

Razão e danação nos contos policiais de Jorge Luis Borges

Razón y dañación en los cuentos policiales de Jorge Luis Borges

Ian Anderson Maximiano Costa¹

Resumo

Neste artigo, o objetivo é discutir a formação do gênero policial em Jorge Luis Borges a partir de duas tendências, a razão e a danação, tendo como seus corolários os detetives Isidro Parodi, Ryan e Lönnrot. Para isso, voltamos aos ensaios de Borges acerca das leis para a construção de um conto policial. Escolhemos três ensaios: “Os labirintos policiais e Chesterton” (1935), “Sobre Chesterton” (1952) e “O conto policial” (1979). Para cotejar e verificar como essas leis funcionam nos contos escolhidos para o corpus, selecionamos “As doze figuras do mundo” (1941) e “As noites de Goliadkin”, da obra Seis Problemas para don Isidro Parodi; e “A morte e a bússola”(1942) e o “Tema do traidor e do herói” (1944), de Ficções. Assim, a guisa de conclusão, comparamos os ensaios e os contos entre si, tendo em vista, principalmente, a consecução de duas linhagens, uma que aposta na capacidade totalizadora e intelectual da razão, o cogito de Descartes; e outra, matizada, em que a razão derrapa, não consegue dar conta do enigma, se metamorfoseia como danação.

Palavras-chave: Razão. Policial. Conto. Danação. Borges

Resumen

En este artículo, el objetivo es discutir la formación del género policial en Jorge Luis Borges a partir de dos tendencias, la razón y la dañación, teniendo como sus corolarios los detectives Isidro Parodi, Ryan y Lönnrot. Para eso, volvemos a los ensayos de Borges sobre las leyes para la construcción de un cuento policial, elegimos tres ensayos: “Los laberintos policiales y Chesterton” (1935), “Sobre Chesterton” (1952) y “El cuento policial” (1979). Para cotejar y verificar como esas leyes funcionan en los cuentos elegidos para el corpus, elegimos “Las doce figuras del mundo” (1941) y “Las noches de Goliadkin” de Seis Problemas para don Isidro Parodi ; “La muerte y la brújula” (1942) y el “Tema del traidor y del héroe” (1944) de Ficciones. Así, a la manera de conclusión, comparamos los ensayos y los cuentos entre sí, teniendo en vista, principalmente, la consecución de dos linajes, una que apuesta en la capacidad totalizadora e intelectual de la razón, el cogito de Descartes; y otra, matizada, en que la razón se derrumba, no consigue dar cuenta del enigma, se metamorfosea en dañación.

Palabras clave: Razón. Policial. Cuento. Dañación. Borges

Recebido em: 17/07/2020.

Aceito em: 16/10/2020.

¹ Graduado em História pela PUC-Minas e Bacharel em Estudos literários pela UFMG. Atualmente, é mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-lit) da UFMG. Bolsista Capes. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8686304615832613>. E-mail: iananderson14@hotmail.com.

La inmovilidad de Parodi es todo un símbolo intelectual y representa el más rotundo de los mentís a la vana y febril agitación norteamericana, que algún espíritu implacable pero certero comparará, tal vez, con la célebre ardilla de la fábula.²
Gervasio Montenegro/ Borges y Bioy
(BORGES; CASARES, 1995, p. 15).

Linrot que va hacia la muerte porque cree que toda la ciudad es un texto.
Ricardo Piglia
(PIGLIA, 2001, p. 15)³.

Na obra de Nolan, as passagens imitadas de Shakespeare são as *menos* dramáticas;
Ryan suspeita que o autor as tenha intercalado para que alguém,
no futuro, desse com a verdade.
Compreende que ele também faz parte da trama de Nolan...
Depois de tenazes cavilações, resolve silenciar a descoberta.
Publica um livro dedicado à glória do herói;
também isso estava, talvez, previsto.
Tema do traidor e do herói
(BORGES, 2007, p. 120).

