombrosa (Borges 1995: 249).

Pode-se afirmar que o surpreendente e o inusitado no desfecho de um conto policial, a chamada “maravilla en la solución”, possibilitam ao seu autor atingir o “single effect”, um dos pilares sobre os quais Poe fundamenta sua poética. Para o escritor norte-americano, o efeito ou impressão que a obra cria no leitor, mais que uma trama intrincada ou uma

constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra, tendam para o desenvolvimento de sua intenção” (POE 1997: 911).

³⁶ Novamente Borges insere, em sua análise da narrativa policial, um tema presente nas narrativas da Grécia clássica, o oráculo, entendido como uma divindade que responde a consultas e orienta o crente.

linguagem elaborada, constitui a verdadeira originalidade literária.³⁷ É importante registrar que já Aristóteles, na *Poética*, referia-se a dois elementos qualitativos que integram o mito complexo³⁸ e que são considerados os elementos surpreendentes na tragédia, porque se verificam de maneira inesperada: a “peripécia”, mudança dos desenlaces, ao contrário da expectativa, que constitui a reviravolta da fortuna; e o “reconhecimento”, que se refere à “passagem do ignorar ao conhecer” como, por exemplo, a descoberta da identidade de uma personagem (Aristóteles 1979: 250 XI 60).

Também W.H. Auden, em “O presbitério culpado”, faz um paralelo entre a descrição aristotélica de tragédia, a tragédia moderna e a narrativa policial. Na tragédia grega, o mito, já conhecido pela platéia, não o é pelas personagens, que passam pelo inevitável. Na tragédia moderna, a platéia conhece a verdade tanto quanto as personagens. Na narrativa policial, a platéia (leitores) não conhece a verdade; apenas uma das personagens – o assassino – detém tal conhecimento que outra personagem – o detetive – obtém e revela. Ainda segundo Auden, a tragédia grega e o romance policial diferem da tragédia moderna e apresentam uma característica comum: neles, as personagens “não se desenvolvem através de suas próprias atitudes”, isto é, na tragédia grega os atos são determinados pelo destino; no romance policial, o assassinato já foi cometido quando a história se inicia. Assim,

³⁷ Diz Poe: “Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo *sempre* a originalidade em vista (pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável), digo-me, em primeiro lugar: ‘Dentre os inúmeros efeitos ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?’” (POE 1997: 911)

³⁸ O “mito”, elemento mais importante entre todos os que constituem a imitação como arte poética, é definido como “o princípio e como que a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres”. Constitui a trama, a composição de ações, por meio da qual o dramaturgo desenvolve os acontecimentos. A tragédia não pode existir sem a ação e, portanto, sem o “mito” (ARISTÓTELES 1979: 250 XI 60-61).

“tempo e lugar são apenas o quando e o onde, revelando o que terá de ocorrer ou o que ocorreu”.³⁹

Para muitos críticos literários, como Boileau e Narcejac (1991: 12), o policial é composto, por um lado, de uma trama relativa ao mistério e, por outro, do método dedutivo, que o detetive utiliza para solucioná-lo. É interessante observar que essa mistura de mistério com racionalidade, fascínio do gênero policial para muitos, requer do escritor uma grande habilidade, principalmente no epílogo, momento em que o mistério é desfeito. Uma vez finalizada a história, não restam mais vestígios do fantástico, dissipa-se o enigma e o texto torna-se transparente. Assim, a solução constitui sempre um anticlímax, exaurindo o interesse do conto para o leitor. Borges reconhece a dificuldade do escritor nesse momento. No conto “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, parte do *corpus* desta tese, uma das personagens, versada em contos policiais, observa que a solução de um mistério é muitas vezes decepcionante, já que o mistério participa do sobrenatural e do divino e sua solução, da prestidigitação (Borges 1996: 604 v.I). Mas Borges (1966: 216 v.IV) admite que há escritores, como Chesterton e Ellery Queen, que conseguem jogar com o sobrenatural de modo lícito: ele é insinuado “para mayor misterio en el planteo del problema” e é esquecido ou desmentido na sua solução. Ao

³⁹ AUDEN (1993:117) vê que há no gênero policial, como na descrição aristotélica da tragédia, “Dissimulação (inocentes parecem culpados e culpados parecem inocentes) e Manifestação (conscientização da culpa)”. Há também Peripécia, quando a culpa aparente surgirá como inocência e a aparente inocência surgirá como culpa.

Para mais informações, ver: AUDEN, W.H. “O presbitério culpado”. In: *A mão do artista, ensaios sobre Teatro. Literatura. Música*. Tradução de José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 116-118.

escrever o prólogo do livro de Chesterton, *La cruz azul y otros cuentos*, Borges enaltece a abordagem que o autor faz do sobrenatural:

Este volumen consta de una serie de cuentos que simulan ser policiales y que son mucho más. Cada uno de ellos nos propone un enigma que, a primera vista, es indescifrable. Se sugiere después una solución no menos mágica que atroz, y se arriba por fin a la verdad, que procura ser razonable. (...) Cuando el género policial haya caducado, el porvenir seguirá leyendo estas páginas, no en virtud de la clave racional que el Padre Brown descubre, sino en virtud de lo sobrenatural y monstruoso que antes hemos temido (Borges 1996: 455 v.IV).

No ensaio intitulado “Sobre Chesterton”, Borges reafirma esse ponto de vista, ao escrever que cada um dos contos de Padre Brown apresenta um mistério, sendo propostas explicações de tipo demoníaco ou mágico, substituídas, no epílogo, por outras soluções deste mundo (Borges 1996: 72 v.II). Mais adiante, nesse mesmo ensaio, o escritor argentino de certa forma contradiz suas palavras: “(...) para mí las aventuras del Padre Brown, cada una de las cuales quiere explicar, mediante la sola razón, un hecho inexplicable” (Borges 1996: 73-4 v.II). Assim, apesar das explicações racionais no epílogo, acaba fluindo por baixo do relato de Chesterton uma corrente secreta, inexplicável, que alude a uma dimensão espiritual ou mística. Em conversa com Osvaldo Ferrari, Borges reitera o fato de que, se o gênero policial se esgotar e morrer, como resultado de sua extrema artificialidade, os contos de Chesterton continuarão sendo lidos “por obra de la poesía que incluyen, y además, quizá por obra de la sugestión mágica”

(Borges 1998: 226 v.II); neles, o mistério não se deixa vencer totalmente, tornando-se, por vezes, mais interessante que a solução lógica apontada nas últimas linhas.⁴⁰

Segundo o autor de *El Aleph*, Poe, ao contrário, consegue escrever histórias de horror e contos policiais puramente racionais, sem nunca misturar os dois gêneros. De forma irônica, observa que Poe não precisou da ajuda do seu detetive Dupin para determinar, por exemplo, o crime de “The man of the crowd” (Borges 1996: 72 v.II). Para Borges, Chesterton é o maior herdeiro de Poe, e, em virtude da acertada combinação do fantástico com o policial, mostra-se inclusive superior ao mestre. Como que reafirmando a essencial fidelidade de Chesterton aos modelos transmitidos por Poe, reiteradas vezes e em diversas oportunidades Borges aponta a influência de “The purloined letter”, do americano, no conto “The invisible man” (inserido no livro *The innocence of Father Brown*), do inglês: o assassino, por ser o carteiro, era invisível, e, portanto, alguém de quem não se suspeitava⁴¹. É possível afirmar que os contos de Chesterton, apesar de serem narrativas fantásticas, cuja solução policial pode, às vezes, parecer decepcionante, situam-se na mais nobre tradição do conto que deriva de Poe: cada um deles é um exemplo de meticulosa arquitetura, em que todo antecedente relaciona-se com o subsequente de uma maneira rigorosa e nada é deixado ao acaso.

⁴⁰ Em “El acercamiento a Almotásim”, Borges (1996: 414 v.I) fala da hibridação do mecanismo policial de uma obra e seu *undercurrent* místico, como ocorre nos textos de Chesterton.

⁴¹ A aproximação dos dois contos é assinalada em *Borges oral*, na conferência “El cuento policial” (p.98-9), em *Conversaciones con Borges* de Roberto Alifano (p.19), em *Borges: imágenes, memórias, diálogos* de María Esther Vázquez (p.124) e *En diálogo II* de Borges e Osvaldo Ferrari (p.286).

A narrativa policial pode funcionar, portanto, como uma espécie de jogo ou exercício intelectual, do qual o leitor participa. Da mesma forma que Poe, assim também vê Chesterton, no ensaio “How to write a detective story”:

The story (...) is professedly a toy, a thing that children “pretend” wish. From this it follows that the reader, who is a simple child and therefore very wide awake, is conscious not only of the toy but of the invisible playmate who is the maker of the toy, and the author of the trick.⁴²

Como em um jogo são necessárias todas as peças, para se resolver um problema são necessários todos os termos do problema. No entanto, observa Chesterton, o autor deve fornecer todas as peças, mas de tal modo que o leitor tenha dificuldade para combiná-las de modo correto. “The detective story differs from every other story in this: that the reader is only happy if he feels a fool”⁴³; assim, a solução será sempre uma surpresa. Pode-se dizer, portanto, que um bom livro é aquele que corresponde à expectativa do leitor, ainda que essa expectativa, como é o caso do gênero policial, seja a surpresa. Mas se por um lado a surpresa da solução é importante, não se pode prescindir de um “jogo limpo” com o leitor. Para Borges, quando o autor de uma ficção policial apresenta o problema a ser

⁴² CHESTERTON, G.K. “How to write a detective story”. From. Illustrated London News.17/out/1925 e incluído em The Spice of Life (1965). Disponível em: <http://www.chesterton.org/gkc/murderer.html> . Acesso em: 15/mar/2005.

⁴³ CHESTERTON, G.K. “The ideal detective story”. From. Illustrated London News.25/out/1930 e incluído em The Spice of Life (1965). Disponível em: <http://www.chesterton.org/gkc/murderer.html> . Acesso em: 15/mar/2005.

solucionado, ou o mistério a ser resolvido, por uma questão de honestidade com o leitor é imprescindível que nenhum detalhe seja escamoteado. Nos muitos ensaios, artigos e críticas que escreveu, o autor de *Ficciones* deixa clara sua preocupação com a recepção do gênero. Para ele, a ficção policial é um produto literário que deve ser elaborado segundo regras que se preocupem fundamentalmente com o leitor, “un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y que presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa” (Borges 1999: 272). Assim, representa grave infração recorrer a truques tais como hipnotismo, alucinações telepáticas, presságios, venenos eruditos e imaginários, engenhosos artifícios pseudocientíficos, talismãs e barbas postiças que desbaratam o princípio da identidade, para induzir o leitor em erro. A “declaración de todos los términos del problema” constitui a 2ª regra e um dos principais preceitos do gênero. Borges aponta Conan Doyle como um infrator constante dessa regra:

Se trata, a veces, de unas leves partículas de ceniza, recogidas a espaldas del lector por el privilegiado Holmes, y sólo derivables de un cigarro procedente de Burma ⁴⁴ (...). Otras, el escamoteo es más grave. Se trata del culpable, terriblemente desenmascarado a última hora para resultar un desconocido, una insípida y torpe interpolación. En los cuentos honestos, el

⁴⁴ Em mais de uma oportunidade Borges faz referências pouco elogiosas ao método de trabalho de Holmes. Sobre o assunto, ver resenha do livro *The paradoxes of Mr. Pond*, já referida neste trabalho (BORGES 1996: 289 v.IV). Na verdade, o que Borges condena em Doyle é o fato de o autor não dizer ao leitor tudo quanto ele deveria saber a respeito das pistas obtidas. Se o fizesse, provavelmente o leitor descobriria o criminoso. Assim, não só os termos do problema que propõe não são declarados, como também a surpresa de sua solução depende precisamente dessa ignorância.

criminal es una de las personas que figuran desde el principio (Borges 1999: 127)

Também Ellery Queen,⁴⁵ considerado por Borges o autor de alguns dos melhores romances policiais contemporâneos, é duramente criticado (1996: 351 v.IV), na obra *The devil to pay*, por empregar, na solução do mistério, uma flecha indochina do século XIII, cuja ponta foi embebida numa solução de cianureto e mel.

Apesar de a morte ser um tema quase constante nas narrativas policiais, Borges recomenda a supressão dos detalhes mórbidos e sangrentos e entende que deve existir “el pudor de la muerte”, conforme preceitua a 5ª regra do seu código. Sendo o policial um gênero intelectual e não realista, a ênfase da narrativa deve centrar-se no raciocínio e no desvelamento de um enigma e não nas particularidades cruéis de um assassinato, por exemplo: “hasta la muerte es púdica en los relatos policiales”. Ainda diz Borges:

Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hypsenor y que la mano ensangrentada rodó por tierra y que la muerte color sangre y el severo destino se apoderaron de los ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden (Borges 1999: 128).

⁴⁵ Ellery Queen é o pseudônimo conjunto de dois escritores norte-americanos: Frederic Dunay e Manfred B. Lee. Também utilizaram o pseudônimo Barnaby Ross.

Em um gênero essencialmente abstrato e intelectual, “acaso el más artificial de cuantos la literatura comprende”, a violência deve ser a estritamente necessária ao desenvolvimento da trama. O caráter de artificialidade do policial é enfatizado por Borges, ao resenhar *La espada dormida* de Manuel Peyrou: “puede perjudicarlo todo exceso de verosimilitud, de realismo; trátase de un género artificial, como la pastoral o la fábula” (Borges 1999: 282-3).

Na conferência sobre o conto policial, já referida anteriormente, Borges constata que o gênero policial apresenta-se nos Estados Unidos de forma realista, enfocando a violência, inclusive de natureza sexual. Há toda uma ênfase na retórica da violência que se expressa no discurso do narrador, no cenário e no tema da história. E destaca o desaparecimento da história policial clássica, com suas características intelectuais, excetuando apenas os autores ingleses que ainda escrevem romances de enredo sóbrio, sem excessivo derramamento de sangue (Borges 1997: 103-4). Esse enfoque é confirmado por Brecht (2002: 45), ao comparar a narrativa policial inglesa com a americana; segundo ele, a primeira é mais rica, mais original. Nos romances americanos, ao contrário, o argumento é mais débil, os assassinatos ocorrem em série e têm caráter de uma epidemia.

É importante ressaltar que a violência na narrativa policial surge na década de 30, com o chamado relato *noir*, que perde a característica de jogo, de enigma a ser resolvido, e adquire características próprias, em que se destacam o realismo e a crítica social. E é por meio desse realismo crítico que se empreende a crua exposição dos males endêmicos da sociedade.

Borges reconhece a dificuldade de se escrever um bom romance policial, afirmando que “el género policial se presta menos a la novela que el cuento breve” (1996: 49). Assim, demonstra clara preferência pelo conto policial, curto, que possui um caráter restrito; o romance policial, ao contrário, pode confundir-se com o romance psicológico ou de caracteres (Borges 1977: 125). E comenta:

Toda novela policial consta de un problema simplísimo, cuya perfecta exposición oral cabe en cinco minutos y que el novelista – perversamente – demora hasta que pasen trescientas páginas. Las razones de esa demora son comerciales: no responden a otra necesidad que a la de llenar el volumen. En tales casos, la novela policial viene a ser un cuento alargado. En los demás, resulta una variedad de la novela de caracteres o de costumbres (Borges 1996: 424).

Apesar das dificuldades apontadas, o escritor argentino reconhece alguns bons romances policiais, cujo interesse não se esgota no policial, no puramente intelectual. Entre eles cita *The Wrecker*, de Stevenson, feito em colaboração com Lloyd Osbourne, que é também uma obra satírica e psicológica (Borges 1977: 125); *The Moonstone*, de Wilkie Collins e *The beast must die*, de Nicholas Blake (Borges 1996: 373 v.IV).

Na verdade, afirma Sarlo, Borges sempre preferiu o conto ao romance porque neste os detalhes necessários à construção da verossimilhança predominam sobre a trama “que está casi inevitablemente perseguida por el fantasma de la representación y la referencialidad. En la novela, los indicios de atmósfera social pesan demasiado”. Além disso, para

Borges “la extensión impuesta por las reglas del género es una de las causas de su debilidad: la longitud de la novela opone un obstáculo formal a su perfección” (Sarlo 2003: 109).

A admiração que o escritor argentino mostra pelo gênero não o faz condescendente com ele. Em conversa com Vázquez, aponta como uma das limitações do policial o fato de as personagens estarem submetidas ao enredo e não terem vida própria. Para exemplificar, cita o fato de que, se em uma narrativa ficcional uma personagem sai de casa para dar uma volta depois do almoço, isso é considerado normal, já que tais coisas ocorrem na realidade das pessoas; no entanto, se tal acontecimento se dá em uma ficção policial, o leitor logo suspeita que a personagem saiu para dar oportunidade a que outra pessoa entre na casa (Borges in Vázquez 1977: 126). Assim, esse leitor criado por Poe, investigativo, desconfiado, detetive, ao ler os contos de uma maneira especial, participa, em última instância, também como personagem das narrativas policiais. Por outro lado, as personagens do conto policial não possuem densidade psicológica, não têm profundidade e estão submetidas ao enredo. Muitas vezes nem são descritas fisicamente; o leitor é informado a respeito delas nos aspectos estritamente necessários ao desenvolvimento da trama. Se tomarmos como exemplo os contos de Poe, verificamos que poucos detalhes são fornecidos sobre o aspecto e circunstâncias de C. Auguste Dupin; toda a atenção do autor se concentra no cérebro, nos dotes intelectuais desse primeiro detetive da narrativa policial, e a prática ocupa completamente os três contos dos quais é personagem. Vale também registrar que essas narrativas são relatadas por um amigo fiel do protagonista e dele o leitor não fica sabendo

nem mesmo o nome. Isso se dá, segundo Borges, porque no conto policial o mais importante é saber como se passam os fatos; as personagens devem submeter-se ao enredo. É a “primacía del cómo sobre el quién”, 4ª regra do conto policial.⁴⁶ Note-se que, com esse preceito, Borges propõe mais ênfase na trama, mas absolutamente não advoga negligência na construção das personagens. No ensaio “Errors about Detective Stories”, Chesterton aborda claramente a questão:

(...) there is the common error of making all the human characters sticks, or stock figures (...) in order that the novelist should kill people, it is first necessary that he should make them live.⁴⁷

Borges, no texto “¿Qué es el género policial?”, em uma aparente contradição com a 4ª regra que propusera para o gênero, acusa os críticos de insistirem na falácia da supervalorização do enredo nesse tipo de narrativa:

⁴⁶ Ressalte-se que a 4ª regra do conto policial de Borges liga-se ao que preceitua Aristóteles na *Poética*: “Porém, o elemento mais importante (da tragédia) é a trama dos fatos, pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade (e infelicidade; mas felicidade) ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa. Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres” (ARISTÓTELES 1979: 246 VI 32-3).

⁴⁷ CHESTERTON, G.K. “Errors about Detective Stories”. From G.K.. Illustrated London News.28/ago/1920 e incluído em *The Spice of Life* (1965). Disponível em: <http://www.chesterton.org/gkc/murderer.html> . Acesso em: 15/mar/2005.

(Los tratadistas) (...) han fomentado, o tolerado, la creencia errónea de que en tales novelas no hay otro mérito que el de su argumento y que este las agota. Quienes profesan esa creencia parecen olvidar que en los relatos policiales tienen un valor decisivo la psicología de los personajes, la eficacia del diálogo, el poder de las descripciones y el estilo del narrador. Cuentos y novelas policiales son, ante todo, cuentos y novelas (Borges 1995: 250).

Em conversa com Vázquez, o escritor argentino desfaz um possível equívoco pois, para ele, o policial puro encontra-se presente no conto; “en cambio, una novela policial tiene que ser también psicológica, los personajes deben tener vida propia más allá de las necesidades, a veces muy estrictas, del relato” (Borges in Vázquez 1977:125).

Ligada diretamente à ênfase que Borges coloca na criação de um problema rigoroso e econômico para o intelecto encontra-se a 1ª regra do conto policial, que propõe poucas personagens, de forma a permitir que as relações estruturais entre elas não tornem a trama complexa (Borges 1996: 365 v. IV). Como o autor de um conto policial sabe que não pode trabalhar com elementos gratuitos, meramente decorativos, também o número de personagens, segundo Borges (1995: 249), é limitado a “un límite discrecional de seis personajes”. Ao escritor “está vedado intercalar personajes inútiles, acumular cómplices o escamotear datos indispensables”. De acordo com o autor de *Ficciones* (1999: 127), a infração dessa lei é a responsável muitas vezes pelo tédio de muitas ficções policiais.

Observa-se, assim, que ao longo de sua vida literária Borges rende tributo ao gênero. Tal preito pode assumir um tom de desafio e humor,

quando afirma que alguns críticos negam ao gênero policial participação na hierarquia literária “solamente porque le falta el prestigio del tédio”. Ou um tom irônico, quando afirma :

Paradójicamente, sus detractores más implacables suelen ser aquellas personas que más se deleitan en su lectura. Ello se debe, quizá, a un inconfesado juicio puritano: considerar que un acto puramente agradable no puede ser meritorio (Borges 1995: 250).

A homenagem que Borges presta ao policial pode ainda vir em forma de defesa do gênero, “tão injustamente caluniado”, e de agradecimento:

En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial. (...) Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa; leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden. Esto es una prueba que debemos agradecerle y es meritorio (Borges 1997: 104-5).

Depois do enfoque na reflexão de Borges sobre o gênero, nos próximos capítulos este trabalho analisa a narrativa policial como produção ficcional do autor.

CAPÍTULO II

O CRIME EM RETROSPECTIVA

“Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”

Uma parte de mim é permanente
Outra parte se sabe de repente

Uma parte de mim é só vertigem
Outra parte linguagem

Traduzir uma parte na outra parte
Que é uma questão de vida e morte
Será arte?
(Ferreira Gullar. “Traduzir-se”)

...Rectas galerías
que se curvan en círculos secretos
al cabo de los años. Parapetos
que ha agrietado la usura de los días.
En el pálido polo he descifrado
rastros que temo.
(Jorge Luis Borges 1996: 365, v.II)

O conto “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, acrescentado à segunda edição de *El Aleph*, em 1952, aborda motivos recorrentes na ficção borgiana: a complexa e surpreendente identificação do perseguidor com o perseguido, a construção de um labirinto, o paradoxo, o enigma e o processo de sua elucidação, típicos do relato policial clássico. O enredo refere-se a um crime, cometido na região de Cornwall, que é decifrado por uma dupla de amigos – o matemático Unwin e o poeta Dunraven – muitos anos depois.

Como em um típico conto policial clássico, um crime já tinha acontecido quando a narrativa se inicia. As narrativas policiais clássicas, ou de enigma, conforme abordado anteriormente, são retrospectivas: avançam a partir de um crime já cometido, até a elucidação de quem é o criminoso.

Dunraven, criança e morador da região na época do acontecimento, relata a história de Abenjacán, o Bojarí, rei de uma tribo nilótica, que despertou espanto ao chegar ao porto de Pentreath, vinte e cinco anos antes, escoltado por um escravo negro e um leão da cor do sol. Tirano, escapara de uma sublevação de seu povo no deserto do Sudão e, em companhia de seu primo, o vizir Zaid (que tinha fama de covarde), fugira, carregando um tesouro, um escravo e um leão. Na fuga, Abenjacán matou Zaid, procurou outras terras e chegou a Cornwall. Mas, em sonhos, o fantasma do primo prometeu vingança e, para se esconder, Abenjacán construiu uma enorme casa-labirinto carmesim no topo de uma elevação da costa, passando a morar no centro dela. O fato causou tal estranheza entre os habitantes locais que o ministro Allaby, num sermão, “exhumó la historia de un rey a quien la Divinidad castigó por haber erigido un laberinto y la divulgó desde el púlpito” (Borges 1996: 601 v.l).⁴⁸ Na visão de Allaby, o labirinto inicialmente representou um ato de soberba; depois de uma breve entrevista com o mouro, o ministro se apiedou dele e não mais o condenou. Todo o esforço do rei Abenjacán, no entanto, foi em vão. O fantasma de Zaid penetrou no labirinto e conseguiu matá-lo, ao leão e ao escravo,

⁴⁸ No sermão do ministro Allaby, o universo, complexo para o poeta Dunraven, está representado por um deserto, um labirinto, onde “no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerias que recorrer, ni muros que te veden el paso”. Esta metáfora constitui parte integrante do conto “Los dos reyes y los dos laberintos”. Um dos labirintos era artificial e complexo; o outro era simples, mas terrivelmente real (BORGES 1996: 607 v.l).

destroçando-lhes as faces. Para Dunraven, o enigma da história está sintetizado no paradoxo: “el asesino estaba muerto cuando el asesinato ocurrió” (Borges 1996: 600 v.l).

Um diálogo inicial do conto envolve um dos princípios que rege o gênero.⁴⁹ Dunraven discorre sobre os motivos pelos quais a morte de Abenjacán, ocorrida vinte e cinco anos antes, nunca fora elucidada. Unwin, o matemático, aconselha:

- No multipliques los misterios – le dijo –. Éstos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe; recuerda el cuarto cerrado de Zangwill.

- O complejos – replicó Dunraven –. Recuerda el universo (Borges 1996: 600 v.l).

Embora a narrativa relatada por Dunraven esteja envolta em uma aura de mistério, a solução apresentada por Unwin é bastante simples. Ele não se deixa fascinar pela grandiosidade da arquitetura do labirinto e nem pelo fantástico da narrativa. Elucida o crime, partindo da convicção de que a história é uma mentira, pois ninguém constrói um labirinto para ocultar-se nele, mas, ao contrário, para atrair o perseguidor, como uma teia de aranha. Note-se que a teia de aranha é pista para a solução do enigma e está presente desde a epígrafe:

...son comparables a la araña,
que edifica una casa.
(Alcorán: XXIX, 40)

⁴⁹ A terceira regra preconizada por Borges para o gênero policial enfoca a necessidade de os enigmas serem simples.

É curioso ressaltar que no fragmento utilizado por Borges, destacado do texto original, a teia de aranha transmite a idéia de complexidade, de alguma coisa que se estrutura pouco a pouco. Tanto pode ser metáfora da trama de simulações entre as identidades de Bojarí e Zaid, como pode, também, simbolizar uma armadilha que atrai, como a casa-labirinto carmesim de Abenjacán, ou os labirintos mortais criados por Scharlach, em “La muerte y la brújula”, e por Emma, em “Emma Zunz”. Inserida no texto do Alcorão, no entanto, a teia de aranha é símbolo de fragilidade:

O exemplo daqueles que adotam protetores, em vez de Deus, é igual ao da aranha, que constrói a sua própria casa. Por certo que a mais fraca das casas é a teia de aranha. Se o soubessem! (Alcorão XXIX, 41)

Abenjacán, durante a fuga no deserto, disse que havia adormecido, sonhado com serpentes, mas fora despertado por uma teia de aranha e não voltara a dormir. A leitura que Unwin faz do fato é diferente: dormiu o valente, velou o covarde, pois “dormir es distraerse del universo, y la distracción es difícil para quien sabe que lo persiguen con espadas desnudas” (Borges 1996: 605 v.l). A partir desses pressupostos Unwin conclui que o homem que dizia ser Abenjacán era, na verdade, Zaid, o covarde, que tinha roubado o tesouro do rei e fugido com ele. Consciente de que Abenjacán o perseguiria, construiu um labirinto, suficientemente vistoso para que as notícias dele chegassem até Bojarí, atraindo-o. O labirinto

tornou-se, então, uma armadilha, como uma teia de aranha. Quando Abenjacán lá chegou para se vingar, não tomou os cuidados necessários, pois considerava o seu primo um covarde. Zaid, com o auxílio do servo e de um alçapão, matou-o e destruiu-lhe a face (da mesma forma como fez depois com o escravo e o leão) para evitar, desse modo, problemas de identificação.

Assim, Abenjacán foi morto por subestimar o seu inimigo, não lhe antecipando as ações, da mesma forma como o foi Lönnrot, em “La muerte y la brújula”. A importância de se avaliar bem o inimigo é tema que já foi abordado por Poe em “Os crimes da rua Morgue”. Nesse conto, ao fazer uma comparação entre o jogo de xadrez e o jogo de damas, ele evidencia a necessidade de se conhecer e de se determinar corretamente o intelecto do adversário. Contradizendo a opinião difundida de que é no xadrez que o jogador explora mais os poderes do intelecto reflexivo, para ele o modesto jogo de damas exige mais reflexão. No xadrez, as peças têm movimentos múltiplos e intrincados, vencendo o jogador mais concentrado, e não o mais hábil; concentração, memória e obediência às regras do jogo, diz Poe, são as principais qualidades que se requer de um bom enxadrista. No jogo de damas, por outro lado, os movimentos são únicos e pouco variam; assim, não requerem tanta atenção, mas uma perspicácia superior, para se obter vantagens sobre o adversário. A habilidade e o talento de um bom jogador de damas se manifestam em questões que estão acima dos limites das regras; por meio de observações e inferências, ele deverá ser capaz de utilizar elementos externos ao jogo, tais como a interpretação do comportamento e da expressão de seus oponentes. Provavelmente o

adversário também fará o mesmo, porém a diferença das informações obtidas reside tanto na dedução quanto na qualidade da observação. Diz o narrador:

Privado dos recursos habituais, o analista coloca-se no lugar de seu adversário, identifica-se com ele e não poucas vezes descobre, num simples relance de vista, o único meio – às vezes absurdamente simples – de induzi-lo a um erro ou precipitá-lo num cálculo errado (Poe 1997: 66).

Segundo Poe, o ser humano dotado de capacidade analítica possui, também, uma série de atitudes mentais imprescindíveis ao exercício da análise, tais como a observação aguda, a capacidade de inferir e obter conclusões e a intuição. Em “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, tais atitudes mentais podem ser creditadas a Zaid e não a Abenjacán; em “La muerte y la brújula”, é Scharlach quem possui capacidade analítica. A solução que Unwin dá ao problema é brilhante por sua lógica e por sua simplicidade e baseia-se no princípio das séries algébricas. (Note-se que Dunraven, versado em contos policiais, está ciente de um dos princípios do gênero: a solução do mistério é sempre inferior ao mistério.) Balderston⁵⁰ assinala que testemunhas acreditaram ser Abenjacán o homem morto com o rosto desfigurado, uma vez que era o último termo da série da qual faziam parte o seu leão e o seu escravo, ambos também mortos, com os rostos igualmente desfigurados.

⁵⁰ BALDERSTON, Daniel. “El asesinato considerado como una de las bellas artes”. In: *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Tradução de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Sudamericana, 1985. Disponível em: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/db5.htm> . Acesso em: 05/mar/2005.

Dunraven, poeta e romântico, fascinado pela grandiosidade do labirinto e pelo relato fantástico, acredita que o crime é misterioso e insolúvel. Note-se que ele vivenciou esses fatos enquanto criança (portanto, em uma idade facilmente sugestionável) e que a história de Abenjacán, ao longo dos anos, tornou-se um mito na memória dos seus ancestrais. O matemático Unwin, ao contrário, examina o problema de uma perspectiva mais científica, mais lógica e racional – tem a seu favor o distanciamento no tempo, o não-envolvimento emocional, contrariamente aos que pertencem àquela comunidade e viveram aquela história incrível. Ele percebe que a série foi estabelecida para induzir a uma dedução errada, baseada em premissas falsas,⁵¹ e explica seu raciocínio:

Zaid deshizo las tres caras con una piedra. Tuvo que obrar así: un solo muerto con la cara deshecha hubiera sugerido un problema de identidad, pero la fiera, el negro y el rey formaban una serie y, dados los dos términos iniciales, todos postularían el último (Borges 1996: 605 v.l).

O covarde Zaid derrotou seu rival, o senhor tirano, identificando-se com o objeto de seu ódio e medo e reproduzindo o modo de agir de Bojarí. No epílogo, Unwin formula a hipótese de que Zaid tenha agido não por ganância, mas motivado pelo ódio e pelo medo. “Zaid (...) procedió urgido por el odio y por el temor y no por la codicia” (Borges 1996: 606 v.l). A destruição de Abenjacán para ele foi mais importante que o tesouro, pois

⁵¹ Observe-se que o tema da série de crimes é também utilizado por Borges em “La muerte y la brújula”, na chamada ‘serie de hechos de sangre’.

com a morte do rei, Zaid se anulou, e passou a assumir a identidade do rival: “Lo esencial era que Abenjacán pereciera. Simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente fue Abenjacán” (Borges 1996: 606 v.l).

Em Borges é recorrente esse jogo textual: no momento decisivo da vida da personagem, o destino se inverte e ela se identifica com outra personagem, distante ou contrária. Assim, Martín Fierro, em “El fin”, no instante em que aceita o desafio que lhe é proposto e se coloca no lugar do outro; assim, também, o herói que é, na verdade, o traidor oculto no “Tema del traidor y el héroe”, ou o covarde que passa por valente, em “La forma de la espada”; ou os dois teólogos, o acusador Aureliano e a vítima, Juan de Panonia, que para a “insondable divinidad (...) formaban una sola persona” (Borges 1996: 556 v.l); ou, ainda, aquele que é ao mesmo tempo o detetive, o assassino e a vítima nos labirintos imaginários de “La muerte y la brújula”.

A identificação de uma personagem com outra, em um momento decisivo de sua vida, constitui tema recorrente em autores da literatura ocidental. Como já foi apontado, Aristóteles (1979: 250 XI 60-2), por exemplo, elogia Sófocles pelo uso que faz da “peripécia” e do “reconhecimento”, em Édipo-Rei, considerado por alguns estudiosos como um dos precursores da narrativa policial.⁵² O recurso de mudança de identidade tem sido largamente utilizado, especialmente pelos autores de narrativas policiais – o que é ressaltado por Borges, nas palavras de Dunraven, quando comenta o fato de Abenjacán ser, na realidade, Zaid: “Tales metamorfosis, me dirás, son clásicos artificios del género, son

⁵² Entre esses autores, podemos citar Boileau e Narcejac, em *O romance policial* (1991), Paulo Medeiros e Albuquerque, em *O mundo emocionante do romance policial* (1979) e Mário da Gama Kury, nas notas de sua tradução de *A trilogia tebana*, de Sófocles, Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

verdaderas convenciones cuya observación exige el lector” (Borges 1996: 606 v.l). Também em Chesterton (1986: 135-152), no conto “A peruca roxa”, uma personagem assume a identidade de outra, escondendo-se, paradoxalmente, debaixo de uma exótica peruca roxa. Este conto aproxima-se, pois, de “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” pelas duas vertentes citadas: uma personagem assume a identidade de outra e uma personagem pretende se ocultar da forma menos discreta possível (no meio de um enorme labirinto carmesim, debaixo de uma extravagante peruca roxa).

Nota-se que, na obra de Borges, é freqüente a representação das figuras do perseguidor e do perseguido, do algoz e da vítima, com características que os distanciam e, surpreendentemente, com características que os unem: além de Abenjacán e Zaid, de Scharlach e Lönnrot em “La muerte y la brújula”, o capitão Richard Madden e Yu Tsun em “El jardín de senderos que se bifurcan”. Também o Minotauro, em “La casa de Asterión”, em um momento de cisma espera seu carrasco como o seu redentor e se pergunta: “¿o será como yo?” (Borges 1996: 570 v.l).

Pode-se, igualmente, fazer aproximações entre os textos “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” e “La puerta y el pino”, de Stevenson (1997: 39-44).⁵³ Neste, um conde atrai seu rival, um barão, para uma armadilha, por intermédio de uma intriga elaborada sobre um sonho. O barão sugestionava-se com o sonho do conde e caminha com seus próprios pés para sua destruição. Sua morte acontece de tal maneira que todos

⁵³ Na primeira antologia publicada por Borges e Bioy Casares, *Los mejores cuentos policiales* (1943), inclui-se um breve fragmento de *The Master of Ballantrae*, com o título “La puerta y el pino”.

pensam tratar-se de um acidente ou suicídio. “¿Y fue éste un asesinato?” O conto de Stevenson finaliza com esse desconcertante questionamento. Nas duas narrativas, de Borges e de Stevenson, os assassinos, baseando-se em pretensos sonhos, preparam armadilhas para suas vítimas, ocultam a verdade de todos e conseguem escapar impunes. Segundo Balderston ⁵⁴, o conto é quase totalmente desconhecido no mundo inglês, mas adquire grande importância na obra de Borges e Bioy Casares, sendo germe de “Abenjacán el Bojarí, muerto em su laberinto”, “La muerte y la brújula, contos de Borges, e de um dos contos de Bustos Domecq (pseudônimo adotado por Borges e Bioy em suas obras em colaboração), “Las previsiones de Sangiácomo”. Também em “El asesinato considerado como una de las bellas artes”, Balderston analisa as semelhanças entre as duas obras e considera-as perturbadoras, em razão da arte com que foram preparados e executados os crimes perfeitos que elas relatam.⁵⁵ Para ele, tais contos inscrevem-se na nova tradição do conto policial, no qual a história é a arma fundamental e letal. Assim, o interesse de Borges pelo texto de Stevenson pode estar sugerindo que a ficção é uma perigosa arma de agressão, poço no qual pode cair o leitor (Balderston 1984:11). Note-se que o título do texto de Balderston é uma alusão ao livro de Thomas de Quincey, *Do assassinato como uma das belas artes* (1827), no qual o autor, de forma às vezes bem humorada, às vezes assustadora, propõe uma reflexão sobre as delícias do assassinato, ao analisar uma série de crimes, os possíveis e os reais, e o

⁵⁴ BALDERSTON, Daniel. “Tradição e traição: Borges e Stevenson”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19/ ago/1984. Caderno Folhetim, p. 11.

⁵⁵ BALDERSTON, Daniel. “El asesinato considerado como una de las bellas artes”. In: *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Tradução de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Sudamericana, 1985. Disponível em: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/db5.htm> . Acesso em: 05/mar/2005.

fascínio do homem por esse ato de violência. Como Edgar A. Poe, De Quincey manifesta uma grande paixão pela psicologia e anatomia do crime:

Tudo neste mundo apresenta duas asas. O assassinato, por exemplo, pode ser tomado por sua asa moral (como acontece, geralmente, no púlpito e no Old Bailey); e esse, confesso, é o seu lado fraco; ou pode ser tratado esteticamente, como os alemães o dizem – ou seja, com relação ao bom gosto (De Quincey 1985: 9).

O texto de De Quincey pode ser entendido como um exercício de erudição e humor, e não como uma proposta séria. Seus argumentos incitam a uma revisão da moral puritana de sua época e atacam, igualmente, o moralismo e a hipocrisia da sociedade moderna.⁵⁶ De Quincey abre, dessa forma, o caminho para Edgar Allan Poe e para tantos autores que se dedicam ao gênero policial. Entretanto, enquanto Poe e seus seguidores valorizam a perfeição do raciocínio lógico, colocado a serviço da solução do crime, De Quincey, ao contrário, considera mais importante a perfeição na execução de um assassinato.

São muitos os pontos de contato de “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” com outras narrativas policiais, principalmente de Poe, culminando com uma referência explícita ao conto “A carta roubada”, e ao mistério do “cuarto cerrado com llave”, de Israel Zangwill⁵⁷: “Los misterios

⁵⁶ Para uma análise mais detalhada do assunto, ver GIARDINELLI, Mempo. *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*. Córdoba: Op.Oloop, 1996, p. 12-3.

⁵⁷ Israel Zangwill é autor de *The Big Bow Mystery* (1891), narrativa policial baseada exclusivamente no conceito de mistério do “cuarto cerrado com llave” (FISHBURN y HUGHES 1995: 359).

Em uma conferência sobre o conto policial, Borges atribui a Poe a primeira utilização da técnica, ao referir-se ao conto “Os crimes da rua Morgue” (1841): “Aqui Poe inaugura el

(...) deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe; recuerda el cuarto cerrado de Zangwill” (Borges 1996: 600 v.l).

Note-se, também, que a ocupação dos amigos Dunraven e Unwin (um poeta e outro matemático) remete à discussão a respeito do duplo caráter do Ministro D, em “A carta roubada”. Nesse conto, o chefe de polícia supõe que o ministro é tolo porque é um poeta. Pensando que o ministro fora confundido com um irmão, o narrador memorialista questiona Dupin: “Mas esse é realmente o poeta? Sei que são dois irmãos, e que ambos alcançaram renome nas letras. O ministro escreveu eruditamente sobre o cálculo diferencial. É um matemático e não um poeta”. Ao que Dupin responde:

- Você se engana. Eu o conheço bem; é ambas as coisas. Como poeta e matemático, ele raciocinaria bem; como simples matemático, ele não raciocinaria absolutamente e assim estaria à mercê do Chefe de Polícia (Poe 1997:181).

Em seguida, reitera:

- Conheço-o, contudo, tanto como matemático quanto como poeta, e minhas medidas foram adaptadas à capacidade dele com referência às circunstâncias que o rodeavam (Poe 1997:182).

Como se pode notar, no conto de Poe a dupla característica do Ministro D – de ser poeta e matemático – reflete também as qualidades do

misterio de la pieza cerrada con llave” (BORGES 1997: 96). A idéia é situar a cena do crime no interior de um recinto, cujas portas e janelas estão fechadas por dentro, de maneira que parece impossível descobrir por onde o criminoso poderia ter entrado e depois escapado.

infalível detetive Dupin. Borges, de certa forma, evoca essas características quando faz o poeta Dunraven, ironicamente, sugerir uma solução matemática para o mistério, e o matemático Unwin contradizer com uma solução poética. Diz Unwin:

- (...) La sabia reflexión que ahora te someto me fue deparada antenoche (...); amonestado y mejorado por ella, opté por olvidar tus absurdidades y pensar en algo sensato.
- En la teoría de los conjuntos, digamos, o en una cuarta dimensión del espacio – observó Dunraven.
- No – dijo Unwin con seriedad –. Pensé en el laberinto de Creta. El laberinto cuyo centro era un hombre con cabeza de toro (Borges 1996: 604 v.l).

Assim, é possível verificar que Unwin não é somente um matemático – ele conhece mitologia e literatura policial⁵⁸ – e emprega, também, o raciocínio lógico em suas análises. Não importa se o Minotauro era um homem com cabeça de touro ou, como imaginou Dante, um touro com cabeça de homem. O que importa é que o Minotauro justifica a presença do labirinto. Assim, ao recuperar a figura mitológica do labirinto cretense, Unwin passa a imaginar o sentido oculto de uma construção semelhante em Cornwall.

Essa mescla de poesia e racionalidade, imaginada por Borges em Unwin, e por Poe em Dupin, é exposta pelo autor norte-americano também em ensaios e conferências, quando explica o processo artístico em termos racionais e demonstra a lucidez e o rigor lógico que exige a composição de

⁵⁸ Veja-se acima a resposta dele a um questionamento de Dunraven em que faz referência à carta roubada de Poe e ao mistério do quarto fechado de Zangwill (BORGES 1996: 600).

uma obra literária. No texto “A filosofia da composição”, em que se dedica a analisar, passo a passo, o processo da composição do poema “O corvo”, Poe afirma:

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático (Poe 1997: 912).

Outra forma de se ler “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” é percebê-lo como uma paródia de uma história policial clássica. Na realidade, a leitura paródica é estimulada por Borges em seus “Comentarios” para a tradução ao inglês de *The Aleph and Other Stories*:

A medida que escribía “Abenjacán”, se iba convirtiendo en una combinación de una historia de detectives al uso y a la vez en una caricatura de estas historias. Mientras más trabajaba en ello más insostenible parecía el argumento y más fuerte era mi voluntad de parodiar. Espero que la historia resultante sea leída por su humor. No puedo esperar que nadie tome en serio o busque símbolos en mis caprichos pintorescos tales como un esclavo negro, un león en Cornwall, un rey árabe pelirrojo o un laberinto escarlata tan grande que a primera vista sus murallas curvadas parecían una línea recta.⁵⁹

Além dos “caprichos pintorescos” apontados por Borges, na narrativa está presente um detetive racional denominado ironicamente de

⁵⁹ Apud COSTA, René de. *El humor en Borges*, Madri: Ediciones Cátedra, 1999, p. 102.

Unwin (Un-Win, não ganhador?)⁶⁰ que, fiel à tradição do gênero, fuma seu cachimbo (referência explícita a Sherlock Holmes) e forma uma dupla com seu “fiel companheiro” Dunraven (que lembra “The raven”, de Poe).⁶¹

Vale recordar que quando, em 1841, Edgar Allan Poe publica “Os crimes na rua Morgue” e cria a figura de Chevalier C. Auguste Dupin, as aventuras protagonizadas por esse detetive são relatadas por um amigo fiel, confidente do detetive. Por conta disso, a narração assume aspectos memorialistas. Em “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, como foi enfocado, Borges retoma a dupla de amigos investigadores. Um deles é o detetive racional, mas o outro não assume o papel do narrador memorialista. O conto tem um narrador heterodiegético⁶² onisciente que, embora não participe como personagem da diegese narrada, deixa sutilmente suas marcas na história por meio de juízos e opiniões. Ainda que evite intromissões explícitas, sua presença é notada nas intervenções, como em “hartos de un mundo sin la dignidad del peligro” ou em “ambos - ¿será preciso que lo diga? – eran jóvenes, distraídos y apasionados” (Borges 1996: 600 v.l). Esse narrador, na 3ª pessoa do singular, introduz as personagens, descreve o *locus*, mas cede a voz inicialmente a Dunraven, que relata a história do crime (e, conseqüentemente, do enigma a ser

⁶⁰ COSTA (1999: 102) atribui a Unwin o significado de “não-ganhador”. Já Fishburn e Hughes (1995: 338) mencionam uma possível alusão a Sir Raymond Unwin (1863-1940), o arquiteto inglês que planejou a primeira das cidades-jardins inglesas.

⁶¹ Em português, “O corvo”. John Irwin, em *The mystery to a solution*, afirma que Borges, durante uma visita feita ao Hopkins, em 1983, confirmara que o nome Dunraven alude ao autor de “The raven”. Quanto ao nome Unwin, Irwin supõe que se refira “to the unwinnable game of trying to be one up on a specular double” (IRWIN 1996: 38).

⁶² Conforme classificação de GENETTE, *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 1995, 243-260.

desvendado) e depois a Unwin, que relata a história dos resultados da investigação e da elucidação do crime.⁶³

Com relação ao tempo, a narrativa primária abrange acontecimentos ocorridos em um período de três dias, no verão de 1914. Tão logo se inicia, a narrativa retroage no tempo, para expor fatos acontecidos vinte e cinco anos antes, na diegese, constituindo um típico caso de analepse (anacronia constituída por recuos no tempo).⁶⁴

As personagens de “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” são poucas e, portanto, restritas ao número ideal preconizado por Borges, quando estabelece as regras do conto policial. Trata-se de personagens planas⁶⁵, sem maior profundidade psicológica e emocional. Conforme postula a 4ª máxima do conto policial – “primacía del cómo sobre el quién” –, Borges, de uma forma sucinta e precisa, consegue mostrá-las nos detalhes necessários ao desenvolvimento da trama. Como a descrição física é quase sempre prescindível, elas são apenas esboçadas. De Unwin sabe-se apenas que é jovem, apaixonado e matemático; que busca distrações intelectuais (“había publicado un estudio sobre el teorema que Fermat no escribió al margen de una página de Diofanto”), possui um certo conhecimento de mitologia e literatura e, sobretudo, detém um brilhante raciocínio lógico.

⁶³ Wayne Booth alerta que muitos desses narradores dramatizados, nunca rotulados de narradores, são usados, muitas vezes, para dizer à audiência aquilo que ela precisa saber, enquanto desempenham seus papéis (BOOTH 1980:168).

⁶⁴ Em muitas oportunidades, Borges aproximou o gênero policial da narrativa clássica. Note-se que esta é mais uma aproximação possível. Como já foi abordado no capítulo introdutório, o início *in medias res*, seguido de um voltar atrás explicativo, cultuado pela tradição épica greco-latina e transformado num dos *topoi* do gênero épico, é adotado também como início típico da narrativa policial clássica.

⁶⁵ Baseei-me em E.M. Forster que distingue as personagens de um romance em duas espécies fundamentais: planas ou desenhadas e modeladas ou redondas. (FORSTER, E.M. *Aspects of the novel*. Great Britain: Hazell Watson & Viney, 1975, p. 73-89.)

Dunraven é poeta, jovem, apaixonado, sonhador e ingênuo. Observe-se que ele é caracterizado como alguém que um dia vai escrever uma epopéia sobre a qual ainda nem conhece o tema: "... se sabía autor de una considerable epopeya que sus contemporáneos casi no podrían escandir y cuyo tema no le había sido aún revelado" (Borges 1996: 600 v.I). Quanto a Abenjacán, é descrito como tirano, destemido, mas cometeu o erro fatal de subestimar o adversário. Ele viu o labirinto como uma provocação, já que foi construído com o dinheiro que lhe fora roubado. Seu ódio o conduziu à morte. A única personagem descrita fisicamente é o vizir, Zaid, que, apesar de ladrão e covarde, conhecia bem o adversário e soube manipulá-lo. Sua figura, na época em que desembarcou em Cornwall, impressionou fortemente o menino Dunraven, que ainda se lembra dele:

Me pareció muy alto; era un hombre de piel cetrina, de entrecerrados ojos negros, de insolente nariz, de carnosos labios, de barba azafranada, de pecho fuerte, de andar seguro y silencioso. En casa dije: "Ha venido un rey en un buque" (Borges 1966: 601 v.1).

Certamente Borges utiliza essa descrição (que no imaginário infantil é típica de um rei) para formar no leitor a convicção de que se trata da imponente figura do rei Abenjacán, e não do covarde Zaid, tornando mais forte o impacto da peripécia, no epílogo. Outras personagens ainda são registradas, como o ministro Allaby (homem crédulo, ele pressentiu a mentira, mas no fim acabou sendo enganado pela dissimulação de Zaid, compadeceu-se dele e não se atreveu a condená-lo), o escravo negro e o

leão da cor do sol. Note-se que todas as personagens se submetem ao enredo que é simples, apesar do exotismo do contexto.

Parece-me que nesse conto Borges brinca com o leitor e aparenta não levar muito a sério o que escreveu, demonstrando, mesmo, uma certa despreensão. Embora “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” apresente elementos que sugerem paródia, a trama é típica de um conto policial clássico. Artificial, rigoroso, abstrato e econômico, usando uma linguagem clara, precisa e concisa, o conto enfoca um enigma intelectual puro: o mistério de uma morte, resolvido vinte e cinco anos depois, sem que fosse descoberta nenhuma nova pista e sem apelar para o sobrenatural (embora, no início, jogue com o sobrenatural e depois o desminta, na solução).⁶⁶ Ou seja, trata-se de uma narrativa policial em seu estado mais puro, ao nível de um problema intelectual.⁶⁷

Neste conto breve, Borges consegue criar o “single effect” que, segundo Poe, representa a verdadeira originalidade literária. Para o escritor norte-americano (1997: 912-3), a obra literária deve ser modelada cuidadosamente, de forma a produzir um único efeito. Para que isso ocorra, é indispensável que ela seja breve, pois a brevidade, ao facilitar a leitura de uma só assentada, vem a ser condição fundamental para a criação dessa totalidade de efeito. E esse efeito, nos contos policiais de Borges, liga-se

⁶⁶ Borges parece seguir os comentários feitos por ele mesmo à obra de Ellery Queen, *Half Way House*: “Ellery Queen juega con lo sobrenatural, como Chesterton, pero de un modo lícito: lo insinúa para mayor misterio en el planteo del problema, lo olvida o lo desmiente en la solución” (BORGES 1996: 216 v.IV).

⁶⁷ Note-se que, da mesma forma como em “Abenjacán el Bojarí” um crime é elucidado muitos anos depois de ter sido cometido, também o conto “Tema del traidor y del héroe” enfoca a elucidação do assassinato de um glorioso capitão de conspiradores que morre na véspera da rebelião vitoriosa que havia premeditado. Na data do centenário de sua morte, as circunstâncias do crime ainda permaneciam enigmáticas e o redator da biografia do herói investiga e descobre as circunstâncias de sua morte (BORGES 1996: 496-498 v.I)

diretamente à “necesidad y maravilla en la solución” da 6ª máxima, das seis regras criadas por ele para o conto policial.

Assim, é possível verificar que no conto “Abenjacán, el Bojarí, muerto en su laberinto”, apesar das excentricidades da história, das personagens e do cenário, Borges se ajusta aos princípios que governam o gênero policial – fato que será menos observável em “Emma Zunz”, conforme leitura que será feita a seguir.

CAPÍTULO III

O CRIME EM PROSPECTIVA : “Emma Zunz”

Nuestro cuerpo sabe articular este difícil párrafo, sabe tratar con escaleras, con nudos, con pasos a nivel, con ciudades, con ríos correntosos, con perros, sabe atravesar una calle sin que nos atravesase el tránsito, sabe engendrar, sabe respirar, sabe dormir, sabe tal vez matar: nuestro cuerpo, no nuestra inteligencia.

(Jorge Luis Borges 1996: 232 .v.I)

O conto “Emma Zunz” aparece pela primeira vez no ano de 1948, na revista *Sur*; em *El Aleph*⁶⁸, no ano de 1949; em 1951 é reimpresso e inserido em *La muerte y la brújula*⁶⁹. A história trata do assassinato de Aaron Loewenthal, cometido pela jovem Emma Zunz, para vingar a morte de seu pai. Desde o início o leitor é informado de que os acontecimentos narrados pertencem a um tempo e a um espaço muito definidos. No dia 14 de janeiro de 1922, ao retornar da fábrica onde trabalha, Emma encontra uma carta, proveniente do Brasil, pela qual é informada que seu pai tinha falecido ao ingerir por engano uma forte dose de veronal. Seis anos antes, acusado de desfalque no caixa da fábrica, Emanuel Zunz fora obrigado a

⁶⁸ *El Aleph*, Bs. As.: Losada, 1949.

⁶⁹ *La muerte y la brújula*, Bs. As.: Sur, 1951.

fugir do país e a mudar de identidade e passara a se chamar Manuel Maier. Na última noite junto da filha jurara inocência e acusara Aaron Loewenthal, antes gerente e depois um dos donos da fábrica, de ter cometido o crime pelo qual tinha sido incriminado. Agora, certa de que seu pai tinha se suicidado, a jovem decide vingar sua morte pelo único modo que julga possível: passando por uma prostituta, mantém relações sexuais com um marinheiro desconhecido. Em seguida, procura Loewenthal com a desculpa de fornecer-lhe informações a respeito da greve que ocorria entre os operários e o mata com um revólver que a vítima guardava na gaveta. À polícia diz que tinha sido chamada pelo dono da fábrica e que o matou porque ele a violentou. Inquestionavelmente, carrega no próprio corpo a marca dessa violência.

A narrativa, com o forte atrativo da verossimilhança, pode ser classificada como um conto policial, apesar de transgredir o gênero em alguns aspectos. Como já foi observado anteriormente, o texto policial clássico consiste, geralmente, na apresentação e interpretação de um enigma que está situado no passado. Ou seja, o crime já foi cometido e a narrativa mostra as maneiras como o detetive descobre o culpado; assim, ela trabalha em uma dimensão retrospectiva. Em “Emma Zunz”, ao contrário, não se trata de descobrir quem é o autor do crime e nem sequer se vai haver um crime. O leitor está ciente de que Emma vai agir com a intenção de punir a quem considera culpado, embora ela se cale no texto e no espaço representado (não fala de seus planos nem a sua melhor amiga). O enigma, que se encontra no final do conto e não no início, consiste em descobrir “como” ela executará sua vingança; o conto atua, pois, numa dimensão

prospectiva. Conforme já foi dito anteriormente, para Donna Bennet e Todorov há, em toda narrativa policial clássica, uma história “invisível”, a história do crime, que antecede à narrativa, e uma história “visível”, que é a elucidação desse crime. Mas em alguns contos de Borges, como “Emma Zunz” e “El jardín de senderos que se bifurcan”, os crimes estão situados em prospectiva, já que ainda vão ser cometidos e o que importa é “como” eles vão acontecer.⁷⁰ Assim, nesses contos a história “visível” é a história do crime; a da investigação está ausente.

Dessa forma, o leitor acompanha os passos e as circunstâncias de uma vingadora ao construir as atenuantes do crime que irá cometer, e não a atuação de um investigador que interpreta racionalmente a ação do criminoso para esclarecer um crime. Emma tem relações sexuais com um marinheiro desconhecido, com o objetivo de acusar Loewenthal de tê-la violentado. A humilhação é o preço a ser pago por sua vingança.

É importante registrar que “Emma Zunz” se presta a múltiplas leituras, porque o conto apresenta lacunas e produz ambigüidades que tornam imprescindível a participação do leitor na produção do fato estético. A eficácia liga-se, pois, diretamente à maneira reticente como é narrado o texto; ou seja, o narrador se omite em relação a aspectos essenciais – o que possibilita ao leitor “imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos”.⁷¹ Dessa forma, o relato se abre a

⁷⁰ BENNET, Donna. “The detective Story. Towards a Definition of Genre”. Apud LOUIS, Annick. *Enrique Pezzoni, lector de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana 1999, p.148-9.

⁷¹ BORGES, J.L. “La postulación de la realidad”. In: *Obras completas v.I Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1996. Ao contrapor o modo “clásico” de narrar com outro que chama “romántico”, Borges afirma que este é um dos modos que a postulação clássica da realidade pode assumir.

outras possibilidades narrativas não desenvolvidas. Se a personagem Emma Zunz pode ser lida como uma filha corajosa e sofrida, que vinga a morte do pai; ou como uma astuta manipuladora de situações e pessoas; ou, ainda, como um caso clínico, uma mulher obcecada pela figura paterna,⁷² isso se deve aos índices fornecidos pelo texto, que pode ser lido sob diversas perspectivas.

Umberto Eco, em “A poética da obra aberta”, faz uma análise de obras que, como “Emma Zunz”, se propõem a estimular o mundo pessoal do intérprete. Para ele, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso implique alteração de sua singularidade. “Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original”. Há autores que produzem uma obra desejando que ela seja compreendida e fruída tal como a produziram, e há outros autores cujas obras exigem “uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar em um ato de congenialidade com o autor” (Eco 1976: 40-1)⁷³. Cabe, pois, ao fruidor – ou leitor, no caso

⁷² Pezzoni comenta a possibilidade de uma leitura psicanalítica do texto, ao citar o livro *Psicoanálisis y crítica literaria* de vários autores, editado em Madri, em 1981, pela Akal/Bolsillo. Para mais informações ver LOUIS, Annick. *Enrique Pezzoni, lector de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana 1999, p.141.

⁷³ Com relação à disponibilidade da obra, são elucidativas as palavras de Roland Barthes, citadas por Eco: “Essa disponibilidade não é uma virtude menor; trata-se, pelo contrário, do próprio ser da literatura, levado ao seu paroxismo. Escrever significa fazer estremecer o sentido do mundo, colocar uma pergunta indireta à qual o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de responder. A resposta quem dá é cada um de nós, que lhe traz a sua história, sua linguagem, sua liberdade; mas como história, linguagem e liberdade variam infinitamente, a resposta do mundo ao escritor é infinita: não cessa jamais de responder ao que está escrito para além de qualquer resposta; afirmados, contraditos depois, por fim substituídos, os significados passam e a pergunta permanece... Mas, para que o jogo se complete (...) devem-se respeitar algumas regras: é preciso, de um lado, que

de uma obra literária – compreendê-la e interpretá-la de acordo com sua perspectiva individual. Ainda diz Eco:

(...) o espaço branco em torno da palavra, o jogo tipográfico, a composição espacial do texto poético, contribuem para envolver o termo num halo de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões diversas. Com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor⁷⁴ (Eco 1976: 46).

Em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, ao descrever a Kublai Khan as incontáveis cidades do seu imenso império, e questionado a respeito da recepção de suas histórias, Marco Polo promove, por analogia, uma interessante definição de “leitor”. Diz o veneziano:

- Eu falo, falo, mas quem me ouve retém somente as palavras que deseja. Uma é a descrição do mundo à qual você empresta a sua bondosa atenção, outra é a que correrá os campanários de descarregadores e gondoleiros às margens do canal diante da minha casa no dia do meu retorno, outra ainda a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances de aventuras. Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido (Calvino 1990:123).

a obra seja verdadeiramente uma forma, que ela indique um sentido duvidoso, não um sentido fechado” (BARTHES, apud Eco 1976: 40-1).

⁷⁴ Diz ECO (1976: 46), citando Mallarmé: "nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... voilà le rêve... ”

Da mesma forma, o leitor comanda o texto, construindo-o e reconstruindo-o, de acordo com suas vivências, sua bagagem literária, para além do que está escrito. Uma leitura linear provocaria, fatalmente, seu empobrecimento.

Em “Emma Zunz” aparecem várias lacunas que têm que ser preenchidas pelo leitor. Exemplifico:

Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualaguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, recordó los anónimos con el suelto “sobre el desfalco del cajero”, recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal (Borges 1996: 564 v.l).

O fragmento refere-se ao momento em que as lembranças acorrem à memória de Emma, assim que ela tem ciência da morte do pai. É possível notar as diversas nuances assumidas pelo verbo “recordar”, conforme as observações feitas pelo narrador, algumas destacadas pelos parênteses. Da observação contida nos primeiros parênteses depreende-se que, na lembrança desses antigos dias felizes a figura do pai está viva para Emma, mas a figura da mãe se faz presente somente com certo esforço. Tal fato poderia estar insinuando um possível relacionamento problemático entre mãe e filha, não esclarecido pelo texto? Barrenechea ressalta a importância dos esclarecimentos parentéticos na obra de Borges.⁷⁵ Para a crítica

⁷⁵ También ALAZRAKI (1983:269-270) considera que “los paréntesis y las rayas parentéticas son forma de rectificación, ampliación, especificación y, en última instancia, de esa idea axial de su narrativa que reniega de los absolutos y que ve en la recta el arco de un círculo infinito y en la verdad de hoy una mentira parcial”.

argentina, nesse fragmento Borges dá ao leitor um mapa psicológico da protagonista e os matizes da sua recordação. Se por um lado destaca a atuação da memória que perde, salva, inventa e muitas vezes permanece absorvida por um só fato obsessivo, por outro lado demonstra a pobreza da linguagem que utiliza uma só palavra para simbolizar experiências tão distintas (Barrenechea 2000: 156). Note-se que, no fragmento destacado, o verbo recordar, no pretérito perfeito, é repetido sete vezes.⁷⁶ Por outro lado, o recurso estilístico das reiteraões, usado tantas vezes pelo narrador de Borges, não poderia simbolizar as infinitas vivências a que nós, seres humanos, estamos sujeitos, em um eterno retorno?

Outra lacuna que se instala na narrativa são os acontecimentos que ocorreram nos seis anos, desde que Emanuel Zunz foi acusado de desfalque e deixou o país (1916), até janeiro de 1922, quando morreu. Uma elipse suprime a história da relação que pai e filha mantiveram durante esse tempo. Para Sarlo, os detalhes ausentes, constituindo uma parte da intriga não contada, compõem o que Anália Capdevila chama de “teoría borgeana de los dos argumentos del cuento policial, el manifiesto y el secreto”.⁷⁷ Se Emma amava o pai a ponto de vingar seu suicídio, matando a quem supunha responsável por ele e entregando-se sexualmente a um estranho, por que esteve separada dele por tanto tempo? Se ela estava informada a respeito do seu refúgio, por que, então, foi enganada, à primeira vista, pelo selo e pelo envelope da carta que chegou do Brasil? “La engañaron, a

⁷⁶ De forma semelhante, no conto “Funes el memorioso” o narrador repete cinco vezes o verbo “recordar”, agora no presente do indicativo, para se referir às suas lembranças do protagonista (BORGES 1996: 485 v.l).

⁷⁷ SARLO (2004: 120) faz referência a “Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)”, de Anália Capdevila en S. Cueto, A. Giordano y otros, *Borges; ocho ensayos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

primera vista, el sello y el sobre (...)’ (Borges 1996: 564 v.l). Na verdade, a carta assinada por um desconhecido (Fein ou Fain) afirma somente que seu pai “había ingerido por error una fuerte dosis de veronal” (Borges 1996: 564 v.l); não menciona o fato de ter havido suicídio. Ao receber a carta, Emma reage, chora e conclui pelo suicídio, sem vacilação. Novamente aqui ocorre uma elipse: não é dada ao leitor uma explicação que fundamente a certeza que Emma tem de que o pai se suicidara. O leitor é levado a inferir a responsabilidade de Loewenthal na morte de Emmanuel Zunz, já que com o dinheiro do desfalque, ele passa de gerente a dono da fábrica onde trabalhava o pai e onde trabalha a filha. Por outro lado, para Emma a certeza da culpa de Loewenthal advém da palavra do pai, precariamente sustentada, antes de fugir. O desespero muitas vezes pode fazer com que uma pessoa crie idéias falsas, passando a adotá-las como verdades absolutas. A jovem pode ter sido compelida a crer na inocência do pai como uma forma de se defender do mundo que a cerca. Caso contrário, personificaria a filha abandonada e desonrada de um estelionatário fugitivo.

O narrador nos diz que Emma sofre e chora o suicídio de seu pai. Vale registrar que o objeto do pranto está ligado aos sentimentos e às crenças de Emma, independentemente de corresponderem ou não aos fatos que verdadeiramente ocorreram. Note-se que o narrador não está afirmando que houve um suicídio. Novamente aqui o conto não se fecha a interpretações. É impossível ao leitor saber se Emma Zunz está ou não equivocada.

Mais um aspecto não esclarecido refere-se à responsabilidade moral que Emma sente pelo suicídio do pai, e que a motiva tão fortemente à

vingança: “Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente” (Borges 1996: 564 v.l). A sensação de culpa que Emma experimenta é tão intensa que se projeta na escolha do marinheiro ao qual se entregará sexualmente. Ela rejeita o primeiro homem que encontra, porque lhe parece muito jovem e opta por um “más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada” (Borges 1996: 565 v.l). A expressão “pureza del horror” dá a dimensão do seu sacrifício, que ela não aceita ser aliviado; quer levar sua degradação moral e física até as últimas conseqüências, por uma “culpa ciega”, cujo motivo não é elucidado.

Depois de receber a carta, Emma constrói cuidadosamente um monstruoso labirinto, com o propósito de vingar o pai. Note-se que ela é operária em uma fábrica de tecidos; do mesmo modo, também é uma aranha, que tece cuidadosamente uma teia para apanhar sua vítima⁷⁸. Longe da cena do crime, seu corpo produzirá as provas que incriminarão Loewenthal e justificarão seu ato. Na cena do crime ela as exibirá, usando também o seu discurso. Retomando a comparação de Emma com a aranha, pode-se dizer que é com seu corpo que Emma mata e é também com ele que escreve a verdade para a polícia e para todos; de forma semelhante, a aranha tece sua teia com um material que secreta em seu próprio corpo.

Note-se que Borges trabalha não só com a metáfora do labirinto mental, como também com a metáfora do labirinto espacial. Quando Emma

⁷⁸ A imagem da aranha tecendo uma teia, como metáfora de alguém preparando sua armadilha para nela apanhar o inimigo, também é utilizada no conto “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, *corpus* desta pesquisa. Significativamente, no mito cretense também é com um fio que Ariadne, ao contrário, salva Teseo do labirinto, após matar o minotauro.

vai ao prostíbulo, no Paseo de Julio, vê-se mergulhada penosamente num verdadeiro labirinto de espelhos⁷⁹, luzes, saguões, escadas, portas, vestíbulos, corredores, vidraças. As expressões “infame Paseo de Julio”, “turbio zaguán”, “escalera tortuosa” dão uma dimensão do lugar odioso em que Emma penetra:

Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos, pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova... Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. (...) El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (...) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró (Borges 1996: 565-6 v.l).

Os fatos, no entanto, não se sucedem exatamente da forma como Emma havia planejado. No momento de entrega ao marinheiro, ela vacila em seu propósito de vingança porque descobre que seu pai, vinte anos antes, submetera sua mãe à mesma humilhação a que ela agora se vê submetida. E nesse instante Emma hesita e duvida que seu pai mereça aquele sacrifício:

¿...pensó Emma Zunz *una sola vez* en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no

⁷⁹ É importante ressaltar que, na literatura de Borges, o espelho é, muitas vezes, símbolo de monstruosidades, repetições e irrealidades. Para Barrenechea, a visão do sórdido “Paseo de Julio” prefigura a visão do inferno (BARRENECHEA 2000: 40).

pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían (Borges 1996: 566 v.l).

A lembrança da mãe, até então nebulosa nas recordações de Emma, se instala vívida, humilhada. Assim, no momento em que se deixa violentar, a jovem toma consciência de que o pai também fora um homem e, nessa condição, passa a inspirar nela o “temor casi patológico” (Borges 1996: 565 v.l) que os homens em geral lhe inspiravam. Desse modo, o que era o principal motivo de sua vingança transforma-se em um motivo secundário:

Ante Aarón Loewenthal, más que la urgencia de vengar a su padre, Emma sintió la de castigar el ultraje padecido por ello. No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonra (Borges 1996: 567 v.l).

A vingança pelo ultraje sexual sofrido se sobrepõe à vingança pelo suicídio do pai.⁸⁰ A dupla negação (“no podía no matarlo”) ⁸¹ indica que ela não tem opção; Loewenthal tem que morrer pelos dois motivos, embora tão separados no tempo: a traição, em 1916, e o que a obriga a fazer para forjar o motivo de seu crime, em 1922. Ela não quer matar Loewenthal apenas para puni-lo pelo mal que ele fez a seu pai, mas deseja, na pessoa de Loewenthal, vingar-se de todos os homens, inclusive de seu pai, pelo que

⁸⁰ A vingança é tema recorrente nos contos de Borges. Vingança pela morte do irmão, como em “La muerte y la brújula” e “El fin”; vingança por humilhação e ultraje, em “Abenjacán, el Bojarí muerto en su laberinto” e “Los dos reyes y los dos laberintos”.

⁸¹ SARLO (2004:123) nota que a dupla negação é um recurso comumente usado pelo autor quando quer enfatizar um ponto de vista.

fizeram a ela, a sua mãe e a todas as mulheres supostamente ultrajadas. Assim, o trauma que ela sofre depois de sua relação com o marinheiro faz com que Emma compreenda que o seu sacrifício consuma-se verdadeiramente naquele momento em que rasga o seu corpo – da mesma forma como ela rasga o dinheiro com o qual é “paga” pelo marinheiro, e da maneira como também rasga a carta recebida do Brasil: “En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre. Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta” (Borges 1996: 566 v.l).

Sarlo afirma que Emma inicialmente agiu como se seu corpo fosse um mero instrumento de vingança, governado por uma razão superior. Depois, quando sucedeu “la cosa horrible”, o corpo revelou seu potencial de ação e de recordação e mostrou sua independência em relação ao plano que o anulava, convertendo-o num objeto passivo. Assim, o corpo que deveria ser só instrumento, torna-se a causa dos seus atos (Sarlo: 2004: 126-7).

Os momentos de horror que se seguem à sua ação são marcados tão profundamente, diz o narrador, que, hoje, sua memória prefere apagá-los:

¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? (Borges 1996: 565 v.l)

No entanto, ensina Borges, os momentos realmente significativos de uma vida não se encontram sujeitos ao tempo. Em “Emma Zunz”, no momento de entrega ao desconhecido o tempo parece cessar seu curso:

Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman (Borges 1996: 566 v.l).

Na leitura desse conto, faz-se importante registrar a relação existente entre os dois fragmentos destacados a seguir. O primeiro, já enfocado anteriormente, liga-se às recordações de Emma, assim que ela recebe a carta do Brasil:

Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, (...) recordó (pero esa jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal (Borges 1996: 564 v.l).

O segundo descreve uma parte do edifício para onde é levada pelo marinheiro:

El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) (Borges 1996: 566 v.l).

São dois acontecimentos distantes no tempo, mas que, para a personagem, significam momentos inesquecíveis de ultraje e vergonha: o momento da fuga, em que Emanuel faz o juramento de inocência, e o momento em que Emma se deixa possuir pelo marinheiro. Em ambos, a coincidência da presença dos losangos amarelos nas janelas.