Introdução

Georges Didi-Huberman, em *Atlas ou o Gaio saber inquieto* (2018), apontou para o caráter heterotópico da poética borgeana, na esteira de Michel Foucault, e apresentou a obra do escritor argentino como um “atlas”, em que as imagens podem sofrer constante metamorfose, os temas variam e ganham novas formas. Já o crítico uruguaio Emir R. Monegal havia analisado a escritura borgeana através da ideia do leitor, este se configurando como ordenador da obra, que funcionaria como uma “poética da leitura”. Na leitura de Didi-Huberman (2018), a obra borgeana se configura como uma “poética do atlas”⁴, em que não só o leitor está conjugado, mas a história, assim como a tradição (o *gaucho* e as “orillas”), o clássico e, como não, o gênero policial. Imagens que estão em constante movimento.

Jorge Luis Borges dedicou inúmeros contos e ensaios ao gênero policial, sendo a década de 1940 a mais fecunda para o escritor em relação à produção de ideias e contos sobre este gênero, o que remonta desde sua parceria a quatro mãos com Bioy Casares até os clássicos *Ficciones* e *El Aleph*. Borges foi um dos principais divulgadores do gênero na América Latina, principalmente a linhagem dos contos policiais de língua inglesa. Utilizou por vezes o gênero como uma forma de “poética do mascaramento”, deslocamento nas imagens do “Atlas”; alguns contos apresentavam a forma de um relato policial, mas enunciam, ou melhor, escondem uma segunda tese. Como em “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”. Temos um personagem-investigador, que não por acaso assume características do próprio Borges, que descobre um “novo mundo” e uma nova filosofia. Também poderíamos citar “O jardim de veredas que se bifurcam”. Neste conto, temos um enredo

² “A imobilidade de Parodi é todo um símbolo intelectual e representa a mais retumbante das mentiras para a vaidosa e febril agitação americana, que algum espírito implacável, mas certo, irá comparar, talvez, com a célebre fábula do esquilo” (Tradução nossa).

³ “Linrot vai até a morte porque acredita que toda a cidade é um texto” (Tradução nossa).

⁴ “[...] Por isso a estranha “mesa de Borges” é chamada, nas primeiras páginas de *As palavras e as coisas*, de “atlas do impossível”. Eis por que ela compromete imediatamente a elaboração de um conceito que será crucial em todas as dimensões do pensamento de Foucault – e da epistemologia à política, passando pela estética –, conceito próprio para designar um campo operatório que não seria justamente aquele do “quadro” ou do “lugar-comum”: esse conceito é o da *heterotopia*” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.76).

policial *sui generis* entre um espião chinês, a serviço da Alemanha, que foge de um policial irlandês, a serviço da Inglaterra.

Numa leitura superficial, são dois contos policiais clássicos. Mas no primeiro caso, temos uma narrativa em que “Flon” irá suplantar a “realidade”, isto é, se constitui como uma crítica a *mimêsis*, na qual Borges inverte e flexiona os termos, a ficção cria a “realidade”. No segundo, a perseguição se transforma em um tratado sobre o tempo, antítese da linearidade e sucessividade. Os exemplos poderiam facilmente se estender. São inúmeras as formas de utilização do gênero policial na obra borgeana.

Os críticos são unânimes em apontar essas características da obra. Para Ricardo Piglia,

La novela policial inglesa había sido difundida con gran eficacia por Borges, que por un lado buscaba crear una recepción adecuada para sus propios textos y trataba de hacer conocer un tipo de relato y de manejo de la intriga que estaba en el centro de su propia poética (PIGLIA, 2001, p. 60)⁵.

Para a crítica brasileira:

Borges, que pode ser considerado o primeiro e mais importante divulgador das histórias de detetive na América Latina, visava, ao difundir o conto policial, assegurar uma recepção favorável a suas próprias obras, até mesmo a seus textos poéticos, que se ampararam em uma estrutura parecida com as narrativas detetivescas (SCHWARTZ, 2017, p. 167-168).

Em suma, a utilização do gênero policial em Borges vai além do nível temático, pois não são narrativas dualistas de detetives e criminosos. Essas fronteiras são borradas. O gênero funciona como mascaramento e aparato intelectual. Isto é: “É conto policial como origem da ‘literatura como fato intelectual’” (SCHWARTZ, 2017, p. 167-168, grifo do autor). Ou funciona através da ironia, do desvirtuamento da tradição; a danação, como veremos.

Depois dessa peroração sobre a introdução do gênero policial em Borges, chegamos aos objetivos e ao *corpus* que compõe esse artigo. Pretendemos trabalhar de maneira dirigida com os contos e os “ensaios policiais”, apresentando um “Borges policial” através de um corte específico no *corpus*.

O *corpus* selecionado é composto por narrativas curtas publicadas na fase áurea de florescimento do gênero policial em Borges, a década de 40 do século XX. O objetivo não é fazer uma exegese de todos os contos que compõem *Seis problemas para dom Isidro Parodi e Ficciones*. Para nosso estudo comparativo fazemos um corte microscópico, qual seja: “As doze figuras do mundo” (1941) e “As noites de Goliadkin”, do livro escrito conjuntamente com Adolfo Bioy Casares, *Seis problemas para Dom Isidro Parodi*. E dois contos do livro *Ficciones*, a saber: “A morte e a bússola” (1942) e o “Tema do traidor e do herói” (1944).

O objetivo central é juntar os mapas e formar um pequeno “atlas policial

⁵ “O romance policial inglês havia sido difundido com grande eficácia por Borges, que por um lado buscava criar uma recepção adequada para seus próprios textos e tratava de fazer conhecer um tipo de relato e de manejo da intriga que estava no centro de sua própria poética” (Tradução nossa).

borgesano”. Isso pressupõe não só a comparação entre os próprios contos em si, mas uma análise que também inclua os ensaios em que Borges reflete sobre o conto policial. Mostrar como funcionam os elementos que caracterizam o conto policial para Borges – estabelecidos nos ensaios “Os labirintos policiais e Chesterton” (1935), “Sobre Chesterton” (1952) e “O conto policial” (1979) – no *corpus* selecionado.

São ensaios publicados em diferentes livros, mas que estabelecem algumas noções caras sobre a narrativa policial. Em suma, prima a ideia de um relato calcado na construção intelectual (Edgar Allan Poe) e no fantástico (G.K. Chesterton), sendo este último sugerido e suplantado pela “realidade”. A ideia central é mostrar como essas categorias do relato policial funcionam nos contos de *Ficções* e *Seis Problemas para dom Isidro Parodi*. Se esses elementos são os mesmos para os contos publicados a quatro mãos e os publicados somente por Borges? Se os contos vão além das categorias apresentadas? E como se constituem comparativamente os contos de *Ficções* e os de *Seis problemas para dom Isidro Parodi*? Em resumo, é uma proposta que visa estabelecer a ideia da comparação em duas instâncias, isto é, a comparação entre a teoria – os ensaios de Borges – e os contos, e o próprio cotejamento entre os contos em si.

No entanto, sem perder de vista como os contos exploram as noções de razão e danação: i) a primeira, ligada a razão cartesiana, o norte em que se circunscreve a modernidade, uma razão objetiva, pragmática, factual, guia dos homens. No limite, estamos falando do *cogito* de Descartes, uma razão que se calca em provas. A razão dos detetives; ii) em segundo, a danação entendida como ruína, para além do seu caráter religioso, espaço onde a tradição moderna do *cogito* derrapa, no limite, entendida nesse artigo, em sua relação com o logro e a morte. Espaço onde a razão dos detetives se vê malograda.

Pensar o gênero policial

O tríptico formado pelos ensaios “Os labirintos policiais e Chesterton”, “Sobre Chesterton” e “O conto policial” configuram uma única imagem acerca do gênero policial para Borges. Os temas se cruzam corporificados na ideia da abstração intelectual e seus correlatos: Chesterton e Poe.