Em outra leitura, que não exclui a anterior, a presença dos losangos amarelos na janela da casinha de Lanús e da casa de prostituição pode estar aludindo a um mesmo fato (a violação) sofrido por duas pessoas que agora se identificam: mãe e filha. A circunstância da coincidência da presença desses losangos coloridos nas duas cenas remete às reflexões de Borges sobre a causalidade mágica num relato. Para o autor de *Ficciones*, a narrativa deve se revelar um “juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades”. Assim, “todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior” (Borges 1996: 246 v.l). (Ressalta-se, mais uma vez, a importância conferida pelo autor ao rigor da organização em sua ficção.) Note-se que a mesma figura geométrica – o losango – é também usada por Borges em “La muerte y la brújula”, em diversas cenas, embora neste conto os losangos sejam amarelos, vermelhos e verdes e apareçam nos locais onde ocorrem os crimes.

Dessa forma, o assassinato de Loewenthal possibilita a Emma cobrar velhas dívidas: a de sua mãe, a quem seu pai tinha feito “la cosa horrible que a ella ahora le hacían”; a de seu pai, que sofreu a desgraça, o desfalque e a suposta culpa que culmina com o suicídio; e finalmente a sua, seu próprio padecimento, ao suportar “la cosa horrible” (Sarlo 2004: 125).

Quando chama a polícia, e fala pela primeira vez no texto, Emma enfatiza o lado inacreditável da história, que é, ao mesmo tempo, a circunstância atenuante do seu crime: “Ha ocurrido una cosa que es increíble... El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abuso de mí, lo maté...” (Borges 1996: 567 v.l). O inacreditável não seria tanto o fato de Emma ter matado Loewenthal, mas, sobretudo, o fato de ele ter usado o pretexto da greve para abusar dela, pois Aaron Loewenthal sempre fora considerado um homem sério, retraído e ninguém poderia supô-lo tendo a atitude que Emma lhe imputa. As provas, no entanto, são muito claras e, aceitas as evidências, o crime é compreensível, pois acontece em defesa própria e como resultado do ódio e da dor. Note-se que é comum que uma coisa seja mais facilmente considerada verdadeira quando o próprio agente a reconhece como inacreditável. Por outro lado, é importante registrar que Emma é uma jovem de 19 anos, aparentemente ingênua, solitária, calma (tendo se declarado, sempre, “contra toda violência”) e totalmente inexperiente no relacionamento com o sexo oposto. Diz o narrador: “Luego, se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico...” (Borges 1996: 565 v.l). Tais fatos, certamente, conferem credibilidade a sua história, que é parcialmente verdadeira. O ato de violência suportado pelo corpo de Emma é verdadeiro; quem o praticou, entretanto, não foi Loewenthal. Emma mistura fatos e pessoas, como uma alucinação, mas a história que conta a todos se impõe como a “sua verdade” porque ultraje, ódio, pudor têm sempre em comum a aparência de autenticidade com que se expressam. A falsidade, ao contrário, se

fundamenta nas circunstâncias, na hora e em um ou dois nomes próprios.⁸²

E o narrador aparentemente assume a defesa de Emma, ao concluir a narrativa:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero, también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios (Borges 1996: 568 v.l).⁸³

No conto “The cask of amontillado”, de Edgar Allan Poe, o narrador comenta que, para que uma vingança alcance seu objetivo, o vingador deve punir, mas “punir com impunidade”. E acrescenta que “não se desagrava uma injúria quando o castigo recai sobre o desagravante. O mesmo acontece quando o vingador deixa de fazer sentir sua qualidade de vingador a quem o injuriou” (Poe 1997: 365). Aplicado o pensamento ao conto de Borges, pode-se dizer que Emma Zunz alcança parcialmente o objetivo, já que não foi castigada pelo assassinato que cometeu. A vítima, entretanto, morre sem saber o motivo, sem ser notificada de que estava sendo castigada pela morte de Emanuel Zunz. É possível que esse desfecho

⁸² Note-se que Emma utiliza aqui o primeiro procedimento clássico de postulação da realidade, segundo Borges: “la notificación general de los hechos que importan” (BORGES 1996: 233 v.l). Assim, Emma conta uma verdade, a sua verdade à polícia.

⁸³ Segundo Alazraki, nas narrativas de Borges, muitas vezes uma verdade substancial se esconde por detrás do circunstancial, que pode conter incorreções acidentais, como em “Emma Zunz”. Nesse conto, mais importante do que as circunstâncias em que se deu o crime foram os sentimentos, verdadeiros, que o motivaram. Esta verdade substancial, afirma o crítico, pode se revelar “a través de un milagro en Praga, o de una Biblioteca en Babel, o de un estudiante fugitivo en el Indostán, o de un teólogo romano, o de un guerrero lombardo, o de un gaucho en la Pampa, o de un compadrito de Buenos Aires. Estas circunstancias son a veces fantásticas y caóticas – parecen álgebra de sueños –, pero en el reverso de la invención podemos percibir un elemento sustancial, la motivación, que las promueve e interpreta” (ALAZRAKI 1989: 32).

simbolize a mensagem velada de Borges, de que o destinatário do discurso de Emma, afinal, não devesse ser Loewenthal. Emma atira três vezes – número simbólico, que corresponde à eliminação dos três homens que de alguma forma a feriram (Emanuel, Loewenthal e o marinheiro). O terceiro tiro, na boca de Loewenthal, depois de dois disparos no peito, tem a intenção de calar as injúrias, de quem (talvez no fundo ela saiba) não merecesse aquela morte e, muito menos, a injusta acusação de violentador. Diz o narrador: “En el patio, el perro encadenado rompió a ladrar, y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa” (Borges 1996: 567). É interessante observar o uso que Borges faz do adjetivo “obscenos”. Segundo Alazraki (1983: 221), a qualidade de “obscenas” das injúrias que profere Loewenthal se transfere aos lábios de onde saem.

São típicos de Borges os contos de final aberto, que permitem inúmeras interpretações. O próprio autor declarou textualmente, em “Las versiones homéricas”, que “el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio” (Borges 1996: 268 v.l). Assim, ensina Pezzoni, o texto em Borges “siempre propone ser el relato possible, no el relato definitivo”. E, citando o crítico francês Macherey, declara a possibilidade de um relato que não acaba nunca.⁸⁴ Dentre as inúmeras interpretações possíveis do conto “Emma Zunz”, o tema de uma filha vingando a morte injusta de seu pai pode remeter ao mito de Electra,

⁸⁴ LOUIS, Annick. *Enrique Pezzoni, lector de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana 1999, p.148-9.

perpetuado nas tragédias de Sófocles e Eurípides.⁸⁵ Em “Electra”, a heroína não se questiona se Orestes, ao matar a mãe, está praticando o bem ou o mal. Da mesma forma, Emma só se preocupa com o restabelecimento do que, no seu ponto de vista, constitui a justiça. Assim, os fins justificam os meios. Se Electra é a heroína trágica, considerada pelo coro como o apóstolo da justiça, Emma identifica-se como um instrumento da justiça divina, impondo-se à justiça dos homens. Na tragédia grega, Electra e o irmão Orestes matam a mãe e seu amante para vingar a morte do pai. Em “Emma Zunz”, a figura da mãe só é recordada mais nitidamente pela protagonista no momento de seu relacionamento sexual com o marinheiro, no momento em que ela se dá conta da “coisa horrível” que a mãe teve que suportar do seu pai; portanto, diferentemente de Electra, sem ódio e com simpatia. Por outro lado, Emma Zunz, ao contrário das heroínas de tragédia, trabalha para que sua vingança seja secreta, conhecida apenas pela vítima na hora da morte e de forma a que não lhe acarrete a punição da justiça: “No por temor, sino por ser um instrumento de la Justicia, ella no quería ser castigada” (Borges 1996: 567 v.l).⁸⁶

⁸⁵ Em *Electra*, Sófocles procura mostrar a natureza humana desenvolvendo-se através da oposição dramática; por isso, ele apresenta, não a luta do indivíduo com o destino, mas a luta do indivíduo com outros indivíduos que o rodeiam. Electra lamenta a morte do pai; odeia a mãe; alegre-se por encontrar Orestes, seu irmão, porque ele representa a realização da sua vingança. Ela não participa diretamente do crime, mas é seu agente racional. Em Eurípides, diferentemente da tragédia de Sófocles, tanto Electra quanto Orestes arrependem-se de sua ação, depois de haverem cometido o matricídio. O momento de maior emoção da peça, e que marca a peripécia, é caracterizado pelo arrependimento. Assim, do desejo de vingança as personagens passam ao arrependimento, à dor da perda e à dor da separação, na catástrofe. Os protagonistas de Eurípides apresentam sentimentos humanos, e essa humanidade faz com que os espectadores sintam horror pelo matricídio e piedade pelos assassinos, que sofrem por terem praticado tal crime. (COSTA 1988: 11-20)

⁸⁶ Segundo COSTA et al (1988: 20), entende-se por herói trágico aquele que, de forma consciente ou não, transgredir uma lei sancionada pelos deuses e aceita pela comunidade. O que o torna trágico é sua atuação na desgraça, no caminho entre a falha trágica e a punição, a chamada dignidade da queda. Ele se purga de suas faltas, realizando diante da platéia a função exemplar de que se reveste a tragédia.

Para Sarlo, a vingança secreta, vingança de uma subjetividade moderna, e não de uma heroína de tragédia, exige que sejam criados subterfúgios e falsas evidências para ocultar as provas de sua autoria (Sarlo 2004: 125). Subterfúgios e evidências forjadas são elementos próprios de uma crônica policial e não de uma tragédia grega. Assim, além de carregar as provas em seu próprio corpo, Emma prepara cuidadosamente o local para corroborar sua história para a polícia:

Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar. Desordenó el diván, desabrochó el saco del cadáver, le quitó los quevedos salpicados y los dejó sobre el fichero (Borges 1996: 567 v.l).

Embora aparentemente Electra e Emma lutem para que se faça justiça e para que se puna o assassino do pai, em uma segunda leitura mais atenta do conto de Borges verifica-se que a situação se inverte: já não se trata de vingar o pai, mas *vingar-se do pai*.

Emma representa uma personagem feminina forte, o que é pouco comum, na obra de Borges. Por ocasião da visita de Borges à Universidade de Buenos Aires, ao ser questionado por Pezzoni a respeito de seus sentimentos em relação as suas personagens, o escritor argentino responde: “No tengo personajes, yo no creé un solo personaje; yo no soy Dickens, yo no soy Balzac; yo no creo personajes. No hay personajes en mi obra. Obra, entre comillas” (Pezzoni in Louis 1999: 207).⁸⁷

⁸⁷ Em “Borges apaixonado”, MANGUEL (2000:66) comenta que Borges acreditava “com fé literária” no que chamava de “o mistério das mulheres e o destino heróico dos homens”, mas que se sentia incapaz de recriar esse mistério em seus textos. Assim, “as poucas

A despeito da afirmação do próprio Borges de que nunca criou personagens, sua Emma apresenta uma densidade psicológica ausente em outras personagens de seus contos, *corpus* desta pesquisa. De forma sucinta, e com um mínimo de caracterização, ele consegue, ao longo do texto, criar uma personagem complexa, múltipla, viva. Ela não é descrita fisicamente, sabe-se apenas que é jovem. Fragmentos do texto indicam a grande solidão em que vive, sua pobreza e seu abandono, em função da dissolução de sua família:

Recogió el papel y se fue a su cuarto (Borges 1996:564 v.I).

De vuelta, preparó una sopa de tapioca y unas legumbres, comió temprano, se acostó y se obligó a dormir (Borges 1996: 565 v.I).

Debajo del retrato de Milton Sills, donde la había dejado anteanoche, estaba la carta de Fain. Nadie podía haberla visto (Borges 1996: 565 v.I).

Esses fragmentos indicadores da situação em que vive Emma constituem, segundo Borges, um dos modos que a postulação clássica da realidade pode assumir. Para o autor de *Ficciones*, tais “invenciones circunstanciales” podem adotar a forma de “pormenores lacónicos de larga proyección” dentro do texto em que aparecem (Borges 1996: 234 v.I). Assim, a combinação desses elementos fragmentários permite ao leitor formar uma

mulheres de seus contos são peças da trama, não personagens por si mesmas, exceto, talvez, a vingativa Emma Zunz. Para o crítico, as duas artistas rivais de “O duelo” “são assexuadas, exceto no nome, assim como a velha de ‘A senhora idosa’. A mulher compartilhada em ‘A intrusa’ é pouco mais que uma coisa que os irmãos rivais têm de matar, a fim de se manterem fiéis um ao outro”.

idéia convincente da personagem: uma adolescente sofrida e muito solitária; ele pode inferir também que, além de dotada de uma forte imaginação, Emma se arroga o direito de apontar culpados, sentenciá-los e fazer justiça com as próprias mãos. A esse respeito, Cristina Ferreira-Pinto (1991: 502), em “La narrativa cinematográfica de Borges”, comenta que, por meio de detalhes visuais, Borges consegue o efeito que o cinema obtém: o de fornecer ao leitor *insights* da personalidade e de traços psicológicos da personagem, a partir de características e objetos externos. Isso o autor argentino faz sem interromper o discurso narrativo e sem interpor descrições da realidade interior da personagem.⁸⁸ Também Antonio Candido afirma que, ao abordar a personagem de modo fragmentário, a narrativa está retomando, no plano da técnica da caracterização, a maneira fragmentária e incompleta com que elaboramos o conhecimento do outro. E adverte que essa simplificação necessária, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos expressivos, não significa diminuir a impressão de riqueza e a complexidade da personagem (Candido 1998: 58).

O prenome feminino Emma pode ser lido como um hipocorístico do nome do pai Emanuel, nome hebreu (Emmanuel) que significa “Deus conosco” (Mat.I, 23) – o que justificaria o fato de ela se considerar uma espécie de instrumento da Justiça de Deus. Note-se que ela tece “la intrépida estratagem que permitiría a la Justicia de Dios triunfar de la justicia humana” (Borges 1996: 567 v.l). A outra personagem do texto,

⁸⁸ O conto “Emma Zunz” inspirou os seguintes filmes: *Días de odio*, de Leopoldo Torre Nilsson. Argentina (1954); *Emma Zunz*, de Jesús Martínez. Espanha (1966); *Emma Zunz*, de Alain Magrou. França (1969); *Emma Zunz*.Telefilme, de Benoît Jacquot. França (1992). FRAGMENTOS (Org.Walter Carlos Costa). Florianópolis: Editora da UFSC, n. 28-9, p. 518-9, jan-dez, 2005.

Aaron, também possui um nome bíblico judeu, que remete ao irmão de Moisés, idólatra de um bezerro de ouro (Êxodo 32). No caso de Loewenthal, esse deus era o dinheiro:

Aarón Loewenthal era, para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. (...) Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer – una Gauss, que le trajo una buena dote – pero el dinero era su verdadera pasión. Con íntimo bochorno se sabía menos apto para ganarlo que para conservarlo (Borges 1996: 566 v.l)

Nessa descrição de Loewenthal está presente de forma marcante a ironia borgiana; o “llorar con decoro”, para manter as aparências, não esconde os reais sentimentos: “el dinero era su verdadera pasión”.

Aaron Loewenthal representa, pois, a típica “personagem de costume”⁸⁹ dominada quase com exclusividade por um traço distintivo: a avareza.

Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver (Borges 1996: 566 v.l).

Além de avarento e usurário, ele também vive uma falsa religiosidade: “Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto,

⁸⁹ Em “Personagens do romance”, Antonio Candido, citando Johnson, faz uma distinção entre “personagens de costume”, apresentadas por traços distintivos, fortemente marcados e desde logo revelados, e “personagens de natureza”, apresentadas não só pelos traços superficiais mas também pelo modo íntimo de ser. Essa classificação corresponde à distinção entre “personagens planas” e “personagens redondas”, de Forster (CANDIDO 1998: 61).

que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones” (Borges 1996: 566-7 v.l). Era calvo, corpulento, de barba ruiva e usava óculos escuros.

Pode-se observar, portanto, que são muitos os tópicos religiosos presentes em “Emma Zunz”. Além dos já citados, o copo de água que Emma pede a Loewenthal, com o objetivo de fazê-lo sair da sala para que ela pegue o revólver, pode significar, como no episódio bíblico em que Pôncio Pilatos lava as mãos (Mat. XXVII, 24), uma intenção de se eximir de culpa pelo ato que vai praticar; ou, ainda, um ato de purificação (considerando a importância simbólica da água, entre os judeus)⁹⁰.

Também o dia da semana que Emma escolhe para sua vingança – o sábado – é significativo. O calendário judeu considera-o dia de descanso e dedicado a Jeová (Êxodo XX, 8,11 e XXXI, 12). Para tornar mais terrível o seu sacrifício, nesse dia sagrado ela se prostitui, mata e mente. Também rasga o dinheiro com que foi paga pelo marinheiro. “Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan; Emma se arrepintió, apenas lo hizo. Un acto de soberbia y en aquel día...” (Borges 1996: 566 v.l).

Os nomes indicam que as personagens do conto (Emanuel e Emma Zunz, Aarón Loewenthal, Manuel Maier, Elsa Urstein, Perla Kronfuss, Gauss, Fein ou Fain) são de ascendência judaica. Registre-se que a única personagem não-judaica é o sueco ou norueguês com quem Emma perde

⁹⁰ Na cosmogonia dos povos mesopotâmicos, (...) a imersão nas águas significa o renascimento e nova circulação, pois a imersão multiplica o potencial de vida. O simbolismo do batismo, estreitamente relacionado com o das águas, foi exposto por São João Crisóstomo (*Homil. in Joh., XXV, 2*): “Representa a morte e a sepultura, a vida e a ressurreição... Quando mergulhamos nossa cabeça na água, como num sepulcro, o homem velho fica imerso e enterrado inteiramente. Quando saímos da água, o homem novo aparece subitamente” (CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984, p.63).

sua virgindade, escolhido por ser um estrangeiro (que nem sequer fala espanhol), marinheiro do barco *Nordstjärnan*, de Malmö, que zarparia “esa misma noche del dique 3” (Borges 1996: 565 v.l).

Pezzoni observa que os nomes próprios, ao dotar as personagens de características socioétnicas, contribuem para conferir ao texto uma impressão de realismo: “Los nombres ligam poderosamente a los personajes a la cultura, a um ámbito sociocultural determinado. Son nombres que parecen venir de las mismas zonas remotas para la zona de Warnes o de Almagro” (Pezonni in Louis 1999: 154).

O espaço físico em que a história se desenrola é um espaço real, conhecido do leitor; portanto, mais um fator que concorre para conferir realismo à narrativa. A história está situada principalmente em Buenos Aires, particularmente em três bairros: Almagro, onde está localizada a casa de Emma; Warnes, o bairro da fábrica de tecidos; Paseo de Julio, na Recova, onde fica o prostíbulo. São ainda mencionados Lanús e Gualeguay, além do Brasil.

Em “Emma Zunz”, como em “La muerte y la brújula”⁹¹, Borges mostra sua preferência pelos arredores de Buenos Aires, pelas suas paisagens fronteiriças, pelos subúrbios, pelos bairros populares, onde vivem os imigrantes e os trabalhadores assalariados. Colocar suas personagens e histórias nesse Buenos Aires não submetido ao surto modernizador e marcado pelo passado torna-se, para Borges, também um meio de resgatar e conservar suas lembranças, segundo Monegal.

⁹¹ Embora se reconheçam ruas e subúrbios de Buenos Aires, em “La muerte y la brújula” o conto se passa em uma metrópole, à qual Borges preferiu não dar nome, nem localizar geograficamente.

Há um Buenos Aires que todos podem ver. É uma cidade moderna que se desenvolve e deforma por súbitas asperezas, que hoje imita Nova York, depois de haver imitado Londres e Paris, e, antes ainda, mais humildes protótipos espanhóis ou italianos (...). Nesta cidade, próximo de uma das ruas centrais mais elegantes, quase à borda de uma das praças de árvores mais frondosas, vive um homem para quem Buenos Aires continua sendo outra cidade, ou talvez outras cidades, que quase não coincidem com a de hoje. Embora esteja quase cego, Borges continua saindo só para a rua, levando como guia apenas a bengala branca e seu extraordinário conhecimento mnemônico desta outra cidade sua (...). Este Buenos Aires, que Borges conserva intacto na memória, desapareceu há muitos anos; mas ele soube preservá-lo na sua obra (Monegal 1987: 111-2).

A história de Emma Zunz se passa em 1922, data-chave que corresponde ao suicídio de Emanuel Zunz e à vingança de Emma. Numa pequena analepse, entretanto, a história retrocede a 1916, ano em que ocorreu o desfalque e a conseqüente fuga do pai. Retrocede, novamente, mais um pouco, a uma época anterior a essa data e focaliza a lembrança da época feliz na casinha de Lanús e em uma chácara em Gualeguay. Por outro lado, antecipa, em uma pequena prolepse, o “hoje”, o tempo da enunciação do relato, que Emma repudia e em que confunde os fatos vividos: “¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?” (Borges 1996: 565 v.l)

Ao fazer uma minuciosa análise sobre “Emma Zunz”, Pezzoni afirma:

el relato es una narración aparentemente testimonial de lo que podríamos llamar un “caso”, el cual tiene un fuerte atractivo de verosimilitud porque es posible reconocerlo como el “caso” narrado por la típica crónica policial, o el caso narrado por el estudio psicológico o psicoanalítico etc. (Pezzoni in Louis 1999: 139).

Se considerarmos que o conto, indubitavelmente, produz uma impressão de realidade; se considerarmos, ainda, que para Borges o gênero policial deve ser “acaso el más artificial de cuantos la literatura comprende” (Borges 1996: 432 v.IV)⁹², pode-se afirmar que a narrativa em estudo foge à característica de artificialidade que deve estar presente num conto policial. Não se trata de um jogo intelectual para se descobrir o autor de um crime já cometido, mas de acompanhar passo a passo sua preparação. Como já foi dito no início deste trabalho, “Emma Zunz” transcende o gênero policial.

O narrador do texto também apresenta características contraditórias. Durante uma grande parte do relato parece ter um conhecimento profundo e seguro, tanto dos acontecimentos, incluindo particularidades como datas e horas em que os fatos aconteceram, quanto do interior das personagens. O conto é escrito, em sua maior parte, na forma canônica da terceira pessoa e o narrador coloca-se, então, como heterodiegético e onisciente:

⁹² Conforme assinalado anteriormente, Borges observa na resenha de um texto de Manuel Peyrou que o excesso de verossimilhança e de realismo pode prejudicar um conto policial. (BORGES 1999: 283).

El 14 de enero de 1922, Emma Zunz, al volver de la fábrica de tejidos (...)

La engañaron, a primera vista, el sello y el sobre (...)

Su primera impresión fue de malestar en el vientre y en las rodillas; luego de ciega culpa, de irrealidad, de frío, de temor; luego, quiso ya estar en el día siguiente (Borges 1996: 564 v.l).

Em outros momentos, porém, ele se mostra inseguro e hesitante:

Quizá rehuía la profana incredulidad; quizá creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente (Borges 1996: 564 v.l).

Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, (...) pero más razonable es conjeturar que al principio erró, inadvertida, por la indiferente recova... (Borges 1996: 565 v.l).

Quizá le confortó verificar, en insípido trajín de las calles, que lo acaecido ho había contaminado las cosas (Borges 1996: 566 v.l).

Verifica-se, também, que as reflexões e incertezas do narrador referem-se, também, às dificuldades do ato mesmo de narrar, não estando circunscritas a detalhes da história narrada:

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá impropio... ¿Cómo hacer verosímil una acción en la que casi no creyó quien la ejecutaba, cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde? (Borges 1996: 565 v.l)

A narração é feita quase sempre utilizando a terceira pessoa do singular, quando o narrador parece estar ausente do relato; no entanto, às vezes, ele se mostra, se exhibe, se introduz no texto, passando a fazer uso da

primeira pessoa do singular: “Yo tengo para mí que penso una vez y que en esse momento peligró su desesperado propósito” (Borges 1996: 566 v.I), ou do plural: “nos conta que esa tarde fue al puerto” (Borges 1996: 565 v.I).

A impressão que se tem é que em determinados momentos da narrativa os fatos estão sendo relatados ou pensados por Emma, uma vez que, na história, ninguém, exceto ela, conhece os acontecimentos. Por outro lado, contraditoriamente, ela não poderia estar narrando, pois na hora da enunciação (hoje), ela não recorda o que fez (“¿cómo recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?”). O relato aparece, então, como uma verdade que Emma confessou ao narrador e este, sem estar seguro de que a versão que ela contou é verdadeira, a transmite ao leitor. Dessa forma, só pode fazer conjeturas a respeito do que realmente ocorreu. Segundo Barrenechea, por meio das dúvidas e das conjeturas, tão presentes em seus textos, Borges instala a possibilidade de haver mais de uma interpretação de um fato, todas plausíveis, “casi con la sugestión implícita de que quizá sean todas verdaderas simultaneamente, porque la realidad y en especial la psicología humana son complejas” (Barrenechea 2000:152). No prólogo de “Elogio de la sombra”, ao descrever sucintamente sua estética, Borges confessa o que chama uma de suas astúcias: “simular pequenas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es” (Borges 1996: 353 v.II).⁹³

⁹³ As imprecisões voluntárias, como se pode observar, são uma constante na obra de Borges. Em “La intrusa”, por exemplo, o narrador inicia o conto cheio de dúvidas: “Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo...”. Na verdade, ele esclarece, alguém ouviu a história de alguém que a repetiu a outro alguém que a contou ao narrador. Note-se que ainda houve uma segunda versão da história. O narrador, ao decidir transcrevê-la, adverte: “Lo haré con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor” (BORGES 1996: 401 v.II).

A trama, próxima à de uma crônica policial, é classificada por Sarlo de “barroca, aunque la maestría de Borges la presente sencillamente” (Sarlo 2004: 122). No prólogo de *El Aleph*, Borges declara que o argumento do conto foi-lhe dado por Cecilia Ingenieros e, em uma entrevista concedida a Pezzoni (1999: 207), além de confirmar o fato, acrescenta que o escreveu em homenagem a ela e confessa: “Pero a mí no me gusta ese cuento, es un cuento bastante desagradable, yo creo”. Em outra entrevista, concedida a Richard Burgin, Borges revela que julga “Emma Zunz” uma história triste, sem graça, e que escolheu o nome Emma por considerá-lo particularmente feio, desprovido de brilho, insignificante, mesmo (Borges 1974: 46-7).

Creio que a universalidade de um escritor não se prende à escolha dos temas porque, no fundo, todos os temas são universais. Acredito que a capacidade de um texto de atingir uma multiplicidade de leitores de diversas culturas, em distintas épocas, deve-se, sobretudo, à forma adequada com que o escritor trabalha o material narrativo, à organização, às técnicas e aos recursos empregados; enfim, à capacidade que ele tem de criar uma estrutura funcional dos elementos narrativos. Mais do que temas bons ou ruins, em literatura há um bom ou um mau tratamento de um tema. Na mesma linha de pensamento, Cortázar afirma que um conto não pode ser considerado ruim porque as personagens não são interessantes, já que “hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry James o un Franz Kafka”.⁹⁴ Aplicando o raciocínio a “Emma Zunz”, independentemente das preferências ou das restrições de leitores e críticos, é inegável que Borges trabalha bem o argumento. Sem oferecer detalhes

⁹⁴ CORTÁZAR. “Aspectos del cuento”, disponível em: <http://www.aqp.com.pe/aberrante/art1.htm>. Acesso em 7/dez/2004.

pouco significativos, gratuitos ou meramente decorativos, o tema é abordado verticalmente, em profundidade, e de forma tensa desde as primeiras cenas. No primeiro parágrafo, o problema é colocado. No segundo, o leitor está assistindo ao cumprimento implacável de uma vingança. Aliás, essa é uma das características de Borges: operando com narrativas curtas, o autor esquematiza seus enredos a ponto de parecer que nem o mínimo pormenor pode ser suprimido ou alterado.

Quanto a Borges atender aos requisitos do gênero, posso afirmar que o autor é breve e econômico, estendendo-se essa economia não somente aos recursos, mas também ao número de personagens (inferior a seis). Obedece, portanto, aos preceitos que preconizam a economia de recursos e de personagens.

Suas personagens, por sua vez, totalmente subordinadas ao enredo, são apenas esboçadas, exceção feita à heroína Emma Zunz, um ser fictício que, conforme já foi analisado, consegue dar uma forte ilusão de realismo. A quarta regra, “primazia do como sobre o quem”, parece sintetizar a própria definição desse conto: o que importa é “como” o crime acontece e não “quem” o pratica. Do mesmo modo, Borges cumpre o estabelecido na segunda regra (declaração prévia de todos os termos do problema), quando todos os elementos do enigma são oferecidos ao leitor, para que ele o elucide, embora o mistério resida no fato de o leitor não conseguir, até o final do texto, estabelecer uma relação satisfatória entre as misteriosas ações de Emma Zunz. Somente nos últimos parágrafos fica claro para ele de que forma a personagem comete a vingança: quando Emma fala com a polícia e quando o narrador dá sua interpretação aos fatos. A solução, nesse

momento, se apresenta como uma conseqüência lógica da trama: além de inesperada, inteligente e verossímil, de forma contundente e chocante, ela maravilha o leitor, como preconiza a sexta regra (necessidade e caráter maravilhoso da solução). Quanto à regra que propõe o “pudor da morte”, como na maioria dos contos policiais, a morte está presente em Emma Zunz. Loewenthal morre porque, para o texto, é fundamental que isso ocorra. Morre, no entanto, com ordem, com higiene, sem muito derramamento de sangue; Borges apresenta apenas a violência necessária e essencial para o desenvolvimento da história. Pode-se, portanto, afirmar que o autor atende às características de um texto policial nos seis pontos que elencou, embora não se “enquadre” na tradição da narrativa policial clássica.

Para encerrar a leitura do conto, gostaria de ressaltar que Emma Zunz, culpada pelo assassinato de Loewenthal, apesar de ter sido inocentada pela justiça, é duramente castigada pela própria consciência. Ela não é apresentada por Borges como a personagem que comete um crime e consegue “se dar bem”.⁹⁵ Diferentemente do vizir Zaid, no conto “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, que comete um crime quase perfeito (é descoberto somente 25 anos depois) e consegue escapar impune, o crime de Emma Zunz não é descoberto, mas ela se pune de forma tão violenta que sua memória reage, repudiando e confundindo os fatos: “(...) como recuperar ese breve caos que hoy la memoria de Emma Zunz repudia y confunde?” (Borges 1996: 565 v.l)

⁹⁵ Em conversa mantida com Richard Burgin, Borges diz que vê Emma como um brinquedo do destino, porém ressalta que “hay algo miserable en la venganza, incluso en una venganza justa ¿no? Hay algo fútil en ello. Me disgusta la venganza. Creo que la única venganza posible es el perdón, el olvido” (BORGES 1974: 47).

Assim, nesse conto Borges trabalha com as concepções de honra e de vingança, principais motivos do assassinato, e com o fato de as circunstâncias, que são falsas, parecerem verdadeiras (um dos princípios fundamentais do gênero policial); ou seja, o autor “joga” com os conceitos de falso e verdadeiro, de realidade e ficção, diluindo os limites que os separam. Esse jogo também está presente no próximo conto a ser analisado, “El jardín de senderos que se bifurcan”, que se propõe ser muito mais do que um enigma intelectual, avançando numa dimensão metafísica.

“El jardín de senderos que se bifurcan”

Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte .

(Jorge Luis Borges 1996: 48 v.II)

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo - cuando no un párrafo o un nombre - de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aun más notoria.

(Jorge Luis Borges 1996: 449 v.I)

O conto “El jardín de senderos que se bifurcan” é publicado pela primeira vez em 1941 e dá título ao livro que, junto com *Artificios* (publicado em 1944), constitui *Ficciones*. A publicação dessa narrativa ocorre no ano em que é celebrado “The Centennial of the Detective Story”, homenagem feita a Edgar Allan Poe, em comemoração ao aparecimento do primeiro conto policial, “The Murders in the Rue Morgue” (1841). John T. Irwin, professor na Universidade Johns Hopkins, editor e estudioso de Borges, comenta que diversos acontecimentos marcaram essas comemorações. Um deles foi a primeira edição do *Ellery Queen's Mystery Magazine*. Um outro foi, certamente, o surgimento, na Argentina, do primeiro conto policial de Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan” (Irwin 1996: 37). Ao fazer a crítica do

livro *El jardín de senderos que se bifurcan*, Bioy Casares assim se manifesta a respeito do conto de mesmo título:

Se trata de una historia policial, sin detectives, ni Watson, ni otros inconvenientes del género, pero con el enigma, la sorpresa, la solución justa, que en particular puede exigirse, y no obtenerse, de los cuentos policiales (Bioy Casares 1976: 59).

Donald Yates⁹⁶ ressalta que esse conto policial foi a primeira obra de Borges traduzida para o inglês. A tradução, feita por Anthony Boucher, ex-crítico de ficção policial do *New York Times Book Review*, foi publicada em agosto de 1948, recebendo o prêmio de melhor conto estrangeiro, da revista *Ellery Queen's Mystery Magazine* daquele ano⁹⁷. Em uma entrevista a Charbonnier, Borges fala sobre o conto:

Creo que en su origen hay dos ideas: la idea del laberinto, que me ha obsesionado siempre, y del mundo como laberinto, y también una idea que no era más que una idea de novela policial, la idea de un hombre que mata a un desconocido para atraerse la atención de otro... Creo que lo que es más importante que la historia policial es la idea, es la presencia del laberinto y luego la idea del laberinto perdido. Me divertí con la

⁹⁶ Donald Yates foi um dos convidados a participar do painel "Sobre la traducción de Borges", no simpósio consagrado a Borges, acontecido na Universidade de Maine, em 1976, e organizado por Carlos Cortínez, escritor chileno e docente nos Estados Unidos. O simpósio deu origem a um livro, *Simply a man of letters* (1982), núcleo da obra *Con Borges (texto y persona)*, publicado pela Torres Agüero, em 1988, e à qual faço referência, p. 144-5.

⁹⁷ Essas informações encontram-se também em IRWIN, John. *The mystery to a solution: Poe, Borges and the analytic detective story*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1996, p. 37.

idea no de perderse en un laberinto, sino en un laberinto que también se pierde.⁹⁸

Dessa forma, pode-se considerar que o conto “El jardín de senderos que se bifurcan” é, estruturalmente, dividido em três partes e contém duas histórias: uma policial e de espionagem, e outra, de um livro-labirinto, como que incrustada no meio da primeira. O conto inicia-se quando o narrador não identificado, provavelmente um historiador britânico, encontra por acaso um documento e o reproduz, com algumas observações. Tal documento, do qual faltam as duas páginas iniciais – uma declaração de culpa do doutor Yu Tsun, antigo catedrático de inglês na *Hochschule* de Tsingtao – possibilita uma nova leitura da ofensiva britânica contra a linha Serre-Montauban, durante a Primeira Guerra Mundial.⁹⁹ Segundo o narrador, na página 242¹⁰⁰ da *História da guerra europeia* de Liddell Hart, texto que dá origem ao relato, fica-se sabendo que essa ofensiva, programada para o dia 24 de julho de 1916, teve que ser adiada para a manhã do dia 29, pelas condições meteorológicas da região. A confissão de Yu Tsun, espião a serviço da Alemanha, no entanto, contradiz essa versão oficial da História. Tendo descoberto o local exato em que os britânicos estavam concentrando tropas e provisões para a ofensiva contra a Alemanha – uma pequena cidade francesa de nome Albert – e estando prestes a ser preso e executado

⁹⁸ CHARBONNIER, Georges. “Entretiens avec Jorge Luis Borges”. Paris: Gallimard, 1967. Apud: SHAW, Donald. *Jorge Luis Borges. Ficciones*. Barcelona: Laia, 1986, p. 71-2.

⁹⁹ De acordo com Shaw (1986: 73), em sua introdução à declaração de Yu Tsun, o narrador, como Lönnrot, em “La muerte y la brújula”, descarta a tentativa pedestre de Liddell Hart de explicar o atraso da ofensiva britânica pelo mau tempo e propõe, em troca, uma teoria mais estimulante: a intervenção do espião chinês. A teoria, no entanto, revela-se tão falsa quanto a de Lönnrot.

¹⁰⁰ Conforme BALDERSTON (2000: 71), a grande maioria das edições de *Ficciones* cita a página 22 de Liddell Hart e não a 242.

pelo capitão Richard Madden, irlandês a serviço da Inglaterra, o espião Yu Tsun concebe um plano ousado: por meio da lista telefônica, localiza um sábio de nome Stephen Albert e decide matá-lo. “... mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre” (Borges 1996: 480 v.l). Por meio dos jornais, que noticiam a estranha morte do sinólogo Stephen Albert pelo desconhecido Yu Tsun, Berlim é informada do nome secreto da cidade, que é bombardeada. Assim, o relato não enfoca a busca da identidade de um assassino, mas a busca que o assassino faz para encontrar a vítima apropriada.

Pode-se afirmar que a trama policial, como a de “Emma Zunz”, transgride o gênero, uma vez que, em ambos os contos, os crimes estão situados em prospectiva; ou seja, diferentemente do conto policial clássico, em que um crime já foi cometido quando se inicia a narrativa, em “El jardín de senderos que se bifurcan” o crime ainda vai acontecer, estando o enigma situado no final do conto. No entanto, enquanto em “Emma Zunz” o leitor está informado, desde o início, de que a personagem prepara uma vingança, e sabe também contra quem ela a executará, bem como a razão que a motiva (a surpresa final é “como” o crime vai ser cometido), em “El jardín de senderos que se bifurcan”, como explicita o próprio Borges, no prólogo de *Ficciones*, os “lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo” (Borges 1996: 429 v.l). Também de forma diversa de “Emma Zunz”, em que a criminosa planeja cuidadosamente as provas que a isentarão de culpa, Yu Tsun, em alguns momentos, aceita com

estoicismo e resignação sua punição. Ele até anseia por ela: “ahora que mi garganta anhela la cuerda” (Borges 1996: 473 v.l). E tem consciência da irreversibilidade do seu futuro, consagrando-se a ele: “*El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado*” (Borges 1996: 474 v.l). Quer excluir, assim, não só a interferência do acaso, como também a possibilidade de uma possível hesitação. Para Yu Tsun, o futuro está determinado e ele sente que não é mais do que um passado:

Así procedí yo, mientras mis ojos de hombre ya muerto registraban la fluencia de aquel día que era tal vez el último, y la difusión de la noche (Borges 1996: 474 v.l).

Para Ezquerro,¹⁰¹ ante a perspectiva de uma morte implacável, Yu Tsun se revolta contra o determinismo do destino que lhe reserva uma sorte que poderia ser de outro qualquer, já que nada, em seu passado, permite prever esse fim:

Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido um niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿yo, ahora, iba a morir? Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y solo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí... (Borges 1996: 472 v.l).

¹⁰¹ EZQUERRO, Milagros. *El libro y el laberinto*. Disponível em: <http://www.edutemps.fr/extrait/EX1borges.pdf> . Acesso em 20/out/2005.

Já no início o conto gera controvérsias, pois contém referências inexatas à obra de Liddell Hart, sobre a Primeira Guerra Mundial. Assim inicia “El jardín de senderos que se bifurcan”:

En la página 242 de la *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el 24 de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día 29. Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora-nada significativa, por cierto. La siguiente declaración, dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la *Hochschule* de Tsingtao, arroja una insospechada luz sobre el caso (Borges 1996: 472 v.l).

Segundo Robert L. Chibka (1999: 58-9), o capitão Basil Henry Liddell Hart escreveu pelo menos duas obras a respeito da Primeira Guerra Mundial: *The Real War, 1914-1918* (1930) e *A History of the World War, 1914-1918* (1934), esta, uma edição revisada e ampliada da anterior. Para Chibka, a diferença no título da obra de Liddell Hart, citada no primeiro parágrafo por Borges (*Historia de la Guerra Europea*), poderia dever-se à tradução do inglês para o espanhol. Tradutores deste conto de Borges para o inglês parecem corroborar esse ponto de vista. Na edição de *Ficciones*, de Grove Evergreen, o conto “The garden of forking paths”, traduzido por Helen Temple e Ruthven Todd, inicia-se assim:

In his *A History of the World War* (page 212), Captain Liddell Hart reports that a planned offensive by thirteen British divisions, supported by fourteen hundred artillery pieces,

against the German line at Serre-Montauban, scheduled for July 24, 1916, had to be postponed until the morning of the 29th. He comments that torrential rain caused this delay – which lacked any special significance.¹⁰²

Na edição de *Labyrinths* da New Directions, “The garden of forking paths” é traduzido por Donald Yates e inicia-se desse modo:

On page 22 of Liddell Hart’s *History of World War I* you will read that an attack against the Serre-Montauban line by thirteen British divisions (supported by 1,400 artillery pieces), planned for the 24th of July, 1916, had to be postponed until the morning of the 29th. The torrential rains, Captain Liddell Hart comments, caused this delay, an insignificant one, to be sure.¹⁰³

A discrepância mais notória entre essas traduções diz respeito à página referenciada (212 ou 22), o que à primeira vista pode ser atribuído a um simples erro de impressão, ou a uma edição diferente. Para confirmar essas afirmações, Chibka extrai da obra *The Real War* fragmentos do parágrafo que aborda o atraso do ataque contra a linha Serre-Montauban:

The bombardment began on June 24; the attack was intended for June 29, but was later postponed until July 1, owing to a momentary break in the weather... the assaulting troops, ... after being keyed up for the effort, had to remain another forty-eight hours in cramped trenches under the exhausting noise of their own gunfire and the enemy’s retaliation – conditions made

¹⁰² Esse fragmento está citado em CHIBKA (1999: 57).

¹⁰³ BORGES, Jorge Luis. *Labyrinths. Selected stories & other writings*. Edited by D.Yates e J. Irby. New York: New Directions, 1964, p.19.
Esse fragmento também está citado em CHIBKA (1999: 57).

worse by torrential rain which flooded the trenches (Liddell Hart apud Chibka).

O autor ressalta que o parágrafo acima aparece não na página 22, nem na 212, mas nas páginas 233-34. Destaca, também, que *A History of the World War* inclui um parágrafo idêntico, nas páginas 314-15 (Chibka 1999: 58-9). Balderston (1996:71) analisa o conto de Borges, fazendo referência a *La historia de la guerra mundial* (1934) de Liddell Hart, afirmando ser esta uma obra da biblioteca de Borges. Segundo Balderston, a primeira versão publicada do conto (dezembro de 1941) menciona a página 252, não a 22, nem a 242. A página 252, em que está o fragmento citado, só corresponde à primeira edição britânica de *The Real War* (1930). Para aumentar a confusão, a maioria das edições de *Ficciones* cita a página 22 de Liddell Hart, não a 242 nem a 252; além do mais, completa, a edição norte-americana do livro contém a referência na página 234.¹⁰⁴

O que se pode observar é que, além do título, existem duas aparentes contradições do conto em relação à obra de Liddell Hart: o mês em que a ofensiva ocorreu (julho, ao invés de junho) e as páginas

¹⁰⁴ Assim Chibka resume todas essas discrepâncias: “This (historically) first page number is the sixth one on my list. Through what combination of errata, corrections, hypermetropia, and/or disinformation were these bifurcating, trifurcating, hexafurcating variants introduced? Is there in our libraries a book to reconcile or, at least, explain them? Perhaps a Spanish translation of Liddell Hart (of which Liddell Hart? we wonder in passing): the book Borges’s narrator refers to, entitled *Historia de la Guerra Europea*. This *History of the European* (not the World, not the Real) *War* may provide the clue we bibliographical detectives crave. Such a volume could contain a paragraph describing an insignificant delay on page 212, 22, 233, 314, 242, or 252. More likely, it would add a seventh number to my list. And an eighth, a ninth: revised, expanded editions of this work might in their turn present incompatible paginations. But this path seems to be, as some forks must be, a cul-de-sac; I have tried, and failed, to ascertain that Liddell Hart’s work ever found a Spanish translator” (CHIBKA 1999: 62-3).

referenciadas. A causa das aparentes incorreções tem gerado controvérsia entre os críticos.¹⁰⁵

Verifica-se um real erro de edição ou mais uma brincadeira de Borges, evidenciando a falibilidade dos editores (como a dos copistas)? Note-se que em dois momentos do conto a personagem Stephen Albert faz referência aos enganos a que os copistas estão sujeitos, ao transcreverem documentos. A primeira delas diz respeito a “una mágica distracción del copista” na transcrição do texto das *Mil e uma noites* (Borges 1996: 477 v.l.); a segunda refere-se aos manuscritos de Tsu’i Pên: “he corregido los errores que la negligencia de los copistas ha introducido” (Borges 1996: 479 v.l.). A se julgar como verdadeira a última hipótese, o engano pode ser atribuído a quem coligiu o manuscrito de Yu Tsun, responsável pelo parágrafo inicial do texto e pela nota ao pé da página 472.

Note-se que esta é uma das constantes da literatura borgiana: alternar seres e fatos reais com imaginários, fazendo com que o fictício se encha de realidade e que o real pareça ilusão. No caso do conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, é possível conjecturar que, ao gerar tantas controvérsias, hipóteses, pesquisas históricas, Borges não estaria antecipando a própria essência labiríntica do conto? Ou, ainda, ao misturar fatos verdadeiros e falsos, que incitam leitores e críticos a um trabalho árduo de busca, Borges não pretenderia tão-somente colocar em evidência o caráter relativo da

¹⁰⁵ De fato, a relação do escritor argentino com a história tem causado uma série de polêmicas entre os especialistas. No artigo “Borges e o uso da história”, Walter Carlos Costa mostra Borges como “um homem literário por excelência” ou seja, um homem que “coloca a literatura acima de todas as coisas”; para ele, “todas as coisas podem ser ou se tornar literatura”. Assim, da mesma forma como “considera a religião um dos ramos da literatura fantástica, Borges também parecia considerar a história e a historiografia como materiais ou instrumentos para construir os seus jogos literários” (Costa: 2005:42).

verdade? Afinal, em uma obra que propõe a bifurcação infinita do tempo, o que é uma bifurcação a mais?

No início do relato, o espião Yu Tsun conta que telefona para o apartamento de Runeberg e é Madden que atende. Dessa forma, ele fica informado de que aquele tinha sido apanhado e provavelmente assassinado. A palavra “assassinado” provoca uma reação imediata no editor e narrador do texto, expressa na nota de rodapé:

Hipótesis odiosa y estrafalaria. El espía prusiano Hans Rabener alias Víctor Runeberg agredió con una pistola automática al portador de la orden de arresto, capitán Richard Madden. Éste, en defensa propia, le causó heridas que determinaron su muerte. (*Nota del Editor.*) (Borges 1996: 472 v.l.)¹⁰⁶

Segundo Costa (1999: 88), essa nota de pé de página evidencia a reconhecida perspicácia de Borges em apreender as nuances e sutilezas capazes de comunicar convincentemente os pensamentos e sentimentos de pessoas imersas em outras épocas ou em outras culturas. De forma extremamente concisa e irônica, ele consegue transmitir ao leitor a indignação do editor da nota e narrador do parágrafo inicial do texto, provavelmente um historiador militar inglês, ao considerar odiosa e ridícula a hipótese de Runeberg (um espião prussiano) ter sido assassinado por

¹⁰⁶ Note-se que também “La casa de Asterión” (BORGES 1996: 632 v.l.) é apresentada como a cópia editada de um manuscrito (sabemos isso pela nota ao pé da página), na qual um suposto editor se responsabiliza pela substituição do numeral “catorze”, no original, pela palavra “infinito”. De forma semelhante a “El jardín de senderos que se bifurcan” (e tão a gosto de Borges), o editor altera um documento original a partir de um julgamento próprio. Nas outras duas ocasiões em que o texto apresenta a palavra “catorze” (p. 633), o editor procede de maneira diferente: não suprime o numeral, mas coloca a palavra “infinito” entre parênteses.

Madden. Assim, ele faz “correções” à acusação proferida por um “amarelo”, um espião chinês pouco confiável, contra um oficial do exército britânico, e intervém, visando a restabelecer a verdade dos acontecimentos. Se por um lado supõe-se que o narrador seja um historiador militar (pelo interesse em rever a história oficial e pela forma como defende um capitão sob as ordens do governo britânico), o erro relativo à data coloca em dúvida essa suposição. Balderston comenta que o primeiro dia da Batalha do Somme, iniciada no dia 1º de julho de 1916, foi um dos mais sangrentos da guerra e que toda a ofensiva, que se estendeu de julho a novembro, produziu mais de um milhão de baixas, só do lado britânico (Balderston 1996: 73). Logo, o engano de junho por julho, se não foi um erro tipográfico, constitui um erro histórico grosseiro; pouco compatível, portanto, com a idéia de um narrador historiador militar revisionista.

Costa (1999: 87) ainda registra que o racismo, tal como se apresentou no início do século XX, está presente em toda a história, e serve para conferir-lhe uma sensação de autenticidade, à medida que adiciona uma dimensão lógica a fatos que à primeira vista parecem absolutamente ilógicos. Além do episódio da nota de rodapé, já mencionado, outros fragmentos do texto comprovam essa afirmativa. Exemplifico: Yu Tsun sentia-se um “amarelo”, um discriminado. E de certa forma a tentativa de afirmação de sua raça justifica seus atos:

Lo hice, porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza – a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos (Borges 1996: 473 v.l.).

Também a questão racial fica evidente no fragmento do texto que se refere à chegada de Yu Tsun à estação de Ashgrove, em busca da casa de Stephen Albert:

Una lámpara ilustraba el andén, pero las caras de los niños quedaban en la zona de sombra. Uno me interrogó: “¿ Usted va a casa del doctor Stephen Albert?” Sin aguardar contestación, otro dijo: “La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda” (Borges 1996: 474 v.l).

O fator racial é determinante para justificar o fato de as crianças saberem exatamente aonde vai Yu Tsun, explica Costa (1999: 88). Naturalmente elas deduzem que aquele chinês, uma personagem exótica, deve estar indo visitar um habitante igualmente exótico do povoado: alguém que mora em uma casa que possui a arquitetura de um pavilhão chinês, em meio a um jardim chinês, que se assemelha a um labirinto verde.

Nota-se, em “El jardín de senderos que se bifurcan”, que o capitão Richard Madden e Yu Tsun, algoz e vítima, se identificam, ambos, como traidores em relação aos países aos quais estão servindo na guerra.¹⁰⁷ Madden é um capitão irlandês, trabalhando para o Serviço Secreto Britânico; um fato, no mínimo, desconfortável para ele, considerando a sangrenta Rebelião da Páscoa, ocorrida em abril daquele mesmo ano, na qual os irlandeses enfrentaram ferozmente os britânicos, em favor da criação da República da Irlanda. Ou seja, Madden encarna a figura de um súdito

¹⁰⁷ Como já foi observado neste trabalho, é freqüente, na obra de Borges, a representação do perseguidor e do perseguido, com características comuns.

colonizado de um país recentemente rebelado contra o império colonizador. Daí a desconfiança que ele inspira nos aliados e que dita suas ações, a respeito das quais Yu Tsun está bem informado:

Madden era implacable. Mejor dicho, estaba obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición ¿cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor, la captura, quizá la muerte de dos agentes del Imperio Alemán? (Borges 1996: 472 v.l).

Yu Tsun, obrigado pelos alemães “a la abyección de ser un espía” na Inglaterra, ministrava aulas de inglês em um colégio alemão em Tsingtao – cidade portuária, considerada a mais bem sucedida das colônias alemãs na China. Segundo Balderston, lá foram fundadas, no início do século XX, numerosas escolas, sendo a mais ambiciosa o liceu ou colégio Deutsche-Chinesische Hochschule, onde se ensinava, dentre outras disciplinas, o inglês e o alemão. No início de 1914, as possessões alemãs em Tsingtao caíram em mãos dos japoneses, então aliados dos britânicos e dos franceses. Seria admissível, portanto, que os alemães recrutassem um chinês, antigo professor de inglês, para fazer espionagem na Inglaterra, já que a Grã-Bretanha tinha, nessa época, uma considerável população de súditos de origem chinesa (Balderston 1996: 75-6). Entretanto, como Madden, Yu Tsun não inspira confiança nos superiores. Sua raça é desprezada e, da mesma forma que o irlandês, ele pode ser visto como um “paria” em relação ao império a que serve. Ambos sentem-se covardes, mas querem demonstrar a si mesmos que não o são. Yu Tsu tenta justificar-se:

Soy un hombre cobarde... No lo hice por Alemania, no¹⁰⁸. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía... Lo hice porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza – a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos (Borges 1996: 473 v.l).

Um outro aspecto a ser registrado é o acaso, que aparece no conto de modo determinante, como em “La muerte y la brújula”. Vale registrar que, da mesma forma como o acaso fornece a Scharlach a oportunidade para executar sua vingança em “La muerte y la brújula”, em “El jardín de senderos que se bifurcan” o acaso também desempenha um papel fundamental. É por acaso que Yu Tsun descobre Stephen Albert na lista telefônica. É também fortuito o fato de este ser um sinólogo inglês, estudioso de manuscritos chineses que, igualmente por acaso, pertenceram a um ancestral de alguém que vem a ser o seu assassino. Yu Tsun poderia ter sido preso antes do assassinato, mas casualmente seu perseguidor perde o trem e lhe concede uma vantagem de 40 minutos.

A primeira parte do conto termina com a viagem de trem. Registre-se nela, ainda, a referência ao espelho, objeto emblemático do sinistro e da irrealidade na literatura borgiana, por meio do qual Yu Tsun

¹⁰⁸ Para Balderston, Yu Tsun, professor e conhecedor dos recentes episódios ocorridos na Semana Santa em Dublin, está informado da execução de quinze rebeldes irlandeses, dentre eles o poeta e visionário político Padraic Pearse. De acordo com a História, uma das acusações contra os rebeldes foi a de que eles haviam participado de uma “conspiração alemã”. Pearse nega e, antes de morrer, dirige-se à corte marcial, onde declara: “Repudio la afirmación del fiscal de que traté de ayudar a encubrir al enemigo de Inglaterra. Tanto Alemania como Inglaterra me importan poco. (...) Supongo que estoy hablando ante ingleses que valoran su libertad (...) Crean que también nosotros amamos y deseamos la libertad.” Os motivos declarados de Yu Tsun – de que não agiu pela Alemanha, mas pelos seus antepassados chineses – são, de certa forma, uma repetição do repúdio de Pearse pela Alemanha e a veneração de sua própria tradição nacional. (BALDERSTON 1996: 77-9). Novamente, aqui, há imbricação de fatos verídicos e ficcionais e a aproximação do perseguidor e do perseguido.

despede-se de si mesmo, pateticamente, no quarto de hotel: “me dije adiós en el espejo, bajé, escudriñé la calle tranquila y salí” (Borges 1996: 473 v.l). Na estação, ainda uma imagem de guerra: uma mulher de luto (provavelmente uma viúva), um jovem lendo os *Anais* de Tácito (literatura sobre guerras do antigo império romano) e “un soldado herido y feliz” (Borges 1996: 474 v.l) – certamente feliz porque está vivo e volta para casa.

O desembarque de Yu Tsun na estação de Ashgrove marca a entrada em outro mundo, misterioso e irreal. Nesse momento, a história policial cede lugar à segunda parte do conto, a história do livro-labirinto de Ts'ui Pên, *El jardín de senderos que se bifurcan*. A viagem que ele empreende para levar a cabo sua missão se converte, então, no marco de um relato de natureza filosófico-literária. Nesse contexto, é significativo o fato de o próprio Yu Tsun, imerso em reflexões filosóficas, esquecer-se de seus problemas imediatos e destacar o desaparecimento circunstancial da trama policial: “Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo” (Borges 1996: 475 v.l).

A partir desse momento, o leitor, como Yu Tsun, é enredado numa trama fantástica; à maneira borgiana, pode observar a inserção do fantástico em meio à realidade. No entanto, apesar do momentâneo desaparecimento da trama policial, o elemento de enigma e mistério, característico do gênero, aparece de modo vívido nesta segunda parte do conto: a solução de um “misterio diáfano” está ligada à descoberta de Albert (um detetive/literário?) de que o livro e o labirinto constituem um único objeto. Em um plano simbólico, observa Ezquerro, uma “insospechada luz”

ilumina as relações de Yu Tsun e Stephen Albert, uma vez que ambos são, ao mesmo tempo, detentor e objeto de um enigma: Yu Tsun retém um enigma, cujo objeto é Albert (seu nome é o mesmo da cidade) e este, por sua vez, detém a solução do enigma legado pelo antepassado de Yu Tsun,¹⁰⁹ a solução da “enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo” (Borges 1996: 478 v.l), no livro *El jardín de senderos que se bifurcan*.¹¹⁰

O referido professor ainda observa que o enigma legado por Ts'ui Pên foi interpretado por Albert, um forasteiro, depois de ter permanecido indecifrável para os homens de sua raça; assim, ao matar Albert, Yu Tsun de certo modo vinga os de sua raça e, no mesmo ato, propõe um enigma que os homens da raça de Albert não saberão decifrar, mas que será decifrado por Berlim.

A segunda parte do conto inicia com uma série de referências ao labirinto. Para chegar à casa de Stephen Albert, Yu Tsun descobre que deve tomar o caminho da esquerda e, em cada encruzilhada, optar sempre pela esquerda. Recorda-se, então, de seu bisavô Ts'iu Pên, um ex-governador que renunciou ao poder temporal para escrever um grande romance e edificar um labirinto, no qual todos os homens se perdessem. Após treze anos nesse trabalho, um forasteiro assassinou-o. O livro foi considerado insensato e ninguém encontrou o labirinto.

¹⁰⁹ EZQUERRO, Milagros. *El libro y el laberinto*. Disponível em: <http://www.edutemps.fr/extrait/EX1borges.pdf> . Acesso em 20/out/2005.

¹¹⁰ A palavra “tempo” nunca é utilizada nas páginas de *El jardín de senderos que se bifurcan*, revelou-se a palavra proibida, nesta enorme charada cujo tema é o tempo. De forma semelhante, no conto “La casa de Asterión”, para manter o suspense a respeito da identidade do narrador, Borges não usa as palavras “labirinto” e “Minotauro”, substituindo-as por “casa” e “Asterión”, denominação dessa personagem na narrativa.

El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos. Algo entiendo de laberintos: no en vano soy bisnieto de aquel Ts'ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el *Hung Lu Meng* y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres (Borges 1996: 474-5 v.l).

Vale observar que poucas metáforas aparecem com maior freqüência na obra de Borges do que o labirinto. O próprio autor o define como “un símbolo de perplejidad, un símbolo del estar perdido en la vida: creo que todos, alguna vez, nos hemos sentido perdidos, y el símbolo de eso yo lo veía en el laberinto” (Borges 1994: 259). Imbert atribui a Borges o sentimento de que o mundo é caótico e que dentro deste caos o homem se perde, como num labirinto. Adverte, entretanto, que o homem também é capaz de construir seus próprios labirintos: “laberintos mentales, con hipótesis que procuran explicar el misterio del otro laberinto, ese dentro del cual andamos perdidos” (Imbert 1976: 142). Bloom define o labirinto, para Borges, como “a convergência de todas as obsessões e pesadelos” e sustenta que os precursores literários do escritor argentino, desde Poe a Kafka, são utilizados para construir esse símbolo do caos. Para o ensaísta norte-americano, “praticamente tudo pode ser transformado num labirinto por Borges: casas, cidades, paisagens, desertos, rios, acima de tudo idéias e bibliotecas” (Bloom 1995: 447). Assim, nos textos borgianos, o labirinto pode aparecer como uma criação do homem, em seu aspecto físico e concreto,

como o do Minotauro, em “La casa de Asterión”¹¹¹ (quando transforma o mito grego, num jogo de inversão); ou na casa-labirinto, em “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”. São labirínticas as simetrias e as repetições da casa de Triste-le-Roy, em “La muerte y la brújula”; também constituem um paradigma do labirinto as igualmente simétricas galerias hexagonais, as infinitas escadarias em caracol e os profundos e insondáveis poços de ventilação do edifício de “La biblioteca de Babel”. Nesse universo da biblioteca-labirinto, está a idéia de uma construção sombria e enclausurada, que impossibilita qualquer inovação, qual um cárcere cultural que converte seus usuários em escravos dos livros e das escuras galerias.¹¹²

De inspiração borgiana, a biblioteca-labirinto é também metáfora do universo no texto de Umberto Eco, *O nome da rosa* (1980).¹¹³ Nela eram guardadas as obras raras e preciosas que os monges de um monastério medieval traduziam e copiavam – inclusive o livro proibido, o segundo volume da *Poética* de Aristóteles, causa das muitas mortes que ocorreram na abadia. Cheia de caminhos falsos, a biblioteca constituía-se em um verdadeiro labirinto e o acesso a parte dela era restrito a bem poucos:

¹¹¹ Registre-se novamente que, apesar da freqüência com que em toda a obra de Borges aparece a palavra “labirinto”, no texto “La casa de Asterión”, onde o labirinto não é apenas uma metáfora, essa palavra não é usada. Talvez tenha sido intenção do autor evitar a nuança de mistério que o labirinto evoca e possibilitar, assim, a surpresa final do leitor. Em seu lugar, aparece a cotidiana palavra “casa”, para designar a construção em que habita o Minotauro. Em *El jardín de senderos que se bifurcan*, da mesma forma nunca se fala em “tempo” no labirinto de Ts’ui Pên, porque é a resposta ao enigma.

¹¹² Segundo Peyronie, com a criação da narrativa policial por Poe, em 1942, é possível observar o sinal de um deslocamento da imagem do labirinto, da aventura existencial dos limites físicos, em direção a uma busca intelectual do conhecimento por meio de labirintos lógicos. (Os labirintos representariam, por exemplo, as metáforas espaciais de um enigma). Reconstituído ou reconhecido, o labirinto se anula, o enigma se dissipa. Ao produzir um contra-labirinto, o detetive apaga o labirinto do criminoso; ele dá a identidade do culpado e chega ao conhecimento e ao domínio da situação. À medida que representa uma conquista do sentido, prevalecendo sobre a obscuridade ou o absurdo do mundo, o labirinto instaura um caráter de busca e inquérito na literatura do século XX (PEYRONIE 1998: 570-1).

¹¹³ Antecipo aqui outros diálogos que serão estabelecidos com o romance de Eco na leitura de “La muerte y la brújula”.

Ninguém, querendo, chegaria ali. A biblioteca defende-se por si, insondável como a verdade que abriga, enganadora como a mentira que guarda. Labirinto espiritual, é também labirinto terreno. Poderíeis entrar e poderíeis não sair (Eco 1986: 55).

Ainda que pareça caótico e incompreensível para quem se acha perdido dentro dele, esse tipo de labirinto possui uma certa regularidade e ordem. Para Borges, se tivéssemos a certeza de que o mundo é um labirinto, nos sentiríamos seguros, pois o labirinto traz consigo a idéia de um centro escondido.¹¹⁴ Diz ele:

Si ese centro existe, la vida tiene entonces una forma coherente. Hay hechos que, desde luego, nos inducen a pensar que el Universo tiene una forma coherente. (...) pensemos en la rotación de los astros, en las estaciones del año, en el atardecer, en la caída de las hojas en el otoño, en las edades del hombre... todo eso nos hace pensar que hay un laberinto, que hay un orden, que hay un secreto centro del mundo (...) que hay un gran arquitecto que lo concibió (Borges 1994: 260-61).

Outras vezes, o autor de *El Aleph* utiliza a idéia de labirinto como uma metáfora do caos do Universo:

Pero también (el laberinto) nos hace pensar que no hay una razón, que no se puede aplicar una lógica, que el Universo no

¹¹⁴ Mircea Eliade afirma que, para o mundo arcaico, o centro é o âmbito do sagrado e que chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação (como nas difíceis convoluções de um templo, na peregrinação a lugares sagrados, nas viagens cheias de perigo, no desespero dentro de labirintos); assim, a existência profana e ilusória dá lugar a uma vida que é real, duradoura, eficiente (ELIADE 1992: 26-7).

es explicable – en todo caso no es explicable para nosotros, los hombres – y ésta es ya una idea terrible (Borges 1994: 261).

Nesse sentido, como símbolo do caótico, o labirinto pode estar representado pelo universo ou na imagem da cidade grande, conforme dedução feita por Unwin, no conto “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”:

No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio (Borges 1996: 604 v.l).

Ao explicar o labirinto, Bravo diz que o modelo de Teseu e do Minotauro abre-se a um espectro de variações em Borges: o labirinto de pedra do mito dá lugar à biblioteca como labirinto (“La biblioteca de Babel”); à narrativa que é um labirinto (“El jardín de senderos que se bifurcan”); ao labirinto que é uma teia de aranha, em “Emma Zunz”, “La muerte y la brújula” e “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (Bravo 2004: 203). Em seu “Poema conjetural”, Borges menciona “el laberinto múltiple de pasos/ que mis días tejieron desde un día/ de mi niñez” (Borges 1996: 245 v.2). O labirinto está presente, ainda, nos delírios de Scharlach: “De noche, mi delirio se alimentaba de esa metáfora: yo sentía que el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir” (Borges 1996: 505 v.l), ou nos confusos processos de vingança de Scharlach e de Emma Zunz. Em “La

muerte y la brújula”, ele ainda aparece sob a forma de uma só linha, que é o espaço infinitamente divisível da aporia de Zeno, reiteradamente celebrado por Borges. No conto “Los dos reyes y los dos laberintos”, contrapõem-se um labirinto de bronze, construído pelo homem, artificial e complexo, com muitas escadas, portas e muros, e um labirinto feito de silêncio, de solidão e de areia: o deserto interminável, simples, mas terrivelmente real. Barrenechea (2000: 69) anota um conjunto de verbos e adjetivos, freqüentemente empregados por Borges, relativos à metáfora do labirinto, tais como “tejer”, “urdir”, “sinuoso”, “intrincado”, “inextricable”. Pode-se fazer o registro de alguns deles no conto analisado:

Pensé... en un sinuoso laberinto creciente... (Borges 1996: 475 v.l)
El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado... (Borges 1996: 476 v.l)
En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta – simultáneamente – por todas. (Borges 1996: 477 v.l).

É interessante apontar, no fragmento acima, a alteração do uso do adjetivo *inextricable*. Para Alazraki (1983: 219), o caráter “inextricable” de um livro se converte na idiosincrasia de seu autor.

Em “El jardín de senderos que se bifurcan” é construído um invisível labirinto de tempo. Embora Yu Tsun ainda não o conheça, ao se dirigir à casa de Stephen Albert, o labirinto é pensado, sentido e antecipado em sua infinitude:

Bajo árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros (Borges 1996: 475 v.l).¹¹⁵

Nesse mundo mágico, as coincidências não surpreendem o assassino e a vítima, quando se deparam frente a frente. Na casa de Albert, pavilhão e música são chineses; lá Yu Tsun é recebido com naturalidade e descobre que seu anfitrião, um ex-missionário e sábio inglês, especialista em cultura chinesa, dedica-se ao estudo do espólio cultural de seu ilustre antepassado, Ts'ui Pên. E Albert naturalmente tece comentários com o desconhecido a respeito do terrível destino de Ts'ui Pên: governador de sua província natal, abandonara tudo para compor um livro e um labirinto que fossem infinitos, mas quando de sua morte foi encontrado apenas um acervo indeciso de rascunhos contraditórios. Albert explica o ocorrido:

Ts'ui Pên diría una vez: Me retiro a escribir un libro. Y otra: Me retiro a construir un laberinto. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico. Ts'ui Pên murió; nadie, en las dilatadas tierras que fueron suyas dio con el laberinto; la

¹¹⁵ Segundo BARRENECHEA (2000: 32-3), para conseguir um efeito irreal em seus textos, Borges superpõe imagens de espaço e de tempo que partem de um local e um momento precisos e em ondas crescentes vão-se ampliando, até compreender o universo e a eternidade.

confusión de la novela me sugirió que ése era el laberinto (Borges 1996: 476-77 v.l).

O sinólogo põe-se a conjeturar que um livro pode ser infinito se for circular, como as *Mil e uma noites*; nele, a rainha Scherazade, por uma mágica distração do copista (aqui uma referência ao erro dos copistas), põe-se a contar textualmente a história de um volume, cuja última página é igual à primeira.

Outra forma de um livro ser infinito e circular, segundo Albert, é se fosse hereditário, ao qual cada herdeiro adicionasse um capítulo, ou nele corrigisse a página dos ascendentes. Entretanto, explica o inglês, nenhuma dessas conjeturas correspondeu aos contraditórios capítulos encontrados. A compreensão se fez quando Albert descobriu e analisou um fragmento deixado por Ts'ui Pên, com as palavras: “Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan” (Borges 1996: 477 v.l). *El jardín de senderos que se bifurcan* era um romance e a frase “varios porvenires (no a todos)” sugeria a imagem da bifurcação no tempo e não no espaço. Assim, o livro seria um invisível labirinto de tempo, o que explicaria certas contradições aparentes no enredo. A vida, como a ficção, pressupõe opções e o ser humano opta por fazer isto e não aquilo. No romance de Ts'ui Pên o homem opta simultaneamente por todas as possibilidades, criando, dessa forma, diversos futuros, diversos tempos que infinitamente se proliferam e se bifurcam. Conforme esclarece o sinólogo inglês, o mesmo sujeito poderia estar em diferentes séries, uma vez que os conceitos de passado, presente e futuro já não fazem sentido: o que pode ser passado

em uma determinada série pode estar no presente em outra e vice-versa.

Ainda explica Albert:

El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. (...) El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo (Borges 1996: 479 v.l).

Ao afirmar que “*El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo”, Albert pode estar expressando, de certa forma, a dificuldade do escritor ante a simultaneidade da realidade e o problema de expressá-la literariamente, por meio da linguagem. Para Alazraki, Borges ratifica, assim, duas de suas premissas fundamentais: primeiro, o caos que governa o mundo e, segundo, o caráter de irrealidade de toda literatura, cuja existência “se desliza por ese carril temporal que el lenguaje le impone: la sucesión, la organización, la reducción a esquemas de la realidad caótica” (Alazraki 1983: 111).

Por acaso, naquela bifurcação de tempo em que se encontram, Yu Tsun vê Madden se adiantar pelo caminho. Note-se que a chegada do capitão irlandês marca a entrada na terceira parte do conto e o retorno à história policial e de espionagem. Em conversa com Irby, Borges assinala os

dois níveis, os dois mundos diferentes que se entrecruzam em todo o conto: o mundo eterno, labiríntico, porém ordenado da China, e o mundo caótico, de ódios e nacionalismos em luta, da Europa do seu tempo. Diz Borges: “En ciertos momentos el protagonista se libera de la guerra y de su terrible empeño. Pero, al final, la aparición del agente británico que lo persigue le vuelve a imponer su propósito original. La realidad de la guerra vence”.¹¹⁶

Ao avistar Madden, o espião chinês sabe que tem pouco tempo e isso o obriga também a optar: manter vivo Stephen Albert, ou matá-lo, para que o nome “Albert” seja ouvido na Alemanha. Novamente aqui, uma ironia borgiana: “Albert ha descifrado una especie de criptografía al comprender el sentido de la obra de Ts’iu Pên, y, a su vez él mismo – es decir, su nombre – es parte de otra criptografía” (Borges in Irby 1968: 26-7).

É importante registrar que a grande admiração e o respeito que Albert conquista de Yu Tsun, durante este curto período de tempo em que discutem o romance de Ts’ui Pên, torna mais penosa sua opção. Assim Yu Tsun vê Albert:

Además, yo sé de un hombre de Inglaterra – un hombre modesto – que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe...
(Borges 1996: 473 v.l)

Vale ressaltar, ainda, que ao decifrar o enigma do livro-labirinto *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Ts’iu Pên, Albert, certamente, torna Yu Tsun seu devedor. A revelação de que o livro contém considerações

¹¹⁶ Jorge Luis Borges in James E. IRBY. *Encuentro con Borges*. Buenos Aires: Galerna, 1968, p. 26-7.

inéditas sobre a natureza do tempo, prova ao chinês que seu antepassado não era um insensato, como pensara sua família, mas um grande filósofo, além de literato. Tal comprovação resgata sua memória e, junto com ela, sua raça, tão desprezada no Ocidente. Tal fato torna mais patético, segundo palavras do próprio Borges, “que Yu Tsun mate a un hombre que ha sabido entender el enigma de su propio antepasado, un hombre que viene a ser casi un pariente suyo” (Borges in Irby 1968: 26-7).

No momento de optar entre matar ou não, certamente a sensibilidade de Yu Tsun deve ter tornado bem mais difícil sua escolha. Apesar de espião, o professor chinês é também um homem que medita sobre labirintos perdidos; é um homem que, em plena guerra, sente o campo, a lua e os restos da tarde; é um homem que reflete sobre a abjeção e a irracionalidade do trabalho que tem que executar:

Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes (Borges 1996: 475 v.l).