“Os labirintos policiais e Chesterton”, publicado em 1935, foi um dos primeiros ensaios em que Borges reflete sobre o gênero policial. Ali estão enunciados os principais elementos para um relato ser considerado um bom conto policial. Primeiramente, Borges explicita o que entende por gênero policial, esse seria um aparato intelectual, os verdadeiros relatos policiais prescindem de violência, de locais secretos, de barbas postiças, de grandes duelos, devem contar somente com um problema que demande intensa atividade intelectual para sua resolução. Nas palavras do escritor:

O genuíno relato policial – precisarei dizê-lo? – rejeita com igual desdém os riscos físicos e a justiça distributiva. Prescinde com serenidade dos calabouços, das escadas secretas, dos remorsos, da ginástica, das barbas postiças, da esgrima, dos morcegos de Charles Baudelaire e até do acaso. Nos primeiros exemplares do gênero (*O mistério de Marie Roget*, 1842, de Edgar Allan Poe) e num dos últimos (*Unravelled Knots* da baronesa de Orczy, *Nós Desatados*), **a história se limita à discussão e à solução abstrata de um crime**, talvez a muitas léguas do fato ou a muitos anos (BORGES, 1987, p.120-121, grifo nosso).

Um problema e a resolução deste por meio da abstração, isto é, através do raciocínio, já bastam para a construção de um relato policial. Todos os outros elementos são desnecessários e funcionam como uma conspurcação do conto. Continua Borges: “As cotidianas vias da investigação policial – as impressões digitais, a tortura e a delação – aí pareceriam solecismos” (BORGES, 1987, p. 121).

Como os títulos e os nomes em Borges não são casuais, mas sugestivos, a expressão “Os laberintos” plasma a ideia de um local que demanda de seu prisioneiro a utilização da astúcia; como metáfora, do fio de Ariadne. Ou seja, o conto policial deve ser um “labirinto solucionável” por meio do fio de Ariadne, isto é, da razão.

Em um segundo momento do ensaio, Borges arrola aqueles que seriam os códigos ou leis necessárias para a consecução do conto policial, elementos sugeridos pelo livro *The scandal of Father Brown (1935)* de Chesterton. A lista funciona como uma prescrição de leis, a saber: a) Todos os contos devem ter um número limitado de seis personagens: “A infração temerária dessa lei tem a culpa da confusão e do tédio de todos os filmes policiais” (BORGES, 1987, p. 121); b) Todos os problemas apresentados no conto devem ser apresentados ao leitor, nada deve ficar na sombra. A solução de um conto policial não deve advir de um personagem oculto: “Se a memória não me engana (ou sua falta) a variada infração desta segunda lei é o defeito preferido de Conan Doyle [...]. Nos contos honestos, o criminoso é uma das pessoas que figuram desde o princípio” (BORGES, 1987, p. 121); c) Um conto deve ter avara economia de meios: “A descoberta final de que dois personagens da trama são um só pode ser agradável – sempre que o instrumento das trocas não acabe sendo uma barba disponível ou uma voz italiana, mas diferentes circunstâncias e nomes” (BORGES, 1987, p. 121); d) Primazia do como sobre o quem; e) Pudor da morte. “[...] essas pompas da morte não cabem na narrativa policial, cujas musas glaciais são a higiene, a falácia e a ordem” (BORGES, 1987, p. 122).

Por fim, a última lei: f) Necessidade e maravilha na solução. Borges explica:

A primeira estabelece que o problema deve ser um problema “determinado”, apto para apenas uma resposta. A segunda requer que essa resposta maravilhe o leitor – sem apelar ao sobrenatural, claro, cujo manejo neste gênero de ficções é uma debilidade e uma felonía (BORGES, 1987, p. 122, grifo do autor).

Borges termina essa última lei citando Chesterton: “Chesterton, sempre, realiza o *tour de force* de propor um esclarecimento sobrenatural e de logo substituí-lo, sem perda, por outro deste mundo” (BORGES, 1987, p. 122).