O futuro, no entanto, se faz “tan irrevocable como el pasado”.¹¹⁷ Yu Tsun, abominavelmente, cede à violência e pede para ver novamente o documento de seu bisavô. Assim que Albert se levanta e lhe dá as costas, ele atira. O amor ao próximo e a compaixão são debilidades a que Yu Tsun

¹¹⁷ A irrevogabilidade do passado também é tema do conto “La otra muerte”, em que o narrador reflete a respeito da dificuldade que Deus teria de anular um único fato remoto, por mais insignificante que fosse, sem invalidar o presente, pois “Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea, con otras palabras; es crear dos historias universales” (BORGES 1996: 575 v.l).

não se pode permitir. O inglês cai, sem nenhuma queixa.¹¹⁸ O agente chinês é preso e condenado à força, mas, na sua versão dos fatos, vence.

Aqui, impõe-se uma aproximação entre “El jardín de senderos que se bifurcan” e “Emma Zunz”. Em ambos, as vítimas, Loewenthal e Albert, são mortas ao atenderem, de forma incauta, a um pedido dissimulado de seus algozes. Yu Tsun usa como subterfúgio a carta de Ts’ui Pên e Emma, um copo de água.

Note-se que o conto contém elementos comuns; entre eles, o fato de várias personagens serem pouco consideradas: Madden, pelos ingleses; Yu Tsun, pelos alemães e Ts’ui Pên, por sua família. A duplicação também ocorre ao longo do texto, não somente nos caminhos: existem *dois* agentes alemães, Viktor Runeberg e Yu Tsun; ao se aproximar da casa de Albert, Yu Tsun compreende *duas* coisas sobre a música; a solução para o enigma do livro-labirinto é dada a Albert por *duas* circunstâncias; Albert lê, no livro de Ts’ui Pên, *duas* versões de um mesmo capítulo épico; em *dois* momentos do texto há rostos na sombra: os das crianças, na estação de Ashgrove e o de Albert, ao aproximar-se de Yu Tsun em sua casa.

Por outro lado, muitos acontecimentos são relatados como enigmáticos: a verdadeira causa do adiamento do ataque britânico contra a linha Serre-Montauban; as circunstâncias da morte de Ts’ui Pên (quem o matou e o motivo); sua intrigante obra; as circunstâncias da morte de Viktor Runeberg (execução sumária ou autodefesa); a causa da morte de Stephen Albert, para a imprensa e para as autoridades inglesas.

¹¹⁸ Para Borges, “Albert es una especie de dios, un hombre extraordinario, no importa que lo maten, ¿no le parece?” (Borges in IRBY 1968: 26-7). Tal fato justifica sua resignação a seu destino.

Outra cena a ser registrada é a de Albert lendo no livro de Ts'ui Pên duas versões diferentes de um mesmo episódio épico. Em ambas, o mesmo final, cujas palavras soam como um presságio para Yu Tsun: “Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir” (Borges 1996: 478 v.l). Como os heróis de Ts'ui Pên, seu descendente está disposto a matar e a morrer e, portanto, de certa forma participa da história do antepassado. Note-se, também, que Ts'ui Pên, ao se retirar para escrever um romance e edificar um labirinto, espelhou-se no *Hung Lu Meng*, texto chinês do século XVII, que tem como um dos personagens Yu Tsun.¹¹⁹ Dessa forma, ao mesmo tempo em que a narrativa de Yu Tsun relata a história de Ts'ui Pên, o livro de Ts'ui Pên, de certo modo, contém um pouco da história de Yu Tsun, postulando a idéia de um tempo cíclico, presente em outros textos de Borges. Registre-se que a repetição cíclica e infinita daquilo que já existiu é um dos recursos utilizados pelo autor para sugerir a existência de um presente contínuo, infinito.

Além de “El jardín de senderos que se bifurcan”, um momento privilegiado para se observar a concepção de um tempo cíclico é o conto “Las ruinas circulares”, em que um mago, ao construir em sonhos um outro homem, descobre que, por sua vez, fora sonhado por alguém, num encadeamento que sugere uma progressão infinita¹²⁰. Segundo Barrenechea (2000: 35), o círculo metaforiza o infinito na obra de Borges: “Abundan en su obra estas series de encadenamientos en forma lineal o cíclica que siempre

¹¹⁹ Segundo FISHBURN y HUGHES (1990: 166), *Hung Lu Meng*, de autoria de Ts'ao Chan, é considerado o maior romance chinês. Originalmente contou com 80 capítulos, porém uma edição publicada depois da morte do autor incluiu 40 capítulos adicionais. Dela têm sido feitas um sem fim de imitações, adaptações e versões para o cinema e para o teatro.

¹²⁰ BORGES, Jorge Luis. “Las ruinas circulares”. In: *Obras completas v.I. Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1996.

suponen el infinito”. Assim, em vários momentos desse conto (e em outros contos de Borges) faz-se presente a imagem da circularidade: a lua é circular (também o é a lua que Lönnrot contempla, em *Triste-le-Roy*); da mesma forma, é circular o alto relógio, o disco do gramofone que gira perto de uma fênix de bronze (a fênix, ao renascer das próprias cinzas, também imprime ao texto uma idéia de volta) e “el vívido círculo de la lámpara” (Borges 1996: 478 v.l) que reflete o rosto de Stephen Albert.¹²¹ Shaw, baseando-se em Christ, sugere que tais circularidades acumuladas, além de destacarem a inutilidade do gesto de Yu Tsun, simbolizariam a idéia de tempo circular em que Albert nada mais é do que uma reencarnação de Ts’ui Pên (Shaw 1984: 74). Vale ainda notar mais uma aproximação entre os dois: além de possuírem afinidades culturais, tanto Ts’ui Pên como Albert morrem assassinados por desconhecidos.

Em “El jardín de senderos que se bifurcan” verificamos coexistir os conceitos do tempo circular (tempo preso que volta continuamente) e do tempo como um fluxo do passado em direção ao futuro. O fluxo irreversível do tempo está presente, por exemplo, na afirmação de Yu Tsun: “El porvenir ya existe” (Borges 1996: 479 v.l). Neste momento, Borges sugere um passado e um futuro imutáveis e, como em uma tragédia grega, postula a inexorabilidade de um destino já traçado. Este foi o argumento de Yu Tsun

¹²¹ Também em “La forma de la espada” inúmeros símbolos circulares sugerem a idéia da natureza cíclica do tempo: a cicatriz do Inglês é “un arco ceniciento y casi perfecto”, feito por uma “media luna de acero”. Além disso, o próprio nome “Moon” faz referência a um astro celestial, com a forma de uma esfera, que aparece no céu, ciclicamente (BORGES 1996: 491-495 v.l).

para justificar seus atos perante si mesmo: a fatalidade do seu destino já predeterminado.¹²²

Para Dunne, o tempo tem inumeráveis dimensões e o futuro já existe. Tais conceitos são analisados por Borges no ensaio “El tiempo y J.W. Dunne”:

(Dunne) postula que ya existe el porvenir, con sus vicisitudes y pormenores. Hacia el porvenir preexistente (o desde el porvenir preexistente, como Bradley prefiere) fluye el río absoluto del tiempo cósmico, o los ríos mortales de nuestras vidas. Esa traslación, ese fluir, exige como todos los movimientos un tiempo determinado; tendremos, pues, un tiempo segundo para que se traslade el primero; un tercero para que se traslade el segundo, y así hasta lo infinito... (Borges 1996: 25-6 v.II).

Ao lado desses conceitos, há o do tempo que se bifurca em outras dimensões, sentido por Yu Tsun, duas vezes, antes de cometer o assassinato:

Desde ese instante, sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación. No la pululación de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos, sino una agitación más inaccesible, más íntima y que ellos de algún modo prefiguraban (Borges 1996: 479 v.I).

Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo

¹²² Esse mesmo raciocínio já foi enfatizado anteriormente por Yu Tsun, ao refletir sobre a dificuldade de certos homens em realizar missões difíceis: “El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la há cumplido, debe imponense um porvenir que sea irrevocable como el pasado” (BORGES 1996: 474 v.I).

infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo (Borges: 1996: 479 v.l).

Outra vez, antes de morrer, Yu Tsun tem a convicção de que sua imensa contrição e seu cansaço serão inumeráveis e sentidos em diversos futuros e em diversos tempos, infinitamente: “(El Jefe) no sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio” (Borges 1996: 480 v.l). É interessante observar que a versão feita para o português¹²³ dessa última frase “Não sabe (ninguém pode saber) minha imensa contrição e cansaço” (Borges 2000: 533 v.l) em que o adjetivo “innumerable” é traduzido por “imensa”, faz perder o sentido de quantidade com que Borges, certamente, desejou enfatizar as infinitas séries do tempo.

Barrenechea (2000: 42) aponta um vocabulário cuidadosamente escolhido por Borges para expressar a multiplicidade do universo, quando a realidade parece incapaz de conter a profusão de seres que a invadem: “llena”, “abarrota”, “repleta”, “saturada”, “cargada”, “pululación”, “innumerable”. Registre-se alguns exemplos de seu uso no texto analisado: “Volví a sentir esa pululación de que hablé” (Borges 1996: 479 v.l); “El húmedo jardín (...) estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas” (Borges 1996: 479 v.l); “No sabe (...) mi innumerable contrición y cansancio” (Borges 1996: 480 v.l).

É importante ressaltar que, ao postular a existência de “tempos que se bifurcam” ou de “tempos circulares”, obviamente Borges não tem a intenção de fazer ciência. Ele se utiliza, sim, do “tempo”, para fazer ficção, tornando-o material maleável. Camurati (1988: 926) comenta que um dos

¹²³ BORGES, Jorge Luis. “O jardim de veredas que se bifurcam”. In: *Obras completas*, v.I. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2000, p 524-533.

atributos mais marcantes e mais originais da obra de Borges é o que chamou de “delicado equilibrio entre la pura meditación” e os limites e exigências do texto literário. Na verdade, é característica da obra ficcional do autor argentino manipular os grandes temas da filosofia, utilizando-os não para interpretar o mundo, mas para torná-los parte da literatura. Alazraki também enfatiza que os temas dos contos de Borges inspiram-se em hipóteses metafísicas acumuladas ao longo de séculos de história de filosofia e em sistemas teológicos que sustentam muitas religiões, mas que “escéptico de la veracidad de las unas y de las revelaciones de las otras, las despoja del prurito de verdad absoluta y de la pretendida divinidad y hace de ellas materia prima para sus invenciones”. Dessa forma, conclui, devolve-lhes o caráter de recreação estética que as justifica (Alazraki 1983: 22-3).¹²⁴ Também Barrenechea (2000: 49) atribui a ele “(...) el escepticismo (...) por cualquier especulación filosófica, vista como um hallazgo estético y no como una verdad”. O próprio Borges, No “Epílogo” de *Otras inquisiciones*, reconhece e confessa sua inclinação “a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso” (Borges 1996: 153 v.II). No referido ensaio “El tiempo y J.W. Dunne”, embora aponte algumas incorreções conceituais na obra desse autor, as palavras finais revelam a medida de sua apreciação:

Dunne asegura que en la muerte aprenderemos el manejo feliz de la eternidad. Recobramos todos los instantes de nuestra

¹²⁴ Também Imbert ressalta que Borges “es radicalmente escéptico, pero cree en la belleza de todas las teorías, las colecciona, y al estirarlas hasta sus últimas consecuencias las reduce al absurdo” (IMBERT 1976: 142).

vida y los combinaremos como nos plazca. Dios y nuestros amigos y Shakespeare colaborarán con nosotros.

Ante una tesis tan espléndida, cualquier falacia cometida por el autor resulta baladí (Borges 1996: 27 v.2).

De um modo claro, ressalta Camurati, Borges enfatiza que o “espléndido” da tese é mais importante do que a falsidade e o engano em que ela eventualmente possa se apoiar. Assim, ao insistir que é só um escritor, não um cientista, filósofo ou teólogo, o critério de verdade pode passar a um segundo plano (Camurati 1988: 929). E nesse ponto reside grande parte da originalidade de Borges: ser capaz de fazer literatura com as especulações filosóficas e com as doutrinas teológicas, apresentando-as não como verdades incontestáveis, mas como invenções ou criações da inquieta imaginação dos homens.

De forma semelhante, como já foi registrado anteriormente, em “El jardín de senderos que se bifurcan” parece que o autor está alertando o leitor para duvidar da veracidade do que é dito em uma obra literária. Ou, ainda, que a verdade nela relatada muitas vezes pode ser múltipla, ou relativa, já que a história, ao passar por múltiplas mãos, pode ter múltiplas versões. Numerosos são os fatos que induzem a uma desconfiança em relação à verdade do conto. Verifica-se, por exemplo, que o documento que dá origem ao relato encontra-se em estado fragmentário – circunstância que pode ser utilizada para induzir o leitor à suspeita de que ele está distante da plena verdade dos fatos.

Note-se que *El jardín de senderos que se bifurcan* é ao mesmo tempo nome de um livro de Borges e de um conto labiríntico contido nesse

livro. Por outro lado, a história do conto refere-se à confissão (fragmentária, como já foi apontado) feita por um espião, durante a Primeira Guerra. Tal documento é resgatado e relatado por um historiador militar (?) não livre de parcialidade; portanto, não desinteressado (sua presença é percebida pela nota de rodapé, no segundo parágrafo). Observe-se, também, que a confissão, ditada, e transcrita por amanuenses (portanto, também sujeita a equívocos e incorreções), refere-se, principalmente, ao que Stephen Albert, vítima do espião, lhe revelou a respeito de fragmentos e rascunhos caóticos que lhe foram confiados e que, organizados, vieram a compor um livro labiríntico, também chamado *El jardín de senderos que se bifurcan*. Assim, em meio ao emaranhado dessa estrutura labiríntica, o leitor do conto de Borges pode estar bem distante da verdadeira história de Ts'ui Pên. Ressalte-se, por outro lado, que a repetição do título “El jardín de senderos que se bifurcan” confere um efeito de circularidade ao texto.

Sensações semelhantes de circularidade ocorrem em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino,¹²⁵ em que o viajante veneziano Marco Polo descreve ao conquistador mongol Kublai Khan as incontáveis cidades do seu vasto império. Esse texto organiza-se em diversas narrativas curtas, reunidas, muitas vezes, sob uma mesma designação e seguidas de um numeral indicativo de quantas vezes o nome se repete. (Ex: ‘As cidades e a memória 1’ (ou 2, ou 3, ou 4...), ‘As cidades e os olhos 1’ (ou 2, ou 3, ou 4

¹²⁵ Na verdade, Calvino é um leitor de Borges. Assim ele se expressa sobre o escritor argentino, ao discorrer sobre a segunda de suas propostas para o próximo milênio: “Nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é como a extração da raiz quadrada de si mesma: uma ‘literatura potencial’, para usar a terminologia que será mais tarde aplicada na França, mas cujos prenúncios podem ser encontrados em *Ficciones*, nas alusões e fórmulas dessa que poderia ter sido a obra de um hipotético autor chamado Herbert Quain” (CALVINO, 1990: 63).

...)', 'As cidades e o nome (ou 2, ou 3, ou 4 ...) e assim por diante. Essa nomeação vai construindo uma teia de caminhos que se alternam e se repetem de tal forma que o roteiro da viagem pode ser estabelecido, obedecendo a diversos critérios: na seqüência em que aparecem no texto, de acordo com os nomes das cidades que se repetem, de acordo com os números iguais das cidades ou por quaisquer outros traços comuns que as identifiquem. Também, nessa rede de narrativas curtas, cada texto pode trazer, embutido nele, um outro texto, da mesma forma como algumas cidades comportam outra dentro de seus muros. Por outro lado, os lugares visitados e descritos por Marco Polo estão sujeitos à fragmentação da memória e do tempo; podem, portanto, ser ambíguos, apresentarem mais de uma versão ou se duplicarem até o infinito. Sob esse ângulo, pode-se dizer que a obra de Calvino se aproxima do livro *El jardín de senderos que se bifurcan*, que contém um conto com o mesmo nome e um labirinto de tempo, com seus caminhos divergentes, convergentes e paralelos.

Registre-se, como já foi dito, que uma das formas responsáveis por esse efeito de circularidade é a repetição; assim, é comum o fato de Borges muitas vezes jogar com o leitor, utilizando-a como um recurso para semear a dúvida, a sensação de estranheza ou familiaridade, de modo que o leitor seja enganado pela obra. A propósito desse fato, em um diálogo ocorrido entre ele e Sábato, intermediado por Orlando Barone, este faz um comentário sobre a beleza da frase "Hizo fuego casi con desdén" do conto "El muerto". Ao que Borges responde: "Esa frase la usé en otro cuento, en

'La muerte y la brújula'. Fue un plagio" ¹²⁶ (Borges; Sábato; Barone 1996: 49).¹²⁷ Ao criticar-se, antecipa-se, assim, ao crítico, confundindo-o. Daí a impressão de caos ou de puro jogo com um tema sério.

Na leitura de "El jardín de senderos que se bifurcan", também é interessante mencionar um detalhe que, se não contribui significativamente para o desenvolvimento da narrativa, dá um contorno mais nítido à atitude das diversas personagens. Ao sair do seu quarto pela última vez, Yu Tsun faz uma revista em seus bolsos: "Algo – tal vez la mera ostentación de probar que mis recursos eran nulos – me hizo revisar mis bolsillos" (Borges 1996: 472 v.l). Essa revista, por analogia, pode assumir o significado de uma busca, uma investigação que revela, não só a nulidade dos seus recursos materiais, como a inutilidade do gesto que irá praticar (inutilmente¹²⁸ ele investiga, descobre e sacrifica Albert e deixa-se sacrificar). Note-se, entretanto, que todas as personagens buscam algo; assim, essa procura assume significados diversos. A busca de Albert é recompensada pela descoberta de um fato de valor inestimável: a explicação da enorme charada que é "El jardín de senderos que se bifurcan". Já o "oblíquo" Ts'iu Pên buscou solucionar o abismal problema do tempo. Para Madden, a busca é mais prosaica e termina no aprisionamento e morte do espião.¹²⁹

¹²⁶ A frase do conto "La muerte y la brújula" é a seguinte: "Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego" (BORGES 1996: 507 v.l).

¹²⁷ Um outro exemplo é fornecido pelo ensaio "La esfera de Pascal" (BORGES 1996: 14-16 v.II) que inicia com essa frase: "Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas" e conclui, repetindo a mesma frase, com uma pequena variação: "Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas".

¹²⁸ Inutilidade, considerando que a influência da atuação de Yu Tsun no resultado final da guerra é insignificante.

¹²⁹ O tema da "busca" aparece com frequência nos contos de Borges. O estudante de direito de Bombaim na busca do misterioso Almotásim é o caso mais típico. Também é freqüente a busca que um homem faz a outro para matá-lo. Além da busca de Yu Tsun em "El jardín de

São múltiplas as vozes narrativas do conto. Em seu parágrafo inicial (onze linhas), é relatado por um narrador heterodiegético que, embora fale de modo impessoal, na terceira pessoa, não se abstém de intervir com juízos e comentários. Esse narrador, um possível historiador militar (?) britânico não identificado, propõe que seja feita uma revisão histórica de uma batalha da Primeira Guerra, baseando-se, para tanto, na declaração de um espião – documento encontrado ao acaso e que ele reproduz.

A partir do segundo parágrafo, a voz ouvida é a do espião chinês, Yu Tsun, expressa por meio do documento (exceção feita à intervenção em nota de rodapé, já referida), que contém sua confissão jurada. Dentro desse documento, há também a voz e o relato de Stephen Albert, o ex-missionário e sinólogo, assassinado por Yu Tsun. Dessa forma, a partir do segundo parágrafo, o conto é narrado em primeira pessoa, pelo espião chinês e pelo sinólogo inglês. É importante assinalar que o relato do narrador-historiador no primeiro parágrafo é feito de forma extremamente objetiva e desprovido de qualquer emoção. Já as vozes de Yu Tsun e de Stephen Albert constituem relatos plenos de sensibilidade, que não apenas lançam uma nova luz sobre o enigma histórico inicial, recuperando um passado que, de outra forma, estaria fatalmente perdido, mas, sobretudo, protagonizam um drama humano de imensa “contrición y cansancio”. Ao proceder assim, Borges não estaria dizendo ao leitor que os fatos mágicos, narrados pela ficção, são mais significativos na transmissão da realidade do que aqueles relatados pela História?

senderos que se bifurcan”, de Scharlach, em “La muerte y la brújula”, de Abenjacán, em “Abenjacán el Bojarí”, *corpus* desta pesquisa, a busca de Alejandro Villari, em “La espera”.

Segundo Belmont (1997:87), o âmago da narrativa corresponde à inefável história de Albert e Ts'ui Pên, proporcionada pelo encontro de Yu Tsun e Albert. Nela está relatada a imperiosa urgência de criar um venerável chinês e o não menos imperioso desejo de um sábio inglês de compreendê-lo. Dessa forma, nessa segunda parte o conto retrata ao leitor o caminho percorrido por dois indivíduos espiritualmente privilegiados, na busca da realização de um ideal. A destruição desse ideal sobrevém com a morte de Albert e, aparentemente, com o desaparecimento desse plano fantástico, o que deixa o mundo – e o conto – muito mais vazio e pobre.

Considerando o episódio de espionagem, e o conjunto de elementos policiais presentes no texto, pode-se dizer que o enigma da narrativa policial é desfeito no final do conto e que o leitor, depois de acompanhar toda a preparação e execução de um crime, fica sabendo sua real motivação. Tanto em “El jardín de senderos que se bifurcan” quanto em “La muerte y la brújula”, no entanto, Borges mescla o suspense e o inesperado com considerações metafísicas, fórmula que, segundo Shaw (1986: 72), o escritor argentino descobriu originalmente com Robert Louis Stevenson (em contos como *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) e com Gilbert K. Chesterton (em contos como *The man who was Thursday* e *Father Brown stories*). Nas duas narrativas de Borges, o enigma inicialmente proposto é solucionado: Yu Tsun mata para conseguir avisar a seu chefe alemão e Scharlach descobre o modo de enganar Lönnrot. Em ambos os relatos, entretanto, perpassa um problema existencial que não tem uma solução tão simples; para Shaw, a facilidade com que, mediante um ato de violência, se resolvem os problemas faz ressaltar, por contraste, a

incapacidade de se chegar a uma interpretação convincente da vida. “Borges deja entrever que, a su parecer, no se puede desentrañar el sentido de la existencia humana. Tan solo se pueden resolver los enigmas fabricados por la inteligencia humana; los de la vida quedan impenetrables” (Shaw 1986: 72).

Como já foi mencionado ao longo desse trabalho, “El jardín de senderos que se bifurcan” compõe-se de duas histórias: uma policial, em que “un hombre (...) mata a un desconocido para atraerse la atención de outro” (Shaw 1986: 71) e outra de um livro-labirinto, com implicações metafísicas. Em uma análise da adequação da história policial às regras do texto policial, proposta pelo próprio Borges, verifica-se que ela atende à primeira regra, sendo poucas as personagens envolvidas. Por outro lado, pode-se observar nesse conto, como uma característica de Borges, a concisão: o enredo é simples e esquematizado, a ponto de parecer ser impossível suprimir ou alterar o menor detalhe; submete-se, portanto, à regra que aconselha a “avara economía en los medios”. De igual forma, pode-se afirmar que o “mandamento” borgiano que preconiza a “declaración de todos los términos del problema” é cumprido de modo quase obsessivo: absolutamente tudo o que é dito na narrativa exerce um papel preciso e fundamental, e não há nenhum evento ou dedução que não tenha uma justificativa previamente introduzida. Como ensina o próprio Borges, a ficção policial é a que exige do escritor maior rigor: “en ella no hay frase ni detalle ocioso” (Borges 1995: 250)¹³⁰. Quanto à adequação à característica que recomenda a “primacía del cómo sobre el quién”, é possível verificar, em “El

¹³⁰ Esta citação já foi mencionada anteriormente, na p. 29.

jardín de senderos que se bifurcan” – também como uma das características dos contos de Borges –, a importância do enredo em detrimento das personagens, que possuem poucos traços individualizantes. De Yu Tsun, por exemplo, tem-se apenas algumas características psicológicas e nenhuma descrição física. Trata-se de uma personagem contraditória que, por uma razão não esclarecida, vê-se obrigada à abjeção de espionar a serviço da Alemanha, país que o despreza e à sua raça. Considera-se um covarde, por ter assassinado, em favor desse país, um homem que o respeitou e resgatou a memória de seu antepassado e de sua raça. Richard Madden, perseguidor e algoz de Yu Tsun, vê-se obrigado a ser implacável, para provar que não é fraco ou traidor. Note-se que a característica de “implacabilidade” está, de certa forma, expressa no nome do capitão, cuidadosamente escolhido por Borges, já que o verbo “to madden” significa enlouquecer, irritar-se, exasperar-se. A descrição física que o texto fornece dessa personagem é que tem o rosto “acavalado” e é “fuerte como una estatua” (Borges 1996: 479 v.l). A terceira personagem, Stephen Albert, tem importância secundária na história policial: por meio de sua morte, Yu Tsun cumpre sua missão de espionagem. Na segunda história, no entanto, adquire importância fundamental: é ela quem decifra o enigma do jardim de senderos que se bifurcam. Sua descrição física confere-lhe respeitabilidade e a simpatia do leitor:

Stephen Albert me observaba, sonriente. Era (ya lo dije) muy alto, de rasgos afilados, de ojos grises y barba gris. Algo de sacerdote había en él y también de marino; después me refirió

que había sido misionero en Tientsin “antes de aspirar a sinólogo” (Borges 1996: 476 v.l).

Analisando a obediência à 5ª regra, verifica-se que, em “El jardín de senderos que se bifurcan”, como em outros contos policiais de Borges, a morte encontra-se presente de forma absolutamente organizada, asséptica e sem derramamento de sangue. As personagens (Viktor Runeberg, Stephen Albert e Yu Tsun) morrem porque a morte é fundamental para o enredo.

Ao escrever o prólogo do livro *El jardín de senderos que se bifurcan*, Borges diz, a respeito do conto policial de mesmo nome, que os leitores não compreenderão o propósito do crime que assistirão até o último parágrafo (Borges 1996: 429 v.l). Realmente, a solução do enigma ocorre como uma seqüência lógica e racional da trama e surpreende, enchendo de admiração o leitor.

Pode-se concluir, portanto, que, apesar de a trama ser absolutamente original, este conto policial submete-se às regras básicas que o próprio Borges criou para o gênero. Entretanto, como foi demonstrado ao longo da leitura, o autor argentino inova em relação à narrativa policial clássica. Segundo Chibka, este conto inverte o padrão das histórias criminais: “the murder occurs at the end, we seek not perpetrator but rationale, and we ‘solve’ the crime a couple of sentences after it takes place”. Assim, “the reader is the real detective in the story”. Ironicamente, conclui que a personagem Stephen Albert, que desempenha no conto o papel de detetive (decifrando ações passadas e motivos de Ts’iu Pên, investigando e solucionando os mistérios insondáveis do legado do ancestral de Yu Tsun,

como pontuado anteriormente), revela-se, no epílogo, a vítima indefesa (Chibka 1999: 56).

Por outro lado, pode-se afirmar, empregando uma metáfora tão ao estilo de Borges, que o livro de Ts'iu Pên é um espelho dos contos borgianos, à medida que, como afirmou Albert, em um comentário sobre o livro do chinês venerável, “la controversia filosófica usurpa buena parte de su novela” (Borges 1996: 478 v.l). Assim, da mesma forma que o conto de Ts'iu Pên, o texto de Borges envolve-se numa aura de mistério cuja solução transcende à pura reflexão intelectual, ao simples *whodunit*.¹³¹ Para Barrenechea (2000: 35), em “El jardín de senderos que se bifurcan” a suposta realidade do conto policial vê-se contaminada pela atmosfera inquietante e caótica que o invade, convertendo-se no símbolo de “nuestro destino de hombres perdidos en el universo”.

Ao contrário de Chesterton, que “presenta un misterio, propone una aclaración sobrenatural y la remplaza luego, sin pérdida, con otra de este mundo” (Borges 1999: 20), em “El jardín de senderos que se bifurcan”, as questões colocadas no plano metafísico permanecem como um mistério, que não é desfeito. Pelo contrário, ao final da narrativa Yu Tsun se dá conta de que sua vida não termina com a punição e a morte, mas permanece irremediavelmente entrelaçada a “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan” (Borges 1996: 477 v.l), o que torna inumerável sua contrição e seu cansaço.

No último conto a ser analisado, “La muerte y la brújula”, como em “El jardín de senderos que se bifurcan”, Borges, seguindo um esquema

¹³¹ Também como o manuscrito de Ts'iu Pên, o próprio texto de Borges liga-se a uma multiplicidade de livros que dele derivam.

metafísico e estético, brinca com a realidade: desarma-a, para depois reconstruí-la.

CAPÍTULO IV

A DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS DO GÊNERO

“La muerte y la brújula”

(...) la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal.

(Jorge Luis Borges 1996: 143 v.II)

Vingt-deux lettres fondamentales: Il les a gravées, sculptées, permutées, pesées, transformées. Avec elles, Il a représenté tout ce qui a été formé et tout ce qui sera formé.

(Sephir Yetsirah Chapitre 2-2)¹³²

Ler “La muerte y la brújula” significa penetrar simultaneamente em muitos mundos borgianos: do relato policial, da erudição livresca, da metafísica, das conjeturas, dos paradoxos, da ironia. Esse conto foi publicado na revista *Sur*, em maio de 1942, e posteriormente incluído em *Ficciones* (1944), livro que recebeu o Prêmio Internacional de Literatura, em 1961. Com relação à data de sua publicação, é interessante registrar que, no ensaio “El escritor argentino y la tradición” (versão taquigráfica de uma aula proferida no Colegio Libre de Estudios Superiores, em 1953) o escritor diz:

¹³² *Sephir Yetsirah*. Disponível em <http://www.membres.lycos.fr/theaph/textes/SephYet.html>
Acesso em 28/fev/2006.

“(…) luego, hará un año, escribí una historia que se llama ‘La muerte y la brújula’ “ (Borges 1996: 292 v.l). É possível crer que Borges se tenha equivocado a respeito da data exata da publicação desse conto (“hará un año”) ou é mais provável acreditar que se trata de um jogo, tão ao seu estilo, com o qual o autor possa estar pretendendo demonstrar a relatividade do tempo?¹³³

“La muerte y la brújula” é um conto policial que gira em torno de uma série de crimes e inicia com um assassinato cometido no Hôtel du Nord, na noite de 3 de dezembro, no Norte da cidade. São encarregados de investigar o crime o comissário Franz Treviranus e o detetive Erik Lönnrot, que chegam ao local na manhã do dia 4, e são informados de que a vítima é o rabino Marcel Yarmolinsky, representante de Podólsk no Terceiro Congresso Talmúdico.

Erik Lönnrot é um investigador cuja ação se baseia em rigorosas inferências da lógica e do puro raciocínio: “Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin (...)” (Borges 1996: 499 v.l) . Como o inspetor de Poe, Lönnrot também nutre um profundo desdém pela polícia e por sua metodologia de trabalho.

De acordo com a teoria do comissário de polícia, o assassinato de Yarmolinsky acontece por engano, visto que a vítima ocupa um aposento em frente à suíte do Tetrarca da Galiléia, possuidor de valiosas safiras. “- No hay que buscarle tres pies al gato – decía Treviranus, blandiendo un

¹³³ É interessante lembrar, em “El jardín de senderos que se bifurcan”, a discrepância a respeito do nome da obra de Liddell Hart, da página referenciada e da data da ofensiva do Somme.

imperioso cigarro” (Borges 1996: 500 v.l).¹³⁴ Alguém, para roubá-las, teria penetrado no quarto do rabino por equívoco e, descoberto, não teve outra alternativa senão matá-lo. Lönnrot, ao contrário, rejeita a hipótese do acaso, considerando-a improvisada, e prefere “una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón” (Borges 1996: 500 v.l). As explicações rabínicas, Lönnrot vai buscá-las nos livros que o morto carrega consigo; entre eles, uma monografia sobre o *Tetrágramaton*, o livro dos Nomes de Deus, uma *Vindicación de la cabala*, um *Examen de la filosofía de Robert Flood*, uma tradução literal do *Sepher Yezirah*, uma *Biografía del Baal Shem*, uma *Historia de la secta de los Hasidim*; uma monografia sobre a nomenclatura divina do *Pentateuco*. Como uma característica da obra de Borges, o conto faz referências a autores e títulos pouco acessíveis ao leitor comum. Poder-se-ia acusar o autor de excesso de cultismo, se essas referências fossem meras citações. A alusão a essas obras esotéricas, entretanto, justifica-se plenamente, uma vez que constituem parte do argumento do conto. A suposta causa dos assassinatos, bem como a ordem em que eles ocorrem, ligam-se diretamente aos princípios esotéricos emanados dos textos.

Para reforçar a teoria de Lönnrot, é encontrada na máquina de escrever da vítima uma folha de papel com a seguinte frase inconclusa: “La primera letra del Nombre ha sido articulada” (Borges 1996: 500 v.l).

É importante registrar que Borges, de uma forma sutil, ironiza ao dar o prenome “Franz” (que alude a uma mentalidade anti-semita) a um

¹³⁴ Ao deslocar o adjetivo “imperioso” do policial para o charuto, Borges converte este no veículo da arrogância satisfeita daquele, observa ALAZRAKI (1993: 218). Está claro que a ordem normal do texto seria “– No hay que buscarle tres pies al gato – decía imperioso Treviranus, blandiendo un cigarro”.

comissário, que não quer se ocupar com as superstições judaicas. Observa-se que o conto foi escrito durante a Segunda Guerra Mundial, fato que, de certa forma, justifica o pouco interesse de um policial com prenome alemão, na solução do assassinato de um judeu. Sarlo registra que, apesar de Borges sempre ter resistido ao uso político da literatura, a época em que vivia, quando escreveu o conto, deixou marcas profundas em sua ficção. No fragmento destacado abaixo, fica claro que o racismo, como forma arbitrária e inculta de uma ideologia que despreza a razão, evidencia-se também como uma ideologia obtusa (Sarlo 2003: 169). Discutindo o assassinato de Yarmolinsky com o detetive racional Lönnrot, na presença de um redator do periódico *Yidische Zaitung*, o comissário Treviranus despreza as explicações rabínicas propostas e declara:

- Soy un pobre cristiano... no tengo tiempo que perder en supersticiones judías.
- Quizá este crimen pertenece a la historia de las supersticiones judías – murmuró Lönnrot.
- Como el cristianismo – se atrevió a completar el redactor de la *Yidische Zaitung* (Borges 1996: 500 v.l).

Outra ótica sob a qual se pode ler esse diálogo é a do humor. Para Costa (1999: 49), denominar o cristianismo “una superstición judia” é uma suprema ironia borgiana, visto que, para os judeus, o Messias ainda não nasceu e os cristãos estão equivocados, identificando-o com Jesus.¹³⁵

¹³⁵ COSTA (1999: 49) ainda lembra o episódio bíblico, quando Pôncio Pilatos decide colocar na cruz a inscrição “JESUS NAZARENO, REI DOS JUDEUS”, os judeus protestam e o corrigem: “Não escrevas ‘Rei dos Judeus’, mas o que ele disse: ‘Eu sou o Rei dos Judeus’ ” (João XIX 19,20).

Assim, observa-se novamente a intenção de Borges de ironizar o sério, de encontrar aspectos humorísticos nas grandes preocupações dos homens e nos temas literários.

O segundo crime é cometido em um subúrbio a Oeste da cidade, na noite de 3 de janeiro, quando Daniel Azevedo, bandido especializado no manejo do punhal, é encontrado apunhalado no umbral de uma antiga loja de tintas. Na parede, sobre losangos amarelos e vermelhos, algumas palavras garatujadas: “La segunda letra del Nombre ha sido articulada” (Borges 1996: 501 v.l).

O terceiro crime acontece na noite de carnaval, 3 de fevereiro, no setor Leste da cidade. Alguém, que se diz chamar Ginzberg (ou Ginsburg), telefonara na véspera para a polícia, oferecendo-se para vender informações a respeito dos “sacrifícios” de Azevedo e Yarmolinsky. Rastreado a chamada telefônica, o comissário chega a uma taverna na rua de Toulon, de propriedade de “Black Finnegan, antiguo criminal irlandés, abrumado y casi anulado por la decencia” (Borges 1996: 502 v.l) e a um inquilino, um tal Gryphius, visto pela última vez bêbado e carregado por dois arlequins mascarados. (É possível notar, nesse episódio, outra sutil ironia de Borges, quando afirma que a decência pode abater e anular as pessoas). Uma mancha de sangue no chão do quarto, a presença de losangos coloridos na roupa dos arlequins e a previsível frase rabiscada em um beiral próximo – “La última de las letras del Nombre ha sido articulada.” (Borges 1996: 502 v.l) parecem indicar que Gryphius é a terceira vítima. O comissário Treviranus levanta a hipótese, desdenhada por Lönnrot, de crime simulado. O inspetor prefere, ao contrário, uma nova pista bibliográfica, já que entre os

pertences de Gryphius é encontrado um único livro, em latim, *Philologus Hebraeograecus* (1739), de Leusden, no qual está sublinhado um parágrafo logo traduzido pelo detetive: “El día hebreo empieza al anochecer y dura hasta el siguiente anochecer” (Borges 1996: 502 v.l).

A impunidade reiterada desses delitos provoca uma reação pública. Em diferentes tons, os jornais denunciam a ineficiência da polícia e alguns abordam supostas perseguições raciais. Para Costa (1999: 49), pode-se observar no noticiário da imprensa uma possível intenção do autor, por meio da ironia, de evidenciar o arraigado anti-semitismo de jornais que, pelo título, remetem a fraternidades cristãs: *El Mártir* remete à crucificação de Jesus Cristo, há dois mil anos, e *La Cruz de la Espada* evoca as cruzadas.¹³⁶

La Cruz de la Espada las contrastó con la admirable disciplina y el orden del último Congreso Eremítico; Ernst Palast, en *El Mártir*, reprobó “las demoras intolerables de un pogrom clandestino y frugal, que ha necesitado tres meses para liquidar tres judíos”; la *Yidische Zaitung*¹³⁷ rechazó la hipótesis horrorosa de un complot antisemita, “aunque muchos espíritus penetrantes no admiten otra solución del triple misterio” (Borges 1996: 503 v.l).

¹³⁶ No romance *The man who was Thursday* (1937), Chesterton deu o nome de “A última cruzada” à corporação secreta de detetives-mártires no combate ao crime organizado (CHESTERTON 1958: 56). Considerando a admiração que Borges demonstra pelo trabalho literário do escritor inglês, é possível que ele tenha se inspirado nesse título para nominar os jornais em “La muerte y la brújula”.

¹³⁷ De acordo com o “Guia de lectura de *Ficciones* de Jorge Luis Borges”, o *Yidische Zaitung* foi o primeiro periódico judeu na Argentina, publicado a partir de 1914. Disponível em www.cce.ufsc.br/~espanhol/projborges/apresentacao.htm . Acesso em 06/out/2005.

A primeiro de março a polícia recebe uma carta avisando que no próximo dia 3 não haveria um quarto crime porque a localização dos três crimes anteriores, respectivamente no Norte, Oeste e Leste da cidade formam “los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico”. Junto ao comunicado há um mapa da cidade, no qual está desenhado, em tinta vermelha, um triângulo com os três pontos cardeais. A carta é assinada por um tal “Baruch Spinoza”¹³⁸, nome que incita e desafia a racionalidade de Lönnrot.

Significativamente, a carta prevendo o assassinato de somente três homens é enviada para Treviranus. Note-se que as primeiras duas sílabas do nome (*tres vir*) lembram as palavras latinas “três” e “homem”.¹³⁹ Por outro lado, de acordo com o material recebido, o espaço demarcado por um triângulo e as datas dos crimes (3 de dezembro, 3 de janeiro e 3 de fevereiro) obedeceriam a uma ordem que tem por base o número três. Assim, a possibilidade de novos assassinatos estaria descartada para a polícia, mas não para Lönnrot, detetive racional, sagaz e desconfiado. Com a ajuda de uma bússola, de um compasso e da palavra “Tetragramaton”,¹⁴⁰ ele chega à dedução lógica de que a primazia do número três é enganadora. Contra todas as aparências, haverá um quarto crime, visto que as letras no

¹³⁸ O nome sugere o filósofo Baruch Spinoza (1632-1677), de origem judaico-holandesa.

¹³⁹ Segundo John Irwin, o nome do inspetor provavelmente alude a *tresviri capitales*, um grupo de três magistrados que, na república romana, exerciam o controle geral sobre a polícia. Reportando-se à Enciclopédia Britânica, o autor afirma que César aumentou seu número para quatro, mas Augustus reverteu para três (IRWIN, 1994: 31-2).

¹⁴⁰ De acordo com os estudiosos, a Cabala busca uma aproximação do homem a Deus, por intermédio do seu Nome que, na mitologia judaica, pode ser designado pela palavra grega *tetragrammaton*. Do grego *tetra*, quatro e *gramma*, letra, o tetragrama é representado pelas letras YHWH (às quais a tradição acrescentou os sinais vocálicos e chamou de ‘Jeová’ ou ‘Senhor’ em algumas traduções da Bíblia em Português (NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Vestígios da tradição judaica*: Borges e outros rabinos. 2001. Tese – Curso de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte).

Tetrarámaton são quatro e não três; além do mais, o dia judaico começa ao entardecer; assim, os três assassinatos foram cometidos não no terceiro dia, mas no quarto dia de cada mês.¹⁴¹ Considerando, ainda, que no segundo e terceiro crimes a forma de um losango aparece em evidência (na vidraça e na roupa do arlequim), Lönnrot conclui que a série de crimes não é tríplice, mas quádrupla. Conseqüentemente, a figura geométrica que indica no mapa a localização dos crimes não deve ser um triângulo, mas um losango. Assim, por meio de um procedimento *more geometrico*,¹⁴² e utilizando uma bússola e um compasso, o detetive prevê exatamente o local ao Sul da cidade onde ocorrerá o quarto crime e que define “el punto que determina um rombo perfecto”¹⁴³ (Borges 1996: 507 v.l): a quinta abandonada de Triste-le-Roy.

É importante registrar que, ao chegar à quinta abandonada, cujo portão está fechado, Lönnrot dá a volta em toda a propriedade, buscando uma forma de acesso; então, de forma quase mecânica, empurra o portão. “El chirrido del hierro lo sorprendió. Con una pasividad laboriosa, el portón entero cedió” (Borges 1996: 504 v.l). É importante registrar que o

¹⁴¹ É importante registrar que o calendário lunar, adotado pelos judeus, difere do calendário solar em outros aspectos, além do fato de o dia começar ao pôr do sol e não à meia noite. O mês lunar, medido com precisão, tem 29,53059 dias, o que significa um ano de 354,36708 dias, menor, portanto, que o ano solar de 365,242199 dias. (http://portalbrasil.net/servicos_calendarioshtm) Assim, a alteração na data dos assassinatos, do dia 3 para o dia 4, não é simetricamente perfeita.

¹⁴² Expressão latina, significando “de acordo com os métodos da geometria”, em uma referência explícita à obra de Spinoza *More geométrico demonstrata* (FISHBURN; HUGHES 1990: 233).

¹⁴³ No conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, ao analisar o fragmento “las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmeda Eco”, o narrador ressalta “esa conjunción eficaz de um adjetivo moral y outro físico”, presente, também, no verso de Shakespeare: “Where a malignant and a turbaned Turk...” (BORGES 1996: 447v.l). Note-se na expressão “triângulo equilátero y místico” a presença, também, da adjetivação mista, destacando duas dimensões do substantivo “triângulo”: uma física e concreta, outra abstrata. Da mesma forma a expressão “...agonicé en esta desolada quinta simétrica” (BORGES 1996: 505 v.l) em que “quinta” é precedida de um adjetivo abstrato e seguida de um adjetivo concreto.

ALAZRAKI (1983: 270) interpreta a precisa adjetivação na prosa de Borges como uma forma de brevidade e concentração verbal.

acontecimento é uma pista que Borges dá ao leitor, evidenciando o processo de raciocínio de Lönnrot, que o impede de ver o mais simples, o óbvio. Em uma aproximação com “A carta roubada”, de Poe, verifica-se que o detetive Lönnrot incorre no erro preconizado por Dupin: tudo o que é muito evidente escapa à atenção; ou, tudo o que é muito simples é descartado de antemão. O engano de Lönnrot, em não enxergar o que está diante dos olhos, remete também à falha do chefe de polícia, no conto do norte-americano (Poe 1997: 183-4).¹⁴⁴ Também Chesterton expõe o mesmo pensamento, em *The man who was Thursday*, ao afirmar que uma coisa não tinha sido observada porque era excessivamente grande para ser vista (Chesterton 1958: 62). Ou ainda, na mesma linha de raciocínio, que o melhor disfarce para um anarquista era se vestir como um *anarquista* (Chesterton 1958: 29).

Ao percorrer a casa da quinta de Triste-le-Roy, Lönnrot constata que ela possui muitas “inúteis simetrias”: escadas, terraços, salas, esculturas, espelhos. Dessa forma, a casa é a representação de um labirinto em que tudo é duplo, como a imagem dos espelhos. Nela coexistem, além dos duplos, os opostos: o permanente e o efêmero. Como metáfora do efêmero, uma única flor, colhida no “desolado jardín”, que se desfaz ao primeiro toque: “Un dormitorio lo detuvo; en ese dormitorio, una sola flor en una copa de porcelana; al primer roce los pétalos antiguos se deshicieron” (Borges 1996: 505 v.I).

Note-se que, nos fragmentos destacados acima, “inúteis simetrías” e “desolado jardín”, os adjetivos não descrevem as qualidades concretas dos substantivos, mas os efeitos emocionais que eles produzem.

¹⁴⁴ Oportunamente serão estabelecidas outras analogias entre “A carta roubada” de Poe e “La muerte y la brújula”.

O mesmo efeito pode ser observado no fragmento “Ya era de noche; desde el polvoriento jardín subió el grito *inútil* de un pájaro” (Borges 1996: 507 v.l), aponta Alazraki (1983:212); nele, o adjetivo “inútil”, aplicado ao grito de um pássaro, refere-se à sensação de inutilidade de todas as coisas, sentida por Lönnrot, pouco antes de morrer.¹⁴⁵

Ao constatar que “los losanges de las ventanas (...) eran amarillos, rojos y verdes” (Borges 1996: 505 v.l),¹⁴⁶ o inspetor é feito prisioneiro de Red Scharlach, velho inimigo, e só então compreende que ele próprio é a quarta vítima.¹⁴⁷ Antes de matar o inspetor, e para completar seu triunfo, Scharlach revela a razão dos crimes e o labirinto criado para capturar Lönnrot: a casualidade do primeiro crime, no plano de roubo das jóias no Hôtel du Nord, na traição de Azevedo e na morte, por engano, de Yarmolinsky. Revela, também que, ao ser informado de que Lönnrot baseia sua investigação nos livros do rabino, e conhecendo bem o inspetor, planeja a série de assassinatos de forma a reforçar a convicção de que Yarmolinsky tinha sido sacrificado por um grupo de judeus Hasidim, à procura do secreto e impronunciável Nome de Deus. (Contribui para a teoria defendida por

¹⁴⁵ ALAZRAKI (1983: 212-5) também se refere a outro fragmento, sucinto (típico de um texto policial): “Sintió un poco de frío y una tristeza impersonal, casi anónima” (BORGES 1996: 507v.l) e enfatiza que ambos os fragmentos dizem respeito ao estado emocional de Lönnrot; por esse motivo, o pouco que se acrescenta depois, com referência às emoções do detetive, está habilmente deslocado para o grito do pássaro; ou seja, para uma realidade já sem sentido, para um homem que vai morrer. Veja-se também o fragmento: “Lönnrot oyó en su voz una fatigada victoria...” (BORGES 1996: 505 v.l). Na verdade, o detetive ouviu a voz de uma fatigada personagem.

A adjetivação é usada como um meio de economia verbal e de acelerar a narrativa. Note-se que, segundo Borges, a “avara economía en los medios” é uma das características principais do texto policial.

¹⁴⁶ Como a parede da loja de tintas e as fantasias dos arlequins. Observe-se, também, a presença dos losangos coloridos em “Emma Zunz”, conforme já observado na leitura desse conto.

¹⁴⁷ Registre-se que, em outra ironia de Borges, ao se dirigir à quinta Triste-le-Roy, o inspetor conjecturara sobre a possibilidade de Red Scharlach ser a quarta vítima; ou seja, seu raciocínio o levava precisamente ao oposto da realidade.

Lönnrot a palavra “sacrifícios”, cuidadosamente utilizada por Ginzberg – ou Ginsburg –, ao telefonar para a polícia, e o diálogo em yiddish entre os criminosos.) Apropriadamente, a segunda vítima é o comparsa trapaceiro Azevedo, e o terceiro crime é simplesmente um ardil, com Scharlach no papel da vítima Gryphius-Ginzberg-Ginsburg. Dessa forma, a estrutura da série criminosa faz supor que está ligada ao número três; repetidos indícios e pistas, que Scharlach sabe, seriam interpretados somente por Lönnrot, corrigem essa aparência. De fato, os crimes não são três (embora um seja forjado), mas quatro, como deduz corretamente Lönnrot. O último deles, agora iminente, tem como vítima o próprio detetive. Compreendendo, por fim, que foi ludibriado e vai morrer, Lönnrot ainda quer ter a última palavra:

- En su laberinto sobran tres líneas – dijo por fin –. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero *detective*. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy (Borges 1996: 507 v.l).

Descobrimo que Scharlach baseou seu labirinto em um triângulo e em um quadrilátero, o inspetor lhe propõe outro novo labirinto de uma linha só: o paradoxo de Zeno.¹⁴⁸ Citar Zeno é a solução do detetive,

¹⁴⁸ Famosos são os paradoxos de Zenão de Eléia, cujo objetivo era a refutação, por redução ao absurdo, do pluralismo e do mobilismo, procurando mostrar os paradoxos envolvidos na

para vencer seu inimigo. Ao apresentar esse outro labirinto – que Scharlach aceita – Lönnrot não está apenas propondo mais um jogo intelectual: está também reescrevendo seu destino. É de se supor que Lönnrot, conhecedor das teorias de Zeno, pense que, na subdivisão infinita do espaço, Scharlach nunca poderá alcançá-lo.¹⁴⁹ Observe-se que, nesse momento, Lönnrot suscita a possibilidade de séries infinitas como o texto de Ts'iu Pên, “El jardín de senderos que se bifurcan”.

Pode-se notar, no paradoxo do labirinto de uma linha reta, uma aproximação com o conto “The three horsemen of Apocalypse”, de Chesterton, quando dois de três cavaleiros do exército prussiano, em obediência a ordens superiores conflitantes, são mortos em uma passagem-labirinto de uma linha reta e estreita – uma espécie de partida de xadrez, disputada ao longo de um caminho, com cavaleiros brancos. Confessa Borges: “Escribí ‘La muerte y la brújula’ siguiendo un poco a Chesterton. Es posible que al añadir aquel detalle de la línea recta pensaba en su cuento llamado ‘Los Jinetes del Apocalipsis’” (Borges in Shaw 1986: 91).¹⁵⁰

idéia de movimento. O mais famoso desses paradoxos é o de Aquiles e a tartaruga. (Paradoxo. In: JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993:189). Segundo o primeiro deles, Aquiles, o homem mais veloz da Ática, corre contra a tartaruga, o animal mais lento da criação. Arbitariamente, Zeno estabelece que Aquiles é dez vezes mais rápido que a tartaruga e lhe dá cem metros de vantagem na corrida. De acordo com essa proposição, quando Aquiles corre os cem metros, a tartaruga avança a décima parte. Quando Aquiles avança os dez metros, a tartaruga avança um metro. Aquiles se adianta um metro e a tartaruga, um centímetro... e, assim, interminavelmente. Na realidade, Aquiles supera de imediato a tartaruga. Porém, para a razão, essa vitória é impossível e a corrida é infinita. Aquiles pode correr para sempre e nunca alcançar a tartaruga.

¹⁴⁹ BARRENECHEA (2000: 37) qualifica a proposta do detetive de “simples” como uma linha reta, porém “patética”, por ser remota a possibilidade de o detetive perder-se do assassino nesse labirinto.

¹⁵⁰ O texto, classificado por Borges (1996: 289 v.II) de extraordinário, está contido no livro *The paradoxes of Mr. Pond*, que faz parte da *Antología de Los mejores cuentos policiales*, organizada por Borges e Bioy Casares (BORGES; CASARES 1977: 39-75 v. II).

Vale notar que os paradoxos pontuam a obra ficcional de Chesterton e, certamente, influenciam a obra de Borges, em que são presença constante. Beatriz Sarlo nota que Borges os admira não porque são incongruentes, mas por demonstrarem ironicamente a força e os limites da lógica:

Las paradojas son una forma irónica del pesimismo, porque afectan radicalmente la estructura del razonamiento, demostrando su extraña mezcla de fuerza (dado que cualquier imposibilidad “real” puede ser lógicamente probada) y debilidad (en la medida en que lo probado contradice la experiencia y el sentido común) (Sarlo 2003: 123).

Também Costa (1999: 35-44), em *El humor en Borges*, nota que o escritor argentino utiliza conceitos matemáticos e filosóficos com o único objetivo de explorar suas possibilidades literárias. Assim, os paradoxos gerados pelo pensamento lógico tornam-se uma constante fonte de inspiração para Borges, já que contêm em si mesmos essas contradições que constituem uma das bases do seu humor.

Segundo Barili (1999: 188), com “La muerte y la brújula” Borges, leitor de policiais, se estabelece na tradição do gênero, desenvolvido principalmente por britânicos e norte-americanos, maneja com perícia o legado recebido e altera suas convenções, em uma clara afirmação de sua identidade como escritor latino-americano. Já Costa (1999: 48) vê nesse relato uma paródia das convenções da lógica implacável que apóia o gênero policial desde Poe.

Independentemente do enfoque que cada leitor escolha, segundo as muitas leituras que o conto admite, o fato é que Borges subverte o gênero

e dilui suas fronteiras, recriando-o. Uma de suas muitas inovações refere-se às personagens canônicas do gênero: detetive, criminoso, vítima. Na narrativa policial clássica é o detetive quem, no final, esclarece o mistério, depois de desprezar as prosaicas e geralmente falsas soluções do comissário de polícia. Em “La muerte y la brújula”, em uma crucial transgressão, o detetive é assassinado quando lhe é revelado o motivo “de la periódica serie de hechos de sangre” (Borges 1996: 499 v.l), que não consegue impedir. Assim, inverte-se o binômio criminoso/detetive de forma que o detetive, perseguidor, se transforma na vítima, perseguida. E, inversamente, o perseguido se converte no detetive perseguidor. É o criminoso quem, conhecedor do modo de atuar do detetive, se antecipa aos seus raciocínios e o captura em uma armadilha fatal.¹⁵¹ Ao final, é ele quem fornece a verdadeira explicação dos fatos, baseado no que acredita ser verdadeiro. Ocorre, também, outra grande inversão no gênero: o comissário de polícia, com seu simples e pragmático senso comum, está mais próximo da interpretação correta dos crimes do que o inspetor Lönnrot, com seu raciocínio lógico. No primeiro, intui o motivo: um crime, com uma vítima equivocada; no terceiro, pressente que pode ter sido uma simulação.

Situação diferente é vivida pelo detetive Dupin, em “A carta roubada” (1844), de Poe. Nesse conto, uma carta é roubada dos aposentos reais por uma personagem cuja identidade se conhece, uma vez que foi vista no momento do furto pela própria vítima, uma dama real que está sendo chantageada desde então. Por ser um ministro o chantagista (Ministro

¹⁵¹ A imunidade do detetive, como regra do gênero policial clássico, ou de enigma, é enfatizada por Todorov, ao descrever as “espécies” de narrativa policial (TODOROV 1969: 99).

D), não é possível uma detenção sem provas. O valor da carta reside no fato de que, se ela for mostrada a uma terceira pessoa, a honra da dama estará irremediavelmente comprometida. A extrema urgência em recuperar a carta deve-se, também, ao fato de que ela está sendo usada para fins políticos. Como se sabe que a carta ainda se encontra com o ministro, os policiais haviam revistado minuciosamente, todas as noites, sua mansão. Dupin é, então, procurado pelo chefe de polícia, para solucionar o caso.

Neste conto, o interesse não se localiza na descoberta de quem cometeu o crime (o que é sabido desde o início), mas em como Dupin consegue localizar a carta. O método de investigação do detetive baseia-se em duas premissas. A primeira é de que o êxito de uma investigação depende de se conhecer o modo de raciocinar do oponente; a outra, é o reconhecimento de que muitas vezes a verdade escapa a nossa atenção pelo fato de ser muito evidente. (Essa premissa já foi analisada anteriormente). Dupin exemplifica esses dois pressupostos fazendo analogias com o jogo. No primeiro caso, toma como exemplo uma criança de oito anos que atraía a atenção de todos pelas suas vitórias no jogo de “par ou ímpar”; sua tática consistia em prever com precisão o raciocínio de seu adversário, antecipar sua estratégia e só depois fazer sua jogada. Dupin ilustra o segundo caso com um jogo de adivinhação que consiste em localizar nomes de uma cidade, Estado, ou rio, na superfície de um mapa. Ele observa que o jogador novato provavelmente escolhe os nomes escritos em letras pequenas, pensando, com isso, enganar seu oponente. Por outro lado, o jogador arguto escolhe aqueles nomes escritos em letras grandes, que ocupam toda a superfície do mapa. Segundo Dupin, os nomes

excessivamente grandes escapam à observação de todos, pelo fato de serem muito evidentes. Da mesma forma, o intelecto não se dá conta das considerações excessivas e muito evidentes. Convém observar que as duas analogias utilizadas por Dupin pressupõem uma identificação psicológica com o oponente e constituem a ação central do conto, que se constrói em torno do enfrentamento de Dupin com o Ministro D. Com base nessa identificação, Dupin soluciona o enigma.

O detetive de Poe está ciente de que o ministro roubou a carta com fins políticos e, portanto, necessita mantê-la a seu alcance; por outro lado, precisa deixá-la a salvo das constantes buscas por parte da polícia. Imagina, então, que o ministro esconda a carta em sua própria casa, apesar de as buscas infrutíferas dos policiais não a terem encontrado. Com base em um conhecimento prévio a respeito do caráter de seu adversário, Dupin estabelece o seguinte raciocínio:

Um homem assim, pensei, não podia deixar de ser conhecedor dos modos comuns de agir da polícia. Não podia deixar de prever (...) as emboscadas a que estava sujeito. Deve ter pressuposto, refleti, as investigações secretas de sua residência. Suas freqüentes ausências de casa, à noite, que foram saudadas pelo Chefe de Polícia como auxílio certo para seu sucesso, olhei-as apenas como astúcia para fornecer oportunidade de busca completa pela polícia e assim acentuar a convicção (...) a carta não estava no prédio. Pensei, também, (...) que toda essa série de pensamentos necessariamente passaria pela mente do ministro. Ela o levaria a pôr de parte todos os esconderijos comuns. Ele não podia, refleti, ser fraco a ponto de não ver que os mais intrincados e remotos recessos de seu palacete ficariam tão abertos como as mais comuns antecâmaras aos olhos, às pesquisas, às verrumas e aos microscópios do Chefe de Polícia. Vi, finalmente, que ele seria

levado, como coisa natural, à simplicidade, senão deliberadamente induzido a isso, por uma questão de gosto (Poe 1997: 182-3).

Ao reproduzir mentalmente o raciocínio do ministro, o detetive está avaliando o intelecto do seu adversário (da mesma forma como o ministro fez com a polícia). A partir daí, Dupin planeja seus próximos passos. Conhecedor dos métodos de atuação da polícia, o ministro pôde prever com exatidão que vasculhariam toda a sua casa; assim, decide-se pela solução mais simples: não esconder a carta, mas deixá-la à vista de todos. A descoberta desse fato revela a genialidade do detetive. Assim, Dupin soluciona o mistério e recupera a carta, para alívio da dama e do chefe de polícia. O mesmo princípio de esconder um objeto roubado no lugar mais evidente é empregado por Ellery Queen, no conto “Filatelia” – neste caso, um selo.¹⁵²

Analisando “A carta roubada”, vemos que as medidas adotadas pela polícia eram rotineiras, mas corretas, e haviam sido levadas a cabo com a mais absoluta perfeição. A polícia, no entanto, falhou inicialmente em não se identificar com o intelecto do adversário, subestimando-o; por outro lado, utilizava seu método-padrão, conhecido pelo criminoso, e perfeitamente previsível. A polícia foi derrotada pela astúcia do ministro, que antecipou seus passos. Da mesma forma, em *El secreto del padre Brown*, de Chesterton, o padre Brown explica que resolve os crimes que investiga ao incorporar a personalidade do criminoso: “(...) fui yo el que mató a toda esa gente... había planeado muy cuidadosamente cada uno de los crímenes... Y

¹⁵² O conto “Filatelia” faz parte do livro *The adventures of Ellery Queen* e consta do volume I da seleção de *Los mejores cuentos policiales*, selección de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (BORGES; CASARES 1977: 177-179 v.I).

cuando estaba bien seguro de sentirme exactamente como el asesino, por supuesto sabía quién era”.¹⁵³

No conto “La muerte y la brújula”, a teoria do detetive, baseada no raciocínio lógico, também é correta; no entanto, Lönnrot, como a polícia do conto de Poe, falha porque, ao contrário de Dupin, subestima o intelecto do seu adversário.¹⁵⁴ Scharlach, por sua vez, assassina Lönnrot em uma armadilha que atende aos desejos teóricos da vítima: todos os acontecimentos são racionalmente explicáveis e previsíveis. O criminoso sabe que Lönnrot interpreta os fatos que se vão apresentando a partir da cabala; passa, então, a controlar o raciocínio do detetive, fornecendo-lhe pistas e adiantando-lhe as interpretações. (Aliás, Gryphius, um dos nomes adotados pelo criminoso, em latim significa “enigma”.) Scharlach está ciente de que ao detetive não interessam os fatos óbvios e rotineiros de que os policiais se utilizam para elucidar crimes;¹⁵⁵ sabe que ele considera apenas os indícios que julga fundamentais na construção da sua teoria racional e abstrata. Para Lönnrot, se a realidade não coincide com as exigências do racionalismo, é imperfeita e aborrecida; só se digna a ocupar-se dela nas raras ocasiões em que pode ser explicada racionalmente. Nos sucessivos crimes que se iniciam no Hôtel du Nord, para o gozo intelectual de Lönnrot, a realidade parece submeter-se às exigências do intelecto. Os fatos se sucedem periódicos, simétricos, previsíveis. O entusiasmo de Lönnrot é tão

¹⁵³ Esse comentário está presente em “Panel I – Borges y Chesterton –”, inserido no livro *Con Borges (texto y persona)*, organizado por Carlos Cortínez et al., p. 130.

¹⁵⁴ Como já foi visto, pelo mesmo motivo falha Abenjacán, no conto “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”.

¹⁵⁵ Conforme Lönnrot já havia declarado a Treviranus: “Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis” (BORGES 1996: 500 v.l).

profundo que ele se esquece de que, habitualmente, “la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante” (Borges 1996: 500 v.l) e de que os fatos nem sempre atendem às exigências da completa inteligibilidade; assim, nem tudo pode ser reduzido ao racional. Ele não se dá conta – ou se nega a admitir - que pode se tratar de um embuste, de uma realidade forjada, criada por alguém tão racional quanto ele. Assim, esse conto também pode ser lido como um questionamento ao racionalismo e uma advertência contra a arrogância e a excessiva vaidade do intelecto.¹⁵⁶ O inspetor chega a prever “onde” e “quando” ocorrerá o quarto assassinato, porém escapa-lhe o sentido das simetrias; mais ainda, ele se dispensa da tarefa pouco atrativa de averiguar. Além de outras simetrias espaciais apontadas na leitura do texto, note-se que a história se inicia na “rue de Toulon”, quando Scharlach e seu irmão são presos por Lönnrot, e continua em “Triste-le-Roy”, onde Scharlach se refugia em sua agonia. Cíclica e simetricamente Scharlach atrai o detetive novamente à “rue de Toulon” – por ocasião do terceiro “crime” – e a “Triste-le-Roy”, onde o mata.¹⁵⁷

Harold Bloom vê em “La muerte y la brújula” um amálgama de Poe, Kafka e de tantos outros exemplos de duplos que se enfrentam¹⁵⁸. Para o ensaísta norte-americano, a história de Lönnrot e Scharlach, como as de outros contos de Borges, “é uma parábola que demonstra que ler é sempre

¹⁵⁶ Aqui, a atitude de Lönnrot lembra a de alguns heróis das tragédias gregas que, possuídos pela *hybris*, são duramente castigados pelos deuses.

¹⁵⁷ Registre-se que as simetrias e os anacronismos também estão presentes nas reflexões do narrador de “El sur”: “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (BORGES 1996: 525 v.l.).

¹⁵⁸ Acrescento aqui a já citada obra de Stevenson, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

uma espécie de re-escrita”. Por meio das pistas que fornece, Scharlach controla a leitura do detetive (Blomm 1995: 445).

Vale notar que se Lönnrot, utilizando o raciocínio abstrato, consegue descobrir “la secreta morfologia” dos crimes, o detentor da inteligência mais aguda é, sem dúvida, Scharlach que, como foi visto, prevê e dirige a mente do detetive. Lönnrot não é mais do que uma peça manipulável na composição do labirinto criado por Scharlach, a partir de um fato fortuito. O detetive acredita, até o surpreendente final, que executa seus planos com independência e autonomia e somente quando é capturado reconhece que, na realidade, pertence aos planos de outra pessoa. É interessante registrar que o tema “manipulação” é abordado em diversos contos borgianos. Observe-se que o fato de repetir os mesmos temas em diversas narrativas, tão comum em Borges, é admitido pelo autor que declara, com modéstia e ironia, no “Prólogo” de *El informe de Brodie*: “Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono” (Borges 1996: 399 v.II). Em “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, o assassino Zaid, conhecedor do adversário, manipula-o, ao antecipar e induzir seu raciocínio, atraindo-o a uma armadilha. Também em “El muerto”, Benjamin Otálora crê ter conquistado o poder, mas é manipulado desde o início por Azevedo Bandeira. De igual forma, no conto “Tema del traidor y del héroe”, o conspirador que atraiçoa os companheiros, descoberto e condenado, tem sua morte cuidadosamente representada para pensarem que é um herói e não um traidor. Assim, igualmente o conto “Las previsiones de Sangiácomo”, de Borges e Bioy Casares (sob o pseudônimo de Bustos Domecq), conta a história de um

homem que se crê Deus e manipula o destino de seu enteado a ponto de induzi-lo a cometer suicídio.¹⁵⁹ Nesses contos, pode-se sentir a influência de Chesterton, em *The man who was Thursday*. É de Borges (1996: 629 v.I) a declaração a respeito de Azevedo Bandeira, no Epílogo de “El Aleph”: “una tosca divinidad, una versión mulata y cimarrona del incomparable Sunday de Chesterton”. Tais contos, afirma Barrenechea, têm em comum o pensamento borgiano de que, se para os cristãos tudo está presente e simultâneo na mente de Deus, não há gesto, por menor que seja, que não esteja previsto – o que converte o homem em autômato, um mero brinquedo nas mãos de outro ser (a divindade). De certa forma, Scharlach (“La muerte y la brújula”), Bandeira (“El muerto”), Nolan (“Tema del traidor e del héroe”), Zaid (“Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”) e o Commendatore Sangiácomo (“Las previsiones de Sangiácomo”) constituem repetições, versões ou perversões da divindade Sunday; Lönnrot, Otálora, Ryan, Abenjacán e Ricardo reiteram de algum modo o homem Syme, protagonista da narrativa de Chesterton (Barrenechea 2000: 122-3). Para Alazraki, muitos contos de Borges encerram a idéia de que o universo é um livro de Deus, no qual somos meras palavras ou versículos. Em uma análise de “El muerto”, comenta que o destino de Otálora é uma linha do livro de Bandeira; Otálora escreve sua história sem suspeitar que seus atos obedecem a um diagrama já concebido.

¹⁵⁹ Balderston chama de “assassinato por sugestão” à forma de crime utilizada por Borges e Bioy em “Las previsiones de Sangiácomo”. Segundo o crítico norte-americano, ela é criada por Stevenson, com o conto “La puerta y el pino”, já enfocado. Ver BALDERSTON, Daniel. “El asesinato considerado como una de las bellas artes”. In: *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Tradução de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Sudamericana, 1985. Disponível em: <http://www.hum.au.dk/romank/borges/bsol/db5.htm>.

Este trágico contraste entre un hombre que se cree dueño y hacedor de su destino y un texto o plan divino en el cual está ya escrita su suerte, hace pareja con el problema del universo: el mundo es impenetrable y, sin embargo, las metafísicas de todos los tiempos no cesan de proponer esquemas. La ambición humana de resolver la incógnita del universo es tan vana como el empeño de Otálora; éste quiere trazar su destino según una geometría humana, extraña al diseño que Alguien ya ha dibujado y que él, Otálora, ignora. En ese libro que es el universo, Dios, o Alguien, ya ha escrito nuestro destino; para nosotros ese libro es ilegible (Alazraki 1983: 71).

Estabelecendo uma comparação com “La muerte y la brújula”, Alazraki ainda afirma que tanto Otálora quanto Lönnrot são manifestações da vontade humana, e que seus esforços para compreender a vontade divina estão, por antecedência, condenados ao fracasso; ressalta, também, que até mesmo essas vãs tentativas estão previstas.¹⁶⁰

Pode-se dizer, repetindo Shaw (1986: 95), que “La muerte y la brújula” traduz o conflito da realidade com uma interpretação dela. Como já foi visto, os indícios, cuidadosamente preparados, encontram-se principalmente fundados nos números três e quatro. Da mesma forma como a verdade aparenta muitas vezes ser uma mentira (e vice-versa), o três e o quatro muitas vezes se superpõem e se confundem. O comissário se chama

¹⁶⁰ É interessante registrar que a semelhança entre as frases finais de “La muerte y la brújula” e de “El muerto”, já mencionada anteriormente neste trabalho, aponta para a coincidência dos destinos de Erik Lönnrot e Otálora como instrumentos manipuláveis de uma mente mais sagaz. Outras semelhanças podem ser encontradas entre os dois contos: a mesma perplexidade demonstram os dois protagonistas na hora da morte; a mesma frieza demonstram seus algozes ao assassiná-los. Em “La muerte y la brújula” Scharlach “retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego” (BORGES 1996: 507v.l.). Em “El muerto”, Suárez “casi con desdén, hace fuego” (BORGES 1996: 547v.l.). ALAZRAKI (1983: 72) menciona a observação dessas semelhanças feitas por Tamayo e Ruiz Díaz na obra *Borges, enigma y clave*.

Treviranus (três) e a vítima real do primeiro crime deveria ser o Tetrarca da Galiléia (quatro). Com relação a Yarmolinsky, primeira vítima e produto do acaso, nela conflui repetidamente o número três: chegou a três de dezembro... ao terceiro Congresso Talmúdico... havia tolerado três anos de guerra nos Cárpatos e três mil anos de opressão e de *pogroms*. Além da série tríplice de crimes, dos vértices de um triângulo equilátero, da simetria nas datas em que os crimes ocorrem (nos dias três de dezembro, de janeiro e de fevereiro), as fantasias dos arlequins compõem-se de três cores; também são três os nomes usados por Scharlach: Gryphius-Ginzberg-Ginsburg; é ressaltada uma passagem da dissertação trigésima terceira do *Philologus*. Por outro lado, segundo o calendário judeu, os crimes acontecem não no dia três, mas no dia quatro de cada mês; os losangos são quadriláteros; a água das docas é retangular. Donald Shaw (1986: 92), ao analisar o texto de Borges, afirma, ainda, que a observação de Treviranus “No hay que buscarle tres pies al gato” se deve ao fato de que o gato normalmente tem quatro patas, e não três.¹⁶¹ Também o *Tetragrámaton* é interpretado por Lönnrot como uma pista que indica uma estrutura quadrangular, porque ela é formada de quatro letras. O detetive, entretanto, não considera que nessa estrutura três diferentes letras são utilizadas para preencher os quatro espaços, visto que uma delas (H) é dobrada, ocupando o segundo e o quarto espaços nas várias combinações das suas letras sagradas (JHVH, IHVH, IHWH, YHVH, YHWH). A interpretação de que dois espaços são ocupados por uma só letra tende a reforçar a teoria de que

¹⁶¹ Caso o conto seja lido na língua portuguesa, volume I das *Obras Completas*, Globo, tradução de Carlos Nejar, p. 556, essa interpretação da frase torna-se impossível, pois foi assim traduzida: “Não há que procurar pêlo em ovo”.