Após seus contos clássicos sobre o gênero policial e sem abandonar a reflexão sobre o relato policial, Borges publica no corpo dos ensaios de *Otras Inquisiciones* (1952), uma biografia crítica de G. K. Chesterton, “Sobre Chesterton”.

O inglês foi um escritor entre dois séculos, o XIX e o XX, como também foi um dos últimos polímatas da modernidade. Era não só um escritor de ficções, mas também um filósofo e teólogo. Era um escritor caro a Borges, que escreveu inúmeros ensaios sobre o autor: “Modos de G.K Chesterton”, “Chesterton, padre de la iglesia”, “Chesterton, escritor”, “Chesterton, poeta”.

No que ora analisamos, em “Sobre Chesterton”, Borges traça o perfil de um

escritor premido pela tradição do catolicismo e por uma escrita que “suele incurrir en atisbos atroces”⁶ (BORGES, 2014, p. 254). Segundo Borges, é o conflito entre esses dois elementos que transformam Chesterton em um bom escritor.

Em relação ao conto policial, o escritor argentino volta novamente na última lei enunciada em “Os labirintos policiais”. Mas, dessa vez, surge a figura de Edgar Allan Poe como contraste. O escritor norte-americano é o inventor do conto policial, mas vive através do pêndulo, ora produz contos policiais em que o elemento central é a razão, ora produz contos fantásticos. Já Chesterton conjuga essas duas facetas, com uma diferença: o fantástico é somente sugerido, no final vence a dura realidade. Citemos o próprio Borges:

Edgar Allan Poe escribió cuentos de puro horror fantástico o de pura *bizarrerie*; Edgar Allan Poe fue inventor del cuento policial. Ello no es menos indudable que el hecho de que no combinó los dos géneros. No impuso al caballero Auguste Dupin la tarea de fijar el antiguo crimen del Hombre de las Multitudes o de explicar el simulacro que fulminó, en la cámara negra y escarlata, al enmascarado príncipe Próspero. En cambio, Chesterton prodigó con pasión y felicidad esos *tours de force*. Cada una de las piezas de la saga del Padre Brown presenta un misterio, propone explicaciones de tipo demoníaco o mágico y las reemplaza, al fin, con otras que son de este mundo (BORGES, 2014, p. 253, grifos do autor)⁷.

Em 1979, Borges publica um dos seus últimos textos sobre o gênero policial, “O conto policial”. Apesar de o título sugerir um ensaio sobre princípios gerais sobre o gênero, trata-se de um de ensaio sobre o conto policial na perspectiva do norte-americano Edgar Allan Poe. Disserta, principalmente, acerca do pioneirismo do escritor na narrativa policial.

Para Borges, Poe é pioneiro em duas frentes: foi o inventor do gênero policial bem como do leitor de ficções policiais: “O romance policial criou um tipo especial de leitor. Porque, se Poe criou a narrativa policial, criou, depois, o tipo de leitor de ficções de policiais” (BORGES, 1999, p. 221).

Para além disso, o escritor legou um elemento central para a história da literatura segundo Borges, a literatura como operação da mente. Fato que, à primeira vista, não parece relacionado à narrativa policial, mas é central na sua constituição em Poe. Neste, a narrativa policial é um fato intelectual. É Poe quem constrói o primeiro detetive da história do gênero policial, Auguste Dupin, o intelectual que soluciona o enigma do crime por meio da razão. Citemos Borges:

Aqui encontramos outra tradição do conto policial: um mistério desvendado por obra da inteligência, por uma operação intelectual. É um feito executado por um homem muito inteligente, que se chama Dupin, que se chamará, depois, Sherlock Holmes, que se chamará, mais tarde, Padre Brown, que terá outros nomes, outros nomes famosos, sem dúvida (BORGES, 1999, p. 224-225).

⁶ “[...] costuma incorrer em vislumbres atrozes” (Tradução nossa).

⁷ “Edgar Allan Poe escreveu contos de puro horror fantástico ou de pura *bizarrie*; Edgar Allan Poe foi o inventor do conto policial. Isso não é menos indubitável que o feito de que não combinou os gêneros. Não impôs ao cavaleiro Auguste Dupin a tarefa de fixar o antigo crime do “Homem das Multidões” ou de explicar o simulacro que fulminou, na câmara negra e escarlata, ao mascarado príncipe Próspero. Em contrapartida, Chesterton prodigalizou com paixão e felicidade esses *tours de force*. Cada uma das peças da saga do Padre Brown apresenta um mistério, propõe explicações de tipo demoníaco ou mágico e as substitui, ao final, por outras que são deste mundo” (Tradução nossa).

Poe cria a tradição da narrativa policial como um gênero intelectual, produz uma continuidade, que desemboca em Chesterton. Borges volta na imagem do pêndulo, ora Poe, ora Chesterton. Mas declara vitória definitiva para o inglês.

[...] A seguir, temos Chesterton, o grande herdeiro de Poe. Segundo Chesterton, não foram escritos contos policiais superiores a Poe. Chesterton, porém - é o que me parece -, é superior a Poe. Poe escreveu contos puramente fantásticos. [...] Chesterton, porém, fez algo diferente, escreveu contos que são, ao mesmo tempo, fantásticos e, ao final, apresentam uma solução policial (BORGES, 1999, p. 228).

“As doze figuras do mundo” e “As noites de Goliadkin”: o detetive heterodoxo

A revista *Sur* foi o meio cultural e intelectual para a publicação dos contos policiais de Borges e Bioy Casares, bem como dos contos clássicos escritos somente por Borges. Surgida na década de 1930 sob a direção de Victoria Ocampo, a revista se transformou em vitrine borgeana. *Sur* era o ponto de encontro dos escritores argentinos,

[...] *Sur* fue, tanto por los contenidos de la revista del mismo título como por los títulos publicados por la editorial, un punto de referencia obligado de la intelectualidad argentina, que recibía con los brazos abiertos lo mejor de la cultura europea y norteamericana (JURISTO, 1995, p. 6)⁸

Sur teve seu auge na década de 1940, por sinal, datam desse período os melhores contos de Borges. A revista tinha como uma de suas perspectivas, o resgate da literatura policial e fantástica da cultura europeia e norte-americana, mas um resgate que pressupunha também sua reescritura, ou seja, a escritura de contos que promovessem uma leitura da modernidade que partisse da condição periférica da Argentina, o nome dado à revista, *Sur*, apontando para a localidade geográfica da Argentina na América Latina, é indicativo dessa intenção.

É nessa revista que Borges e Bioy Casares publicam sob o pseudônimo de Bustos Domecq, em 1942, o livro *Seis problemas para don Isidro Parodi*. O nome “Bustos Domecq” era formado pela junção de nomes familiares dos dois escritores: “Bustos” era o sobrenome de um bisavô de Borges, e “Domecq”, de um bisavô de Bioy Casares. Pseudônimo que teria vida longa na literatura argentina, publicando ainda *Dos fantasías memorables* (1946) e *Crónicas de Bustos Domecq*.

“As doze figuras do mundo” e “As noites de Goliadkin” são os dois relatos que abrem as “equações matemáticas” e também foram publicados antes da reunião dos contos em livro. Através desses primeiros relatos somos apresentados às façanhas intelectuais de Isidro Parodi. Como nos explica Gervasio Montenegro, este também um autor fictício, talvez mais um pseudônimo de Bioy Casares e Borges, membro da Academia de Letras da Argentina, um escritor empolado e pedante que escreve uma espécie de introdução aos *Seis problemas...*, chamada “Palabra liminar”; como explica esse acadêmico fictício, os contos de Isidro funcionam a partir de dois eixos: apresentação do enigma e solução do enigma.

⁸ “*Sur* foi, tanto para os conteúdos da revista do mesmo título como pelos títulos publicados pelo editorial, um ponto de referência obrigatório da intelectualidade argentina, que recebia de braços abertos o melhor da cultura europeia e norte-americana” (Tradução nossa).

Mas Isidro não é um detetive comum, é um detetive das “orillas”, da fronteira porosa; não é um aristocrata como o Dupin de Poe, é um preso que soluciona os enigmas da sua cela, é um detetive heterodoxo. Soluciona os crimes através do depoimento dos envolvidos no enigma e através da leitura dos jornais. Novamente, com a palavra Gervasio Montenegro: “En la movida crónica de la investigación policial cabe a don Isidro el honor de ser el primer detective encarcelado” (BORGES; CASARES, 1995, p. 15). Aqui introduzimos a ideia de uma escritura policial que reescreve a forma europeia e norteamericana, isto é, Isidro é argentino (figura acaso inevitable en el curso de las letras policiales, pero cuya revelación, cuya *trouvaillé*, es una proeza argentina[...])¹⁰ (BORGES; CASARES, 1995, p. 15) e, como expresso na epígrafe, “representa el más rotundo de los mentís a la vana y febril agitación norteamericana...”¹¹ (BORGES; CASARES, 1995, p. 15).

“As doze figuras do mundo” apresenta os primeiros dotes ou proezas intelectuais de Isidro, bem como os motivos para seu encarceramento. Isidro Parodi era dono de uma barbearia no bairro Sul até ser preso injustamente pela falsa acusação de dar garrafadas no açougueiro Agustín R. Bonorino. Todos sabiam que o crime havia sido cometido pelos “muchachos de la barra de Pata Santa” (rapazes do bando de Perna Santa). Mas (aqui plasma toda a ironia, o paródico e a reescritura em Borges e Bioy Casares, um detetive sulamericano preso injustamente) um alto membro do escalão policial devia um ano de aluguel a Isidro e Pata Santa era um importante elemento das eleições, ou seja, era o braço armado e violento dos políticos, conseguia os votos dos eleitores por meio da coerção, um “guapo electoral”. Citamos:

Pero como Pata Santa era un precioso elemento electoral, la policía resolvió que el culpable era Isidro Parodi, de quien algunos afirmaban que era ácrata, queriendo decir que era espiritista. En realidad, Isidro Parodi no era ninguna de las dos cosas: era dueño de una barbearía en el barrio Sur y había cometido la imprudencia de alquilar una pieza a un escribiente de la comisaría 8, que ya le debía un año. Esa conjunción de circunstancias adversas selló la suerte de Parodi: las declaraciones de los testigos (que pertenecían a la barra de Pata Santa) fueron unánimes: el juez lo condenó a veintiún años de reclusión¹² (BORGES; CASARES, 1995, p. 17).

A partir da sua prisão Isidro Parodi ocuparia a cela 273 e seria desse local que o detetive heterodoxo receberia pessoas interessadas nas suas soluções iluminadoras. No primeiro conto Aquiles Molinari e, no segundo, Gervasio Montenegro, homônimo do acadêmico. Os dois contos possuem a mesma estrutura, os logrados procuram Isidro, num primeiro encontro, e expõem o que lhes havia sucedido, aqui funciona a primeira lei de Borges, todos os problemas são apresentados ao leitor; num segundo momento, também segundo encontro, os logrados voltam e são recebidos por Isidro, que soluciona o crime de forma iluminadora e pedagógica.

⁹ “Na movida (histórica) crônica da investigação policial cabe a dom Isidro a honra de ser o primeiro detetive encarcelado” (Tradução nossa).

¹⁰ “[...] figura, talvez, inevitável no curso das letras policiais, mas cuja revelação, cuja *trouvaillé*, é uma proeza argentina” (Tradução nossa).

¹¹ “representa a mais retumbante das mentiras para a vaidosa e febril agitação americana” (Tradução nossa).

¹² “Mas Perna Santa era um precioso elemento eleitoral, a polícia resolveu que o culpado