Lönnrot e Scharlach são, de certo modo, a mesma pessoa. Essa idéia tem por base o fato de os dois partilharem algumas características. Dentre elas, a alusão à cor vermelha, elemento comum em seus nomes. A última sílaba da palavra Lönnrot significa vermelho, em alemão; Red, em inglês, significa vermelho; Scharlach, escarlate, em alemão.¹⁶² Outra característica é o fato de o detetive, como o criminoso, ser aventureiro e jogador “(...) pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr” (Borges 1996: 499 v.l); por outro lado, o criminoso, como o detetive, mostra-se extremamente racional. Para Shaw (1986: 95), forçosamente Scharlach se identifica com Lönnrot, pois é a razão mesma que vence a razão. Por outro lado, o fato de Scharlach estar ciente da observação feita em particular por Treviranus a Lönnrot, por ocasião da investigação do terceiro crime, pode ser um indicativo de que os dois são uma mesma pessoa: “Fue, como Treviranus adivinó, un mero simulacro. Gryphius-Ginzberg-Ginsburg soy yo” (Borges 1996: 506 v.l). Outra evidência de um mesmo destino dos protagonistas é a tristeza que sentem, ao final do conto, significativamente na quinta “Triste-le-Roy”. Lönnrot, certo de sua morte, sente “una tristeza impersonal, casi anônima” (Borges 1996: 505 v.l); a tristeza de Scharlach, do tamanho do seu ódio, assume uma dimensão cósmica: “del tamaño del universo” (Borges 1996: 505 v.l). Registre-se que essa noção panteísta de que um homem é os outros, ou a idéia de que todos os homens são de alguma maneira a mesma pessoa (o que significa a anulação da identidade individual), é uma

¹⁶² Para COSTA (1999: 47), em outra leitura, quando Borges dá o prenome Erik ao intelectual detetive Erik Lönnrot, está fazendo uma paródia de Erik, o Vermelho, o último dos reis nórdicos, alcunhado de “machado sangrento”.

constante preocupação filosófica de Borges, presente em outros contos. O conto “La forma de la espada” também aborda o tema:

Me abochornaba ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón; yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon (Borges 1996:493 v.l).

O mesmo conceito é utilizado em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”:

Todos los hombres, en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre. Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare (Borges 1996: 438 v.l).

Também no conto “El fin”, as palavras no epílogo – “Mejor dicho era el otro” (Borges 1996: 520 v.l) – evocam a idéia de que cada homem é todos os homens. De forma semelhante, em “Los teólogos”, ao conversar com Deus no reino dos céus, Aureliano de Aquileria, o acusador, descobre que, para o Criador, ele e João de Panonia, o acusado, formavam uma só pessoa:

Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona (Borges 1996: 556 v.l).

Da mesma forma, em “Tema del traidor y del héroe”, a semelhança entre as mortes de César, Lincoln e Kilpatrick constituem mais uma referência à idéia de Borges de que qualquer homem é todos os homens e que qualquer acontecimento leva implícito em si todo o passado.¹⁶³

Também é recorrente nos contos de Borges a tese de que se alguém participa de uma entidade qualquer, ele é essa entidade; ou que uma circunstância similar unindo várias pessoas faz dessas pessoas uma só. (Assim, nomes semelhantes – como os que possuem em comum a conotação de vermelho – podem ser fundidos em um único homem.)

No poema “El truco”, de *Fervor de Buenos Aires*, o conceito é enriquecido, ao aparecer perpetuado no fato de que todos que realizam uma mesma ação básica e ritual perdem a identidade individual e se tornam, de certa forma, imortais.

Una lentitud cimarrona
va refrenando las palabras
que por declives patrios resbalan
y como los altibajos del juego
son sempiternamente iguales
los jugadores en fervor presente

¹⁶³ É curioso e divertido o comentário feito por MANGUEL (2000: 72) a respeito dessa idéia panteísta com a qual Borges brincava, não somente em seus textos. Transcrevo aqui, um fragmento desse comentário: “Até mesmo na vida cotidiana de Borges, o tema do todos-em-um era constante. Quando o vi rapidamente, depois da declaração da Guerra das Malvinas, conversamos, como sempre, sobre literatura e tocamos no tema do duplo. Borges me perguntou com tristeza: ‘Por que ninguém notou que o General Galtieri e a sra Thatcher são uma mesma e única pessoa?’. Em outra ocasião, consolando Silvina Ocampo da morte de seu cão predileto, tentou usar o chavão platônico: ‘Você não perdeu um cão, um cão é todos os cães, e todos os cães são o seu cão morto...’ Silvina disse-lhe, em termos que não deixavam dúvidas, o que fazer com seu argumento metafísico”.

copían remotas bazas:
hecho que inmortaliza un poco,
apenas,
a los compañeros muertos que callan (Borges 1996: 22 v.l).

A idéia é a de que os jogadores do passado, mortos, voltam a viver nos jogadores que, hoje, reproduzem as mesmas apostas; assim, a repetição de um ato ritualizado suspende e apaga o tempo histórico e confere eternidade aos que o praticam.¹⁶⁴

Voltando à análise de outros aspectos de “La muerte y la brújula”, cabe notar que todos os livros pertencentes a Yarmolinsky ligam-se de certa forma à religião e à cabala, figurando, entre eles, uma obra com o título semelhante a um dos ensaios de Borges, “Vindicación de la cabala”.¹⁶⁵ Da mesma forma que a cabala interpreta a “escritura” como um texto absoluto, na qual a colaboração do acaso é reduzida a zero, ao ler as obras do rabino assassinado, é de se pressupor que um detetive racional sinta-se contagiado e faça uso delas para construir sua teoria. Na verdade, Borges utiliza elementos da cabala para confundir tanto o leitor desprevenido quanto o pretensioso detetive. Lönnrot erra quando se crê um filósofo que idealiza um sistema perfeito e não avalia a possibilidade de o acaso interferir na origem da “escritura” que tenta decifrar. Pode-se dizer que Scharlach premedita e

¹⁶⁴ Ver MONEGAL (1987: 102) e SABATO (1976: 72).

¹⁶⁵ Em *Discusión*, Borges publica “Una vindicación de la Cábala” (BORGES 1996: 222-5 v.l), em que se propõe a entender os procedimentos hermenêuticos da doutrina. A palavra cabala, de origem hebraica (significa *tradição*), designa um sistema interpretativo da Escritura, um sistema exegético judaico de aproximação com a Divindade e de compreensão do Universo. Para os cabalistas, a Escritura Sagrada é um texto absoluto, em que nada pode ser obra do acaso, isto é, um texto ditado por uma inteligência infinita. Para alguém como Borges que acredita não haver sequer versões definitivas de um único texto, é fascinante a mera possibilidade de um livro absoluto e sagrado. É dele a afirmativa, já referida anteriormente: “El concepto de texto *definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (BORGES 1996: 268 v.l).

manipula a ação do detetive, baseando-se na causalidade: a tal causa, tal efeito. A história, entretanto, trabalha com uma série de casualidades que o criminoso conhece e das quais oportunamente se utiliza, encaixando-as no causal, a partir da lógica racional de Lönnrot. “El primer término de la serie me fue dado por el azar” (Borges 1996: 506 v.l), diz Scharlach, em sua explicação a Lönnrot. Assim, são casualidades não somente a troca, pelo criminoso, dos apartamentos do Tetrarca da Galiléia e de Yarmolinsky, no Hôtel du Nord; também o são a frase inconclusa na máquina de escrever de Yarmolinsky, os livros do morto, o artigo do jornalista do *Yidische Zeitung* sobre a teoria do detetive a respeito do assassinato.¹⁶⁶ Na verdade, apesar de se crer um Dupin, Lönnrot esquece-se dos ensinamentos do seu “mestre”. Em “O mistério de Marie Roget”, o detetive Dupin, ao analisar os indícios do assassinato de Marie, refere-se especificamente à importância que a ciência moderna atribui ao “imprevisto”.

É erro comum, em investigações como esta, limitar a pesquisa ao imediato, com total desprezo pelos acontecimentos colaterais ou circunstâncias. (...) Contudo a experiência tem mostrado e uma verdadeira filosofia sempre mostrará que uma vasta e talvez a maior porção de verdade brota das coisas aparentemente irrelevantes. É pelo espírito desse princípio que a ciência moderna tem resolvido *calcular sobre o imprevisito* (Poe 1997: 115).

¹⁶⁶ Trata-se também de uma casualidade o fato de Yu Tsun descobrir o nome de Albert na lista telefônica; o fato de o sinólogo inglês ser um estudioso de manuscritos chineses que, também por acaso, pertenceram ao ancestral de seu assassino; é igualmente fortuito o fato de Madden não alcançar o trem em que viaja Yu Tsun, na estação de Ashgrove, em “El jardín de senderos que se bifurcan”.

O fato de o detetive e o assassino serem a mesma pessoa explica, simbolicamente, as curiosas simetrias arquitetônicas da casa da quinta de Triste-le-Roy, seus espelhos e a estátua bifronte de Hermes.¹⁶⁷ Para Shaw (1986: 94), sob esse enfoque o conto contém uma metáfora do suicídio (embora não encontre motivo convincente para o suicídio do detetive), ou a tese, defendida por Borges, de que o homem pode ser “su propio enemigo mortal”¹⁶⁸. Evoca, também, a noção do tempo circular, nas palavras de Lönnrot, já parcialmente transcritas, anteriormente:

- (...) Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.

- Para la otra vez que lo mate – replicó Scharlach, le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante (Borges 1996: 507 v.l).

Assim, ambos contemplan a possibilidade de se reencontrarem em outro avatar, de se prolongarem em outras versões. Concordam que seus encontros vindouros serão regidos pela mais estrita observância das leis do intelecto. Desse modo, “La muerte y la brújula” pode, também, ser considerada como a fase revelada de um ciclo de eternas disputas em que lutaram outras personificações antagônicas de Lönnrot e Scharlach. No prólogo a *Artificios* Borges ampara essa teoria:

¹⁶⁷ Por outro lado, abundam símbolos circulares que sugerem a idéia da natureza cíclica do tempo.

¹⁶⁸ Expressão de Borges em entrevista a Burgin e recolhida por SHAW, D. *Jorge Luis Borges, Ficciones*. Barcelona: Laia, 1986, p. 94.

(...) Ya redactada esta ficción, he pensado en la conveniencia de ampliar el tiempo y el espacio que abarca: la venganza podría ser heredada; los plazos podrían computarse por años, tal vez por siglos; la primera letra del Nombre podría articularse en Islandia; la segunda, en México, la tercera, en el Indostán. ¿Agregaré que los Hasidim incluyeron santos y que el sacrificio de cuatro vidas para obtener las cuatro letras que imponen el Nombre es una fantasía que me dictó la forma de mi cuento? (Borges 1996: 483 v.l).

Em “La muerte y la brújula”, é importante observar que a cor do sangue, vermelha, aparece durante todo o relato, desde o primeiro parágrafo: “De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño (...) como la periódica serie de hechos de sangre...” (Borges 1996: 499 v.l). Podemos afirmar que o vermelho, além de estar contido no nome das personagens, se diversifica numa série de objetos e em aparições ocasionais. Ele está ligado às manchas de sangue das vítimas: “El duro rostro estaba como enmascarado de sangre” (Borges 1996: 501 v.l) ou “Había en el suelo una brusca estrella de sangre” (Borges 1996: 502 v.l); à cor do muro e do sol que se põe: “(...) un callejón final de tapias rosadas que parecían reflejar de algún modo la desaforada ¹⁶⁹ puesta de sol” (Borges 1996: 501 v.l); à tinta do mapa que demonstra os vértices de um triângulo perfeito: “(...) el plano demostraba en tinta roja la regularidad de ese triángulo” (Borges 1996: 503 v.l); às periódicas aparições de losangos nas paredes e janelas: “La luna de esa

¹⁶⁹ Para BARRENECHEA (2000:24), Borges utiliza em seus textos um vocabulário cuidadosamente selecionado para transmitir a idéia de vastidão do tempo e do espaço. Assim, o peculiar “desaforado” contém o significado de alguma coisa “excesivamente grande y fuera de lo común”, “desordenado, excesivo, desmedido”.

tarde atravesaba los losanges de las ventanas; eran amarillos, rojos y verdes” (Borges 1996: 505 v.l); às fantasias dos arlequins: “Una de las mujeres del bar recordó los losanges amarillos, rojos y verdes” (Borges 1996: 502 v.l); à cor do fogo, que encerra o conto: “Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego” (Borges 1996: 507 v.l.). O próprio Borges, em um diálogo mantido com Roberto Alifano (1988: 107) e depois transformado no livro *Últimas conversaciones con Borges*, comenta, a respeito da cor vermelha no conto “La muerte y la brújula”:

(...) un hilo rojo atraviesa las páginas del libro. Está la puesta de sol en las tapias rosadas y, en la misma escena, la sangre esparcida sobre la cara del muerto. El rojo aparece en el nombre del detective y en los nombres de los pistoleros.

Diferentes cores simbólicas também são recorrentes na narrativa e o uso que Borges faz delas é outro ponto que merece destaque especial. Os losangos estão sempre associados a cores: na parede da loja de tintas, nas roupas dos arlequins, nas janelas da casa da quinta. O amarelo é a cor recorrente que aparece também em outras situações e está associada, sempre, a consequências dolorosas: amarela (e circular) é a lua do céu de Triste-le-Roy, quando é morto o detetive; os móveis da quinta possuem capas amarelas.¹⁷⁰ Amarelo e negro é também o jardim da casa de Albert, quando Yu Tsun vê chegar Madden, para matá-lo, em “El jardín de senderos

¹⁷⁰ Borges explica sua preferência pela cor amarela, ao associá-la ao tigre, que via quando criança: “Me gustaba su natural belleza, las rayas negras y las rayas de oro. Y ahora que estoy ciego, me ha quedado un solo color, que es, precisamente, el color del tigre, el color amarillo. Para mí, las cosas pueden ser rojas, pueden ser azules; los azules pueden ser verdes etcétera, pero el amarillo es el único color que distingo” (Borges in ALIFANO 1994: 262).

que se bifurcan”. A cor cinzenta surge na descrição de Yarmolinsky (barbas e olhos cinzentos) e de Gryphius (Ginzberg, Ginsburg) – homem de nebulosa barba cinzenta. O cinza encontra-se ainda nos olhos e na barba de Stephen Albert e no céu europeu, onde cruzam aviões de guerra, em “El jardín de senderos que se bifurcan”.

Como já foi dito, nos contos policiais clássicos muitas vezes quem narra é uma personagem amiga do detetive, que procura, junto com o leitor, deduzir passo a passo o seu raciocínio. Em “La muerte y la brújula” o narrador não se identifica como personagem, não participando, por conseguinte, da história narrada. O conto inicia sob o ponto de vista de um narrador onisciente neutro, narrando em 3ª pessoa. Em um determinado momento da diegese, no entanto, quando Lönnrot decide ir à quinta de Triste-le-Roy, o narrador assume um caráter interventivo, imiscuindo-se na narração, como que lembrando ao leitor que se trata de uma ficção, de um conto.¹⁷¹ Ou melhor, de um conto *seu*, já que naquele momento, muda, também, a pessoa gramatical. Descreve o narrador: “Al sur de la ciudad de *mi cuento* fluye un ciego riachuelo de aguas barrosas, infamado de curtiembres y de basuras” (Borges 1996: 504)¹⁷². Em seguida, volta ao estatuto original, comportando-se como um narrador heterodiegético onisciente neutro.

Em uma leitura mais atenta do primeiro parágrafo, pode-se observar que o narrador dá pistas ao leitor e antecipa, de certa forma, o final

¹⁷¹ Para ALAZRAKI (1983: 270), a intervenção do narrador no conto, as citações em línguas estrangeiras, a repetida alusão a escritores, filósofos e teólogos em suas obras são recursos empregados por Borges para obrigar-nos a uma constante recordação do caráter literário das suas ficções.

¹⁷² O grifo é meu.

do conto. Se se observar que a analepse¹⁷³ é manifestamente mais freqüente na tradição narrativa ocidental que a figura inversa, principalmente no conto policial clássico (que costuma conter a investigação de um crime já cometido, quando a narrativa se inicia), essa “antecipação” do epílogo pode ser considerada uma provocação de Borges à competência interpretativa do leitor. Este, no entanto, somente se dá conta disso em uma segunda leitura, pois o epílogo é totalmente inesperado e surpreendente. Transcrevo o primeiro parágrafo do texto:

De los muchos problemas que ejercitaron la temeraria perspicacia de Lönnrot, ninguno tan extraño – tan rigurosamente extraño, diremos – como la periódica serie de hechos de sangre que culminaron en la quinta de Triste-le-Roy, entre el interminable olor de los eucaliptos. Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó. Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero sí la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach, cuyo segundo apodo es Scharlach el Dandy. Ese criminal (como tantos) había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar. Lönnrot se creía un puro razonador, un Auguste Dupin, pero algo de aventurero había en él y hasta de tahúr (Borges 1996: 499 v.l).

O adjetivo “temerária”, na abertura do texto, indica que a perspicácia do inspetor Lönnrot é imprudente e, portanto, pode ser perigosa; o adjetivo “infausto”, aplicado em relação ao assassino de Yarmolinsky,

¹⁷³ Como já enfocado, segundo a terminologia proposta por Gérard Genette, analepse é “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está”. O autor designa por prolepse, ao contrário, “toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” (GENETTE, 1995: 38).

sugere que ele não será bem-sucedido (na verdade, foi a segunda vítima da série de crimes). Por outro lado, fica claro que Lönnrot pressente a participação de Scharlach nos assassinatos, mas não dá atenção aos seus instintos. Ao reler esse parágrafo, interpretando o que chama de “claves irônicas”, Barili (1999: 195) crê que Borges utiliza-se dele para sugerir ironicamente que o detetive devia deixar-se levar pelos instintos, mais que pela razão, ao “ler” as pistas que lhe foram apresentadas. Do mesmo modo, a expressão “se creía um puro razonador” indica que Lönnrot, na verdade, não o é, apenas imita Dupin e, não só falha em suas teorias, como arrasta consigo o leitor. Por fim, esse primeiro parágrafo antecipa que o inspetor, como o criminoso, é um aventureiro e um jogador (fato já observado anteriormente) (Barili 1999:196). Assim, pode-se dizer que, além de apresentar escassas intervenções do ponto de vista do narrador, o conto pode ser dividido em duas grandes partes: na primeira, que narra a história da investigação, predomina o ponto de vista do detetive Lönnrot; na segunda, que narra a história do crime, predomina o ponto de vista de Scharlach, o criminoso.

Dessa forma, novamente Borges rompe com os cânones do gênero e, no epílogo, é a voz do criminoso que se faz ouvir (em vez da voz do detetive), explicando ao surpreendido leitor, representado na figura de Lönnrot, suas ações, pensamentos e sentimentos, além dos materiais que utilizou para construir seu labirinto:

Lo he tejido y es firme: los materiales son un heresiólogo muerto, una brújula, una secta del siglo XVIII, una palabra

griega, un puñal, los rombos de una pinturería.¹⁷⁴ El primer término de la serie me fue dado por el azar, (...). Yo había tramado con algunos colegas (...) el robo de los zafiros del Tetrarca. Azevedo nos traicionó (...). Comprendí que usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino (...). Me dediqué a justificar esa conjetura (...). Intercalé repetidos indicios para que usted comprendiera. Daniel Azevedo fue la víctima necesaria. Merecía la muerte (...). El tercer crimen se produjo el 3 de febrero. Fue, como Treviranus adivinó, un mero simulacro. (...) Intercalé repetidos indicios para que usted, el razonador Erik Lönnrot comprendiera que es cuádruple. (...) Yo mandé un triángulo equilátero a Treviranus. Yo presentí que usted agregaría el punto que falta. El punto que determina un rombo perfecto, el punto que prefija el lugar donde una exacta muerte lo espera.¹⁷⁵ Todo lo he premeditado (...) para atraerlo a usted a las soledades de Triste-le-Roy (Borges 1996: 506 v.I).

Na verdade, da mesma forma que no conto “A carta roubada” o detetive Dupin esclarece como reproduziu o raciocínio do ministro, avaliou o intelecto do seu adversário, e planejou cuidadosamente seus passos, em “La muerte y la brújula” o mesmo esclarecimento é, inversamente, feito pelo criminoso.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Os materiais são tão díspares e heterogêneos que qualquer relação de causalidade entre eles parece ser mágica. Mas, conforme afirma Borges em “El arte narrativo y la magia”, o que conta são os pequenos pormenores lúcidos que vão sendo colocados no texto, preparando o que virá. Por outro lado, esses pormenores estão unidos por uma magia narrativa que é totalmente independente de toda obrigação de representar a realidade (BARILI 1999: 198).

¹⁷⁵ ALAZRAKI (1993: 219) comenta que, ao colocar o adjetivo “exacta” junto ao substantivo “morte”, e não “lugar”, Borges obteve o efeito de intensificar a precisão geométrica do crime planejado por Scharlach, reduzindo a morte de Lönnrot à aritmética solução do plano elaborado pelo pistoleiro.

¹⁷⁶ As explicitações a respeito da linha de raciocínio de Dupin já foram feitas, com mais detalhes, anteriormente. Diz Dupin: “Um homem assim, pensei, não podia deixar de ser conhecedor dos modos comuns de agir da polícia”, “deve ter pressuposto, refleti, as investigações secretas de sua residência”, “pensei, também, (...) que toda essa série de pensamentos necessariamente passaria pela mente do ministro”, “vi, finalmente, que ele seria levado, como coisa natural, à simplicidade, senão deliberadamente induzido a isso, por uma questão de gosto” (POE 1997:182-3).

Segundo Barili (1999: 200), parece que Borges, escritor, utiliza as palavras de Scharlach para falar diretamente a seu leitor, explicando-lhe os artifícios de sua escritura, desfamiliarizando-o de uma leitura convencional e propondo-lhe infinitas possibilidades de leitura.

Assim, ao inovar o gênero, Borges obriga o leitor a refletir sobre o que está lendo, tornando-se um colaborador, um escritor do texto, a partir de suas experiências e leituras. Para Borges,

...los géneros literarios dependen, quizás menos de los textos que del modo en que éstos son leídos. El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre. Entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el cual el libro fue engendrado (Borges 1997: 84).

Assim, ele mostra ironicamente as convenções e limitações do gênero, subvertendo-o e recriando-o. Em “La muerte y la brújula”, uma outra característica do policial clássico que Borges consegue subverter é a estrutura narrativa dupla¹⁷⁷. O conto configura-se inicialmente como uma narrativa retrospectiva, típica do policial clássico, visto que, quando a história se inicia, o detetive busca o esclarecimento de um crime já cometido. Apesar de o primeiro crime acontecer acidentalmente, não concordo com a afirmativa de Barilli (1999: 190) de que ele é insignificante, não servindo de

¹⁷⁷ Baseio-me aqui na “Tipologia do romance policial” de TODOROV (1969: 99).

pista para a descoberta dos outros crimes. Como afirma Balderston,¹⁷⁸ ele é pretexto para outros crimes; assim, é fundamental para a inspiração da ‘serie de hechos de sangre’ (Borges 1996: 499 v.I), embora não elucide sua motivação. A história do crime, então, contrariamente ao que acontece nas narrativas canônicas do gênero, não termina antes da história da investigação, visto que, ao longo da narrativa, ambas se misturam, se confundem e se ampliam. Barilli (1999: 190), reportando-se a McGuirk¹⁷⁹, compara a estrutura do policial clássico com a estrutura de “La muerte y la brújula”. Naquele estão presentes:

- | | | |
|-----------|----------|------------|
| 1. Enigma | 2. Busca | 3. Solução |
|-----------|----------|------------|

Segundo a autora, o conto de Borges inclui os elementos do modelo, mas ao mesmo tempo o inverte:

- | | | |
|--------------------------------------|-----------------------------------|--------------------------|
| 3. Solução
(O erro de Treviranus) | 2. Busca
(Explicação rabínica) | 1. Enigma
(Labirinto) |
|--------------------------------------|-----------------------------------|--------------------------|

Basicamente, discordo do esquema, pois considero que o enigma encontra-se presente durante toda a narrativa, desde o primeiro momento, visto que somente no epílogo é revelado que o “erro de Treviranus” constitui, de fato, a solução do primeiro crime.

¹⁷⁸ Para Balderston, no capítulo “El asesinato considerado como una de las bellas artes”, da obra *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*, “el convencional tiempo retrospectivo de la investigación resulta sólo un pretexto para el tiempo progresivo del crimen, gobernado por las elaboradas intrigas de Scharlach”.

¹⁷⁹ B.J. McGuirk, “Seminario sobre Jorge Luis Borges: ‘La muerte y la brújula’”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos v.II*, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid del 20 a 25 de junio de 1983, p. 539-546.

A narrativa ambienta-se numa metrópole à qual Borges prefere não dar nome, nem situar geograficamente. No prólogo a *Artificios* o escritor esclarece:

...pese a los nombres alemanes o escandinavos, ocurre en un Buenos Aires de sueños: la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio; Triste-le-Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió, y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria (Borges 1996: 483 v.l).¹⁸⁰

Também em um diálogo mantido com Alifano, Borges esclarece que coloca, neste conto, muitas das suas recordações de Buenos Aires e seus subúrbios.

La Quinta Triste-le-Roy es una versión exaltada y distorsionada del espacioso hotel Las Delicias, de Adrogué, donde yo viví parte de mi juventud. (...) El Hôtel du Nord es el Plaza Hotel. En cuanto al estuario no es otro que el Río de la Plata (Borges in Alifano 1988: 106).

Borges consegue transmitir como que um sentimento de nostalgia pela Buenos Aires de sua juventude, o que, na opinião de alguns críticos, é um dos maiores méritos de “La muerte y la brújula”. Alifano (1988:106), por exemplo, afirma que “ese cuento (...) se sostiene más por su atmósfera que

¹⁸⁰ Note-se que o conto não propõe apenas um retrato de Buenos Aires, ainda que alterando-lhe as feições, mas o cenário poderia ser estendido pelo mundo afora, conforme citado anteriormente: “Ya redactada esa ficción, he pensado en la conveniencia de amplificar el tiempo y el espacio que abarca: la venganza podría ser heredada; los plazos podrían computarse por años, tal vez por siglos; la primera letra del Nombre podría articularse en Islandia; la segunda, en Méjico; la tercera, en el Indostaní” (BORGES 1996: 483 v.l). Nesse sentido, a cidade tornar-se-ia, também, uma réplica do mundo, em outras dimensões.

por su trama, aunque su trama es perfecta, inobjetable”. Assim, Borges transforma suas próprias vivências em material literário que expressa seu sentir argentino e apesar de não enfocar temas tipicamente argentinos, o conto encerra um sabor de sua cidade natal:

A izquierda y a derecha del automóvil, la ciudad se desintegraba; crecía el firmamento y ya importaban poco las casas y mucho un horno de ladrillos o un álamo. Llegaron a su pobre destino: un callejón final de tapias rosadas que parecían reflejar de algún modo la desaforada puesta de sol (Borges 1996: 501 v.l).

El tren paró en una silenciosa estación de cargas. Lönnrot bajó. Era una de esas tardes desiertas que parecen amaneceres. El aire de la turbia llanura era húmedo y frío. Lönnrot echó a andar por el campo. Vio perros, vio un furgón en una vía muerta, vio el horizonte, vio un caballo plateado que bebía el agua crapulosa de un charco. Oscurecía cuando vio el mirador rectangular de la quinta de Triste-le-Roy, casi tan alto como los negros eucaliptos que lo rodeaban. Pensó que apenas un amanecer y un ocaso (un viejo resplandor en el oriente y otro en el occidente) lo separaban de la hora anhelada por los buscadores del Nombre (Borges 1996: 504 v.l).¹⁸¹

¹⁸¹ Ao comentar o estilo literário de Borges, ALAZRAKI (1983: 199) enfatiza que ele consegue extrair das coisas comuns sua poesia intrínseca, sem prejuízo da prosa, pois “no se trata de la poesía de las palabras sino de las cosas”. Aponta os traços líricos, que, elucidada, tratam-se de “verdaderos puentes poéticos”, nunca de desvíos, e são parte integrante da trajetória da narrativa; ocorrem, sobretudo, quando Borges enfoca alguns temas, como a tarde, a planície e a cidade de Buenos Aires. Como um dos exemplos, além do fragmento acima de “La muerte y la brújula”, cita o fragmento de “El jardín de senderos que se bifurcan”, onde esses traços também podem ser observados: “La tarde era íntima, infinita. El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas. Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empanada de hojas y de distancia. Pensé que un hombre puede ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, pero no de un país: no de luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes” (BORGES 1996: 475).

Pode-se dizer que essa Buenos Aires “de sueños” não é simplesmente um cenário, em que as personagens vagueiam com desenvoltura, mas uma circunstância, mesmo, dessas personagens. Mais do que o *locus*, a cidade é também personagem da história.

Ao lado das observações feitas por Borges a Alifano, registre-se, também, as afirmações do ensaio “El escritor argentino y la tradición”, no qual o autor de *El Aleph*, como que se justificando da crítica que o acusava de ter-se utilizado de muita cor local, afirma que o verdadeiro nativo costuma e pode prescindir dela. (Maomé, como árabe, sabia que podia ser árabe sem camelos.) Cita “La muerte y la brújula”, conto no qual encontra o exato sabor dos arredores de Buenos Aires – precisamente porque se abandonara a um sonho e não estava preocupado em encontrar esse sabor.

Durante muchos años en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego hará un año escribí una historia que se llama “La muerte y la brújula” que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño,

pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano (Borges 1996: 292 v.l).¹⁸²

Apesar de estar ciente de ter conseguido evocar uma imagem suficientemente reconhecível de sua cidade natal, Borges confessa que “para evitar cualquier sospecha de realismo cambié los nombres y situé la historia en algún escenario cosmopolita más allá de cualquier geografía específica” (Borges in Alifano 1988: 106).¹⁸³

Por outro lado, é interessante registrar que o escritor norte-americano Edgar Allan Poe, como já foi assinalado, também afasta seu país do cenário de seus contos policiais, situando-os em Paris. Borges justifica a opção de Poe (que também vem a adotar), no texto “El cuento policial”:

Él pudo haber situado sus crímenes y sus detectives en Nueva York, pero entonces el lector habría estado pensando si las cosas se desarrollan realmente así, si la policía de Nueva York es de ese modo o de aquel otro. Resultaba más cómodo y está más desahogada la imaginación de Poe haciendo que todo aquello ocurriera en París, en un barrio desierto del sector Saint Germain (Borges 1997: 94).

¹⁸² Registre-se que já foi feita uma referência anterior ao ensaio, destacando a menção de Borges à data de publicação de “La muerte y la brújula”.

¹⁸³ Também em entrevista a Rita Guibert, repórter da revista *Life en Español*, Borges fala da dificuldade de escrever sobre temas reais e acrescenta que, por questões de comodidade, convém que o escritor situe a ação distante no tempo e no espaço. Assim, ele próprio faz com que seus contos estejam situados em um tempo distante; se ocorrem em Buenos Aires, por exemplo, situa-os em bairros afastados, pouco conhecidos ou um pouco esquecidos, de modo que ninguém possa saber exatamente como se falava ou se agia. Dessa forma, o autor tem mais liberdade. “Además creo que el lector se siente más cómodo cuando lee algo que ha ocurrido hace tiempo, porque no está confrontándolo con la realidad, no está haciendo una especie de cotejo, una vigilancia sobre el autor” (Borges in GUIBERT 1976: 340).

Como um dos mais celebrados contos de Borges, “La muerte y la brújula” inspirou numerosos ensaios e ficções; dentre eles, destaca-se *O nome da rosa*, de Umberto Eco, que estabelece um diálogo, não apenas com este conto, mas com outras ficções de Borges.¹⁸⁴ A própria introdução da obra é tipicamente borgiana: um antigo manuscrito casualmente cai nas mãos do narrador; sua transcrição direta torna-se impossível e o documento exige dele um esforço de reconstrução.¹⁸⁵ O narrador/editor esclarece, então, que *O nome da rosa* originou-se de um livro que veio parar em suas mãos, escrito pelo abade Vallet, “*Le manuscrit de Dom Adson de Melk*, traduit en français d’après l’édition de Dom J. Mabillon” (a tradução foi feita para o francês a partir do latim), que afirmava reproduzir um manuscrito do século XIV, encontrado no mosteiro de Melk, relatando a história de Adson de Melk. Ressalte-se a impossibilidade de se localizar posteriormente tanto o manuscrito como o mosteiro, cenário da história. O narrador/editor, a partir da referida edição francesa, faz uma tradução manuscrita do texto para o italiano. Mais tarde, o livro em francês desaparece. Em uma pesquisa, baseando-se na fonte, este narrador/editor registra algumas discordâncias entre edições e datas. (Nesse episódio, Eco, como Borges, mistura fatos verídicos com ficcionais.) E conclui, cheio de dúvida, que não sabe exatamente por que decidiu criar coragem e apresentar, como se fosse autêntico, o manuscrito de Adson de Melk. Como acontece em “El jardín de

¹⁸⁴ Podem ser feitas, por exemplo, aproximações do romance de Eco com “La biblioteca de Babel”, uma vez que em ambas as narrativas a biblioteca está associada à idéia de universo e de labirinto. Diz Borges: “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito de galerías hexagonales” (Borges 1996: 465 v.l). Diz Eco: “(...) A biblioteca é um grande labirinto, signo do labirinto do mundo. Entrar e não sabes se sairás. Não é preciso violar as colunas de Hércules...” (ECO 1986: 187). Em ambas, a uniformidade espacial impede a orientação, uma vez que nesses textos a idéia de ordem aparece associada à de labirinto.

¹⁸⁵ Como em “El jardín de senderos que se bifurcan” e “El inmortal”, por exemplo.

senderos que se bifurcan”, parece que a narrativa, tendo passado por múltiplas mãos e múltiplas versões, perde um pouco a credibilidade – até para o narrador. Assim, o leitor de Borges e o de Eco sentem-se perdidos nesse labirinto de imprecisões e têm dúvida a respeito da veracidade da história de Ts’ui Pên e de Adson de Melk.

Eco situou *O Nome da Rosa* em uma abadia beneditina do Norte da Itália, no ano de 1327. Para essa abadia se dirigem um franciscano inglês, Guilherme de Baskerville, e o noviço beneditino alemão, Adson de Melk. Guilherme é ali enviado por Luis IV da Baviera para encetar negociações entre o Papa João XXII e um grupo de franciscanos críticos do Papa e da Igreja Católica. Quando Guilherme chega, depara com uma situação de emergência: um monge fora encontrado morto e em breve acontecem outras mortes, possivelmente assassinatos. De uma forma ou de outra, as mortes estão ligadas à biblioteca do monastério, onde são guardadas obras raras e preciosas, e que contém boa parte da sabedoria grega e latina. Os monges traduzem, copiam e conservam aí esses textos quase sagrados. É solicitado a Guilherme que resolva os mistérios, antes de o grupo do Papa chegar, visto que faz parte deste um temido inquisidor.

Como na ficção de Borges, a narrativa de Eco dialoga com outros textos, sendo flagrantes, como já visto, as aproximações com “La muerte y la brújula” e, também, com “La biblioteca de Babel”. Também é óbvia a paródia do gênero policial. O próprio nome do protagonista, Guilherme de Baskerville, remete o leitor para Sherlock Holmes, para Sir Arthur Conan Doyle e, especificamente, para o conto, “O Cão dos Baskerville”. A possibilidade do diálogo entre obras literárias também se evidencia num

texto de extrema beleza, quando Adson reflete a respeito do universo que constitui uma biblioteca :

(...) Até então pensara que todo livro falasse das coisas, humanas e divinas, que estão fora dos livros. Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si. À luz dessa reflexão, a biblioteca pareceu-me ainda mais inquietante. Era então o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouro de segredos emanados de muitas mentes, e sobrevividos à morte daqueles que os produziram ou os tinham utilizado (Eco 1983: 330).

Guilherme é um frade que se pauta nos ensinamentos de Roger Bacon e Guilherme de Ockham – o que seria comum em um erudito medieval. No entanto, faz uso de um tipo particular de fumo (ópio, como Sherlock?), utiliza lentes nos olhos para ver melhor e está equipado com um ímã que lhe presta bons serviços, quando se perde no labirinto da biblioteca. Assim, ele é uma combinação de Sherlock Holmes, de cientista, de filósofo e de frade. Como já foi dito, também Guilherme de Baskerville tem o seu Watson (amigo memorialista, que narra as histórias do famoso detetive); trata-se do noviço Adson, que, já velho, relata a história dos terríveis acontecimentos na abadia. Apesar de tudo ver, o noviço nada compreende do que presenciou, nem mesmo ao tornar-se velho. O propósito declarado de Eco é “fazer compreender tudo através das palavras de alguém que não compreende nada” (Eco 1985: 32). O responsável pelos crimes, Jorge de Burgos, como Scharlach, supera em astúcia o detetive medieval. Podem-se

observar, também, claras semelhanças entre o monge Jorge de Burgos e Jorge Luis Borges, não se limitando apenas ao nome: ambos são cegos e bibliotecários.

A causa de tantas mortes, sabe-se mais tarde, é a posse de um misterioso livro guardado secretamente no local mais recôndito da biblioteca – o *Finis Africae* –, a que somente o abade, o bibliotecário e seu auxiliar direto têm acesso. As vítimas pagam com a vida a curiosidade e a coragem de manusearem e lerem o livro proibido – o segundo volume da *Poética*, de Aristóteles – que trata da comédia e do riso. Em meio à Inquisição e às discussões envolvendo tendências religiosas antagônicas o riso surge como a grande ameaça à estabilidade do mundo medieval, ao ensinar os homens a duvidar dos dogmas e ao expor a fragilidade das verdades absolutas.

Como Lönnrot, Guilherme tenta encontrar um padrão nas mortes ocorridas na abadia e relaciona-as com a profecia dos sete anjos e as sete trombetas no Apocalipse, do Apóstolo S. João. Em “La muerte y la brújula”, o padrão das mortes é fornecido pelo acaso; Lönnrot aceita-o como verdade e o assassino passa a manipular o detetive a partir dele. Em *O nome da rosa*, também concorre o acaso. É um velho monge, Alinardo, “já imbecil no corpo” (Eco 1983: 186), quem estabelece uma ligação entre os crimes e as sete trombetas do *Apocalipse*. O detetive crê que o criminoso se inspira nessa série: “Por causa de uma frase de Alinardo, estava convencido que a série dos crimes seguia o ritmo das sete trombetas do Apocalipse” (Eco 1983: 528); o criminoso, por sua vez, adota-a como um desígnio divino e passa a acreditar nela, como forma de justificar os seus crimes. Jorge explica-se a Guilherme: “Alinardo me comunicara sua idéia, depois ouvi também que tu

acharas que era persuasiva... então, fiquei convencido de que um plano divino estaria regulando os desaparecimentos dos quais eu não era responsável” (Eco 1983: 528). Na verdade, a primeira morte é um suicídio; as outras são de responsabilidade direta ou indireta de Jorge. Diferentemente de “La muerte y la brújula”, é o detetive quem fabrica um esquema, que se revela falso, na tentativa de interpretar os movimentos do culpado; e o culpado, então, se adapta a ele. Diz Guilherme:

Não havia trama, e eu a descobri por engano. (...) Nunca duvidei da verdade dos signos, Adso, são a única coisa de que o homem dispõe para se orientar no mundo. Aquilo que eu não compreendi foi a relação entre os signos. Cheguei até Jorge através de um esquema apocalíptico que parecia reger todos os delitos, contudo era casual. Cheguei a Jorge procurando um autor de todos os crimes, e descobrimos que cada crime tinha no fundo um autor diferente, ou então nenhum. (...) Comportei-me como um obstinado, seguindo um simulacro de ordem, quando devia saber que não há uma ordem no universo (Eco 1983: 552-3).

Como Lönnrot fundamenta suas investigações na cabala, Guilherme baseia suas investigações no Apocalipse. Ambos são detetives racionais e pressupõem a existência de ordem no universo. Da mesma forma, o leitor é levado a aceitar as hipóteses e inferências errôneas dos detetives, porque está habituado a procurar ordem e esquemas nas narrativas policiais. Guilherme e Adson têm a duvidosa satisfação de concluir que Jorge era o gênio do mal por detrás de alguns, mas não de todos os acontecimentos. O insucesso da investigação constitui uma

rejeição da tradição literária do detetive engenhoso e infalível. Em Borges, o detetive é vítima do criminoso. Em Eco, também o detetive fracassa. Estando as páginas do livro embebidas em veneno mortal, o assassino, quando descoberto por Guilherme, e para evitar que outros tenham acesso ao livro, come-o, página por página e morre junto com o grande segredo que ele contém, ateando fogo à abadia. Assim, ambos, Borges e Eco, utilizam o fracasso dos seus detetives para lançar um véu de dúvida sobre o poder da própria razão.

Em uma análise de “La muerte y la brújula” em relação às máximas do texto policial criadas pelo próprio Borges, é possível verificar que o autor observa a primeira regra (un límite discrecional de seis personajes), mas infringe a segunda (declaración de todos los términos del problema), apesar de ter sido muito rigoroso com autores, como Conan Doyle, que não oferecem ao leitor todos os elementos para elucidar o enigma. Diz Borges:

Para complicar el misterio, le está vedado intercalar personajes inútiles, acumular cómplices o escamotear datos indispensables; también le están prohibidas las soluciones puramente mecánicas: los electroimanes que invalidan los fundamentos de la cerrajería; las veloces barbas postizas, que desbaratan el principio de identidad (...) (Borges 1995: 249)

No episódio do terceiro crime, Scharlach, no papel de vítima (Gryphius, Ginzberg, Ginsburg), usa uma “nebulosa barba gris” (Borges 1996: 502) para disfarçar sua identidade. Embora o comissário de polícia Treviranus tenha, acertadamente (mas de forma casual), pensado na

hipótese de um simulacro, não são oferecidas pistas suficientes ao leitor e ao detetive, para fundamentar tal suposição. Mais ainda, se considerarmos que nos relatos policiais clássicos habitualmente o policial se caracteriza por levantar hipóteses quase nunca confirmadas, o leitor certamente interpreta que é esse o caso, tratando-se de mais um estratagema de Borges para confundir-lo. Com relação a esse aspecto, é bom ressaltar que os freqüentes logros que o autor propõe ao leitor fundam-se na chamada competência narrativa do leitor que, segundo Genette (1995: 75), é nascida do hábito que lhe permite decifrar cada vez mais depressa o código narrativo do gênero.¹⁸⁶ Assim, segundo o próprio Borges, a solução não deve ser descoberta antes do final, mas todas as pistas devem estar presentes no texto, para que a solução pareça lógica, embora inesperada.

Com relação à terceira máxima –“avara economía en los médios” – que interpreto como a necessidade de se apresentar enigmas simples, sem muitos enfeites e com economia de recursos, verifico que Borges a transgredir de forma flagrante. A trama, apesar de muito bem elaborada, é complexa, como se verifica na leitura do conto, estando presentes alguns temas metafísicos recorrentes na obra borgiana (espelho, labirinto, duplos, eterno retorno) além de muita erudição, nas numerosas referências bibliográficas.

Uma das limitações do gênero, segundo Borges, é o fato de as personagens estarem submetidas ao enredo, não possuindo vida própria. Como consequência, as personagens do conto policial são planas, sem profundidade psicológica, e muitas vezes nem são descritas fisicamente. “La

¹⁸⁶ Ao refletir sobre a origem do gênero, Borges afirma que Edgar Allan Poe cria o relato policial e, depois, o leitor da ficção policial (BORGES 1997: 86).

muerte y la brújula” não foge à regra. O leitor é informado a respeito das nos aspectos estritamente necessários ao desenvolvimento da trama. Exemplificando: bem poucos detalhes são fornecidos sobre o aspecto e circunstâncias de Lönnrot; sabe-se que é principalmente um detetive que tem orgulho de considerar-se um intelectual, pautando suas investigações pela racionalidade. Ele se mostra tão intelectual que, ao se conscientizar de que a morte é certa, reage apelando para o paradoxo de Zeno, com uma espécie de fatalismo. “Sintió un poco de frío y una tristeza impersonal, casi anónima” (Borges 1996: 507). Essa é a máxima concessão que o autor faz, em demonstrar os sentimentos do detetive. Da mesma forma, pouco se sabe de Scharlach, além de ele ser um criminoso intelectual que leva a cabo seu plano de vingança, de forma calculada e fria. Como já foi analisado, ódio e tristeza são os dois sentimentos demonstrados pela personagem, quando consegue capturar o detetive. “Lönnrot oyó en su voz una fatigada victoria, un odio del tamaño del universo, una tristeza no menor que aquel odio” (Borges 1996: 505). Pode-se, então, afirmar que em “La muerte y la brújula” Borges observa a 4ª máxima – “primacía del cómo sobre el quién” – e as personagens existem em função do enredo. Dessa forma, o “como” acontecem os crimes se sobrepõe em importância à análise dos sentimentos pessoais que fizeram com eles que fossem cometidos. Como consequência dessa máxima, assinalo, também, que a preocupação ética da culpabilidade não está presente na narrativa. Como as personagens são apenas esboçadas e não têm emoções, dificilmente o leitor se identifica com elas; portanto, não despertam nele profundo sentimento, quer de simpatia ou de aversão. Assim, “La muerte y la brújula” torna-se um jogo intelectual que

pode ser jogado sem remorso. Pode-se dizer que o horror dos assassinatos é atenuado pela lógica de uma trama racionalista e extravagante.

Por outro lado, pode-se afirmar que o autor também se submete à 5ª regra; embora a morte esteja presente em três momentos do conto e constitua parte essencial do enredo, ela não é apresentada com detalhes violentos. Assim, não ocorre “mayor efusión de sangre” (Borges 1997:104), nem há qualquer descrição gratuita de violência.

Por fim, ao pontuar a obediência do autor à 6ª máxima, considero importante registrar a habilidade de Borges na construção da “maravilla de la solución”. Em “La muerte y la brújula”, o leitor é levado de surpresa em surpresa, de desconcerto em desconcerto, até o inesperado epílogo. Muitas passagens do texto não são compreendidas até o desenlace final, quando, então, se percebe seu duplo significado. A solução do mistério, como propõe Borges, surge quase como uma “epifanía”. Persiste a perfeita organização do relato, “una construcción severa”, onde tudo “debe profetizar el desenlace” (Borges 1995: 249).

Numa análise final, é possível notar que em “La muerte y la brújula” Borges subverte a estrutura do relato policial clássico, inovando na maioria das características do gênero.

CONCLUSÃO

Cuentos y novelas policiales son, ante todo, cuentos y novelas.

(Jorge Luis Borges 1995: 250)

Ao concluir esta pesquisa, fazem-se necessárias algumas considerações sobre os assuntos abordados no decorrer do trabalho. Inicialmente, uma observação sobre a aceitação “relativa” do gênero policial por alguns setores da crítica tradicional. Apesar de a narrativa policial ser hoje admitida pela crítica especializada e pelos meios acadêmicos, ainda enfrenta preconceitos oriundos de sua classificação como “gênero menor” ou como “cultura de massa”, preconceitos mais fortes no passado e mais diluídos no presente. Entretanto, como foi apontado na introdução deste trabalho, recentemente há um interesse maior no gênero policial por parte do público dito “mais qualificado”, o que pode ser creditado a uma crescente atenção ao gênero dedicada por autores, como Jorge Luis Borges, que tradicionalmente não somente não se identifica com o universo específico da cultura de massa como é considerado um dos escritores mais eruditos da modernidade.

Nesta tese, por meio da análise dos contos de Borges escolhidos como *corpus* desta pesquisa, verifica-se que, trabalhando com um gênero considerado “menor”, Borges privilegia a dimensão intelectual da narrativa

policial, criando, dessa forma, um espaço para instaurar questões filosóficas, metafísicas e metaliterárias, cuja profundidade transcende as variantes populares desse gênero.

Como foi visto, o autor efetivamente subverte o conceito de narrativa policial. Em uma análise dos contos policiais de Borges, verifica-se que são poucos os que começam com um crime acontecido, a cuja elucidação se dedica um investigador, por meio do racionalismo e da lógica. Sob esse aspecto, embora possa ser lido também como uma paródia, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, primeiro conto analisado, pode ser considerado uma narrativa policial no nível de um problema intelectual puro, resolvido vinte e cinco anos depois de o crime ter sido cometido, por meio do raciocínio e da lógica, sem que fosse descoberta uma única nova prova.

Em “Emma Zunz” e em “El jardín de senderos que se bifurcan”, no entanto, Borges subverte o gênero, uma vez que trabalha não em uma dimensão retrospectiva, mas em uma dimensão prospectiva. Em ambos os contos, o leitor sabe que um crime vai ser cometido e acompanha a sua execução (assim, o papel de detetive é, no fim, exercido pelo leitor). Naquele, o motivo é explícito; Emma é, desde o início, a criminosa, e a surpresa consiste, pois, em saber como acontecerá o crime. Neste, o criminoso também é conhecido desde o início da história; no entanto, o motivo do assassinato e a forma como o crime ocorre fazem parte do enigma. Finalmente, em “La muerte y la brújula” verifica-se uma dilapidação e uma reinvenção do gênero. O conto inicia com a descoberta de um crime, mas outros se sucedem numa série.

Este trabalho também se propôs a verificar uma possível submissão do autor às regras do gênero estabelecidas por ele mesmo. Uma das características observáveis, não apenas nos contos policiais analisados, mas também em outros contos de Borges, é que as personagens, além de serem poucas, vivem somente dentro das limitações do papel que desempenham na trama, às quais são subordinadas. Assim, os contos de Borges privilegiam o argumento, de que podem derivar o jogo intelectual ou as especulações metafísicas, em detrimento das personagens. Trata-se do preceito borgiano: “primacía del cómo sobre el quién”. Dessa forma, as personagens podem ser descritas ou representadas em seu aspecto físico ou em suas ações, mas não são abordadas profundamente em suas complexidades psicológicas, submetendo-se ao enredo. Como se trata de uma leitura dirigida mais ao intelecto que à emoção, ao leitor interessam mais os atos e os pensamentos da personagem do que os seus sentimentos, que causam pouca ou nenhuma comoção. Tal fato justifica a pouca ênfase colocada por Borges na idéia da culpabilidade, da punição dos culpados e da preocupação com o bem e o mal, característica do romance policial clássico.

Embora densos, os contos devem também ser sucintos e apresentar uma “avara economía en los medios”, segundo preceito estabelecido por Borges. Em uma avaliação quanto à observância desse aspecto, chega-se à conclusão de que, embora os contos analisados envolvam sempre muita erudição, as tramas são rigorosas e simples; a exceção ocorre em “La muerte y la brújula”, quando a trama é complexa.

Além disso, em “La muerte y la brújula” verifica-se a transgressão à regra que pressupõe a “declaración de todos los términos del problema”; por ocasião da simulação do terceiro crime, conforme registrado na leitura do conto, o criminoso Scharlach usa uma barba postiça para se disfarçar – fato de que o leitor só tem conhecimento no epílogo. Assim, no meu ponto de vista, embora censure outros autores por incorrerem no vício, nesse episódio Borges foi desleal com o leitor.

Em todas as narrativas analisadas, é possível observar “el pudor de la muerte”, quando Borges atende a sua recomendação de suprimir os detalhes violentos desnecessários à trama – característica que sempre condenou na narrativa policial *noir*. Dessa forma, a morte aparece como uma consequência natural do argumento, à medida que é necessária ao seu desenvolvimento.

Por fim, a resolução do enigma – fundamental em um conto policial – constitui em Borges uma manifestação da habilidade do autor que consegue, sempre, maravilhar o leitor; em todos os contos ocorre uma epifania e é surpreendente.

Outro aspecto sob o qual este trabalho se propôs a analisar os contos de Borges é a verossimilhança, ou seja, quanto ao “sentimento de verdade” existente neles. Segundo Aristóteles (1979: 249 IX 50), não cabe ao poeta reproduzir o que existe, mas compor suas possibilidades. Sob essa perspectiva, o verossímil não é necessariamente o verdadeiro, mas o que aparenta sê-lo. Nesse sentido, dos contos analisados, somente “Emma Zunz” poderia ser considerada uma obra verossímil, ou seja, passível de ter acontecido na realidade. Entretanto, mesmo que a matéria narrada seja

cópia fiel da realidade, ela só parecerá assim à medida que for organizada em uma estrutura coerente. Da mesma forma, um traço irreal pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam; a verossimilhança – conceito que em princípio está relacionado à possibilidade de se comparar o mundo da narrativa com o mundo real – acaba dependendo, assim, da organização estética do material narrativo, que, apenas graças a ela, se torna plenamente verossímil. Assim, é pela organização interna que Borges imprime em seus contos que o leitor aceita, por exemplo, os invisíveis e inumeráveis labirintos de tempo de “El jardín de senderos que se bifurcan”; ou, ainda, que admite o fato de Lönnrot e Scharlach, vítima e algoz, constituírem uma mesma pessoa; ou que não estranha a existência de um enorme labirinto carmesim, onde viviam um rei, um escravo e um leão (Borges 1996: 600 v.l). Apesar de os contos “El jardín de senderos”, “La muerte y la brújula” ou “Abenjacán el Bojarí” estarem impregnados do fantástico, graças à técnica do autor tornam-se coerentes e verossímeis. Assim, considerando que a verossimilhança refere-se à criação de um mundo autônomo dentro da ficção, pode-se afirmar que todos os contos de Borges analisados são verossímeis e não somente “Emma Zunz”, que tem a verdade assegurada pela verdade da existência.

Com relação à voz que articula a narração, observa-se que o narrador memorialista, típico do romance policial clássico, não é nunca utilizado por Borges. Como foi visto, alguns contos seus são narrados em 3ª pessoa, por um narrador impessoal. Em outros, o autor utiliza um narrador mais personalizado, que se pode identificar. Em qualquer um dos casos, o narrador nos contos de Borges caracteriza-se por não se introduzir

profundamente no íntimo das personagens. Por outro lado, se considerarmos que o enfoque no exterior da personagem é a opção natural quando se pretende gerar, por exemplo, uma atmosfera de mistério, ou surpreender o leitor no final da narrativa, e se considerarmos que uma das características mais marcantes dos contos de Borges é o final surpreendente, é natural que nele predomine este tipo de focalização.

Nota-se, também, que um aspecto relevante em seu estilo é a constante manifestação de dúvidas, vacilações e correções do narrador. Alguns de seus contos podem, ainda, possibilitar duas interpretações, às vezes contraditórias, de um mesmo fato; em “La muerte y la brújula”, por exemplo, um possível encontro de Scharlach e Lönnrot em outro avatar depende da interpretação, do julgamento e talvez das convicções pessoais do leitor. Neles, o narrador é somente um colecionador, ordenador e apresentador dos fatos. O leitor escolhe sua versão. Diferentemente da narrativa tradicional, quando uma só versão é apresentada, Borges propõe ao leitor diferentes versões para que ele eleja a que melhor lhe aprouver.

Como já foi mencionado, Genette (1995: 75) fala na competência narrativa do leitor que, pelo hábito, pode decifrar mais depressa o código narrativo em geral, ou o próprio a certo gênero. Da mesma forma, o leitor de Borges é habituado a captar os diversos matizes das palavras repetidas, é acostumado aos comentários intercalados, cortando a linha de pensamento, é afeito às imprecisões e traições da linguagem.

Esse leitor borgiano, sem dúvida, também é competente para identificar os temas recorrentes da sua ficção, entre os quais se encontram as interpretações do tempo, tema que tem preocupado a filosofia de todas

as épocas e consta da maioria dos contos analisados. Em “El jardín de senderos que se bifurcan”, por exemplo, como é típico de Borges, coexistem conceitos de tempo aparentemente antagônicos: do tempo circular, do tempo como um fluxo do passado em direção ao futuro e de tempos que se bifurcam em outras dimensões. Dentre as teorias sobre o tempo, a do tempo periódico e circular é uma das mais utilizadas na ficção borgiana.

É interessante ressaltar que poucos temas aparecem na obra desse autor com maior frequência que o do labirinto. Ele está presente como uma construção concreta que alude a uma concepção matemática em “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, assume a forma das alucinantes simetrias e repetições da casa de Triste-le-Roy em “La muerte y la brújula”, ou é representado por espelhos, luzes, corredores, escadas como no Paseo de Julio em “Emmz Zunz”. Também, espaço e tempo são labirintos como em “El jardín de senderos que se bifurcan”. Para Borges, o labirinto é uma metáfora que pode simbolizar toda trajetória do homem: o sonho, a luta, o jogo, os passos, o pesadelo, a neurose, a loucura, o errar sem fim por idênticos caminhos, o chegar sempre ao mesmo ponto.

Outro tema recorrente na estética borgiana são os espelhos, presentes, também, na maioria dos contos analisados. Como visto, no universo borgiano, os espelhos, símbolo da pluralidade infinita, tornam-se culpados de assombrosas repetições. O próprio trabalho literário de Borges, como enfocado, é um constante espelhamento: textos contidos em outros textos, repetições e autocitações.

Também a concepção panteísta do universo é um dos temas mais fecundos da obra de Borges. Dela deriva a idéia de que um homem é os

outros – o que significa a anulação da identidade individual, ou, mais exatamente, a redução de todos os homens a uma identidade suprema. Como consequência, é comum a identificação de uma personagem com outra, como em “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” e “La muerte y la brújula”.

Assim, na conclusão deste trabalho, é possível verificar que o policial, em Borges, aparece vinculado a preocupações que ultrapassam o gênero, abrangendo desde questões literárias até questões metafísicas. Também é possível confirmar a presença de temas que são comuns às narrativas de Borges, policiais ou não. Dessa forma, das narrativas lidas e analisadas, participam com maior ou menor ênfase elementos comuns ao universo borgiano: filosóficos, teológicos, místicos, míticos, metafísicos, históricos, e elementos próprios ao gênero policial. Desse modo, em meio às muitas inferências que se pode fazer da concepção estética de Borges, uma delas é que não há um único aspecto sob o qual se possa e se deva ler sua obra. Fixar-se, por exemplo, exclusivamente nas constantes estruturais do gênero policial seria reduzi-la e empobrecê-la. Na verdade, os contos de tema policial que compõem a obra do escritor argentino vão muito além do gênero, que ele conseguiu, como foi visto, subverter e até recriar.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, V.M. *Teoria da Literatura*. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1990.

ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1983.

ALIFANO, Roberto. *Conversaciones con Borges*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1994.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

AUDEN, W.H. "O presbitério culpado". In: *A mão do artista: ensaios sobre teatro, literatura, música*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

AUERBACH, Erich. *Mimeses*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BALDERSTON, Daniel. *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Tradução de Eduardo Paz Leston. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

_____. "Tradição e traição: Borges e Stevenson", *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19/ ago./1984. Caderno Folhetim, p. 11.

BARILI, Amelia. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de identidad del escritor latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000.

BELMONT, Laura Leo de. "El jardín de senderos que se bifurcan". *Revista de Literatura Hispanoamericana*. Maracaibo, n.34, p.83-89, jun/1997.

BLOOM, Harold. *O Cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. "Abenjacán el Bojarí, muerto em su laberinto". In: *Obras completas I. El Aleph*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. "El cuento policial". In: *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé/ Editorial de Belgrano, 1997

_____. "El jardín de senderos que se bifurcan". In: *Obras completas I. Ficciones*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. "Emma Zunz". In: *Obras completas I. El Aleph*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. "Ficciones". In: *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. "Half-way house, de Ellery Queen". In: *Obras completas IV Textos cautivos*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. "La muerte y la brújula". In: *Obras completas I. Ficciones*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. "Tema del traidor y del héroe". In: *Obras completas I. Ficciones*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____. *Labyrinths. Selected stories & other writings*. Edited by D.Yates e J. Irby. New York: New Directions, 1964.

_____. “La cruz azul y otros cuentos de Gilbert Keith Chesterton”. In: *Obras completas IV Biblioteca personal*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. “La forma de la espada.” In: *Obras completas I. Artificios*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. “La novela policial, nacimiento, temas, autores e influencias”. (Entrevista grabada em 1963). In: VÁZQUEZ, María Esther. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

_____. “La piedra lunar, de Wilkie Collins”. In: *Obras completas IV Prólogos con un prólogo de prólogos*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. “Las ratas de José Bianco.” In: *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____. “Los laberintos policiales y Chesterton”. In: *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____. “Los nombres de la muerte, de María Esther Vázquez”. In: *Obras completas IV Prólogos con un prólogo de prólogos*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. “Manuel Peyrou. La espada dormida” In: *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____. “Roger Caillois. Le roman policier “. *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____. “The devil to pay, de Ellery Queen”. In: *Obras completas IV Textos cautivos*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. “The paradoxes of Mr. Pond, de G.K.Chesterton”. In: *Obras completas IV Textos cautivos*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Galma, 1993.

_____. El Aleph. In: *Obras Completas I*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. "Dos novelas policiales". In: *Obras completas IV Textos cautivos*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. "Modos de G.K. Chesterton". In: *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____. "The beast must die, de Nicholas Blake". In: *Obras completas IV. Textos cautivos*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____. "Excellent Intentions, de Richard Hull". In: *Obras completas IV. Textos cautivos*. Barcelona: Emecé, 1996.

_____ ; FERRARI, Osvaldo. "Chesterton" In: *Diálogo II*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

_____ ; FERRARI, O. "Edgar Allan Poe" In: *Diálogo II*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

_____ ; FERRARI, Osvaldo. "El cuento policial". In: *Diálogo I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

_____ ; SÁBATO, Ernesto; BARONE, Orlando. *Diálogos; Borges e Sabato*. 2 ed. Buenos Aires: Emecé, 1996.

_____ ; CASARES, Adolfo Bioy (Org). *Los Mejores Cuentos Policiales*. 4.ed. Buenos Aires: Emecé, 1977.

_____ ; CASARES, Adolfo Bioy. "Las previsiones de Sangiácomo". In: *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____ ; CASARES, Adolfo Bioy; 'Que es el cuento policial?' In: LAFFORGUE, Jorge e RIVERA, Jorge. *Asesinos de Papel*. Ensayos sobre narrativa policial. Buenos Aires: Colihue, 1995.

BORGES, Pedro. "Francisco José Viegas – o Fascínio pelo Policial." *Jornal de Letras, Artes & Ideias (Lisbon)*, 9:349, 14-20, pp. 18-19, Mar.1989 .

BRAIT, Beth. *A personagem*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.

BRAVO, Víctor. *El orden y la paradoja: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

BRECHT, Bertolt. "De la popularidad de la novela policíaca". In: LINK, Daniel (Org). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe ao caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca, 2002.

BURGIN, Richard. *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1974.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Seis propostas para o próximo milenio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de. "Quase Borges". In: *Borges centenário*. São Paulo: EDUC, p.15-27, 1999.

CAMURATI, Mireya. "Borges, Dunne y la regresión infinita". *Revista Ibero Americana*, Pittsburg, n. 141, p. 925-931, out-dez, 1987.

CANDIDO, Antonio et al. "A personagem do romance". In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. v. 2. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960.

CHESTERTON, Gilbert Keith. *A sabedoria do Padre Brown*. Tradução de Edílson Alkmin Cunha. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. *O homem que foi Quinta-feira (um pesadelo)*. Tradução de José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

CHIBKA, Robert L. "Borges's Library of Forking Paths". In: MERIVALE P. y SEENEY, S.E. (Org.) *Detecting Texts: the metaphysical detective story from Poe to postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1999.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

COLMEIRO, José. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Antropos, 1994.

COMA, Javier. *La novela negra: historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*. Barcelona: El Viejo Topo, 1990.

CORTÍNEZ, Verónica. "De Poe a Borges: la creación del lector policial". *Revista Hispánica Moderna*, New York, año XLVIII, p. 127-136, junio 1995.

COSTA, Lígia Militz da et al. *A tragédia: estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988.

COSTA, René de. *El humor en Borges*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

COSTA, Walter Carlos. "Borges e o uso da história". In: *Fragmentos*, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 28-9, p. 41-7, jan-dez, 2005.

DE QUINCEY, Thomas. *Do assassinato como uma das Belas Artes*. Tradução de Araújo Mesquita. Porto Alegre: LP&M, 1985.

ECO, Umberto. "A poética da obra aberta". In: *Obra aberta*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora F. Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Pós-escrito a 'O nome da rosa'*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ÉSQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. *Os Persas; Electra; Hécuba*. Trad. Mário da Gama Kury. 5.ed. 2004. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *Prometeu acorrentado; Édipo Rei; Medéia*. Trad. A. Guzik et al. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

FERNÁNDEZ VEGA, José. "Una campaña estética: Borges y la narrativa policial." *Variaciones Borges: Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, 1, pp. 27-66, 1966.

FERREIRA-PINTO, Cristina. "La narrativa cinematográfica de Borges". *Revista Ibero Americana*, Pittsburgh, n. 155-6, p. 502, abr-set.1991.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O assassino é o leitor. In: *Matraga*, Rio de Janeiro: UERJ, v.3. n.4/5, p.20, jan./ago, 1988.

FISHBURN, E.; HUGHES, P. *Un diccionario de Borges*. Prólogos de Mario Vargas Llosa y Anthony Burgess. Buenos Aires: Torres Agüero, 1995.

FORSTER, E.M. *Aspects of the novel*. Great Britain: Hazell Watson & Viney, 1975.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GIARDINELLI, Mempo. *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*. Córdoba: Op.Oloop, 1996.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida social*. 2.ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUBERN, Roman. "Mosaico de sugestões sobre o gênero policial" In: *Matraga*, Rio de Janeiro: UFRJ, v.3 jan./ago.1988.

GUERINI, Andréia. "Borges na Itália". In: *Fragmentos*, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 28-9, p. 77-83, jan-dez, 2005.

GUIBERT, Rita. "Borges habla de Borges". In: ALAZRAKI, Jaime (Org.) *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976.

GUTIÉRREZ Carbajo, Francisco. "El relato policial en Borges." *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispanica*, 505-507, pp. 371-88, July-Sept, 1992.

IMBERT, Enrique Anderson. "Un cuento de Borges: 'La casa de Asterión'". In: *Jorge Luis Borges*, edición de Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976.

IRWIN, John. *The mystery to a solution. Poe, Borges and the analytic detective story*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.

JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

KAYSER, Wolfgang. "Análise e interpretação da obra literária" In: *Introdução à Ciência da Literatura*. 5 ed. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1970.

KEEGAN, John. *Agosto de 1914 irrompe a Grande Guerra*. Tradução de Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Renes, 1978.

LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier*. Paris:10/18, 1974.

LOUIS, Annick. (Org). *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de literatura 1984-1988*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

MANDEL, Ernst. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Tradução de Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho: ensaios sobre as palavras e o mundo*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MATTHEWS, Brander. "The philosophy of the short-story". In: *The short story theories*. Edited by Charles May. Ohio: Ohio University Press, 1987.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, Paulo de. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MOLLOY, Sylvia. "Jorge Luis Borges, confabulador". *Revista Ibero Americana*. New York, p.801-8, jun,1987.

MONEGAL, Emir R. *Uma poética da leitura*. Tradução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Vestígios da tradição judaica: Borges e outros rabinos*. 2001. Tese – Curso de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PAOLI, Roberto. "Borges y la literatura inglesa". *Revista Ibero Americana*, Pittsburg, n. 140, p. 595-613, jul-set,1987.

PARGA, Salvador Vázquez de. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981.

PASCUAL, Arturo Marcelo. *El lector de... Jorge Luis Borges*. Barcelona: Oceano, 2000.

PEYRONIE, André. "Labirinto". In: BRUNEL, Pierre. (Org.) *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. "A carta roubada". In: *Ficção completa, poesia & ensayos*. Organização e tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. "Review of *Twice-told tales*". In: *The short story theories*. Edited by Charles May. Ohio: Ohio University Press, 1987.

_____. "A filosofia da composição". In: *Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios*. Organização e tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. "O barril de amontillado". In: *Ficção completa, poesia & ensayos*. Organização e tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. "Os crimes da rua Morgue". In: *Ficção completa, poesia & ensayos*. Organização e tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

RIVERA, Jorge B. "Borges y lo policial". In: LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1995.

RUIZ, Pablo Martín. "El último cuento policial de Borges y lo que había en el laberinto." *Variaciones Borges: Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation*, 14, pp. 203-35, 2002.

ROSENBLAT, María Luiza. *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas a la obra de Edgar Allan Poe*. Caracas: Monte Ávila /Equinoccio, 1988.

ROUTLEDGE, Christopher. "The Chevalier and the Priest: Deductive Method in Poe, Chesterton and Borges". *Clues: A Journal of Detection*, 22:1 , pp. 1-11, 2001 Spring-Summer.

SÁBATO, Ernesto. "Los relatos de Jorge Luis Borges". In: *Jorge Luis Borges*, edición de Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

_____. *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

SÓFOCLES. *Édipo Rei, Antígona*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SHAW, Donald L. *Jorge Luis Borges Ficciones*. Barcelona: Editorial Laia, 1986.

STEVENSON, Robert Louis. “La puerta y el pino”. In: *Los mejores cuentos policiales*. Selección e traducción de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. 4. ed. Buenos Aires: Emecé, 1997.

STRATTA, Isabel. “Borges, un heredero parcial”. In: *Fragmentos*, Florianópolis: Editora da UFSC, n.17, p.55-62, jul – dez, 1999.

TENÓRIO, Waldecy. “Borges e o princípio do êxtase”. In: *Borges centenário*. São Paulo: EDUC, p. 179-188, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VÁZQUEZ, María Esther. *Borges: imagines, memórias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

VILLAUURUTIA, Xavier. “Tres notas sobre Jorge Luis Borges”. In: *Jorge Luis Borges*, edición de Jaime Alazraki. Madrid: Taurus, 1976.

VOGEL, Daisi Irmgard. *Jorge Luis Borges e a reinvenção poética da entrevista*. 2002. Tese. Curso de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Documentos eletrônicos

BALDERSTON, Daniel. *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Tradução de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Sudamericana, 1985. Disponível em: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/db5.htm>
Acesso em: 5/mar/2005.

BUSTAMANTE, Marta Contreras. *La escritura de Borges en "Fervor de Buenos Aires" y "El Hacedor"*. Disponível em:

<http://scielo-test.conicyt.cl/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0717-68482000002500003&lng=es&nrm=iso>.ISSN0717-6848>. Acesso em 30/jan/2006.

CORTÁZAR, Julio. "Aspectos del cuento". Disponível em:

<http://www.aqp.com.pe/aberrante/art1.htm>. Acesso em 7/dez/2004.

CHESTERTON, G.K. "A Defense of Detective Stories". In: *Illustrated London News*. 17/out/1925 e incluído em *The Spice of Life* (1965). Disponível em:

<http://www.chesterton.org/gkc/murderer.html> . Acesso em 4/abr/2005.

CHESTERTON, G.K. "How to write a detective story". *Illustrated London News*. 17/out/1925 e incluído em *The Spice of Life* (1965). Disponível em:

<http://www.chesterton.org/gkc/murderer.html> . Acesso em 4/abr/2005.

EZQUERRO, Milagros. *El libro y el laberinto*. Disponível em:

<http://www.edutemps.fr/extrait/EX1borges.pdf> . Acesso em 20/out/2005.

FRANKEN,K., Clemens A. *Jorge Luis Borges y su detective-lector*. Disponível em:

http://scielo-test.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112003001400006&lng=es&nrm=iso>.ISSN0716-5811. Acesso em 30/jan/2006.

POE, Edgar Allan. "The philosophy of composition". *Graham's Magazine*, April 1846. Disponível em: <http://www.poeticbyway.com/philo.htm>. Acesso em 18/jan/2005.

RUD, Manuel. Universidade de Buenos Aires: Disponível em:

www.ucm.es/info/especulo/numero17/apropia.html. Acesso em 21/ago/2006.

SCHWARTZ, Adriano. *A estratégia do crime*. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-> Acesso em 21/ago/2006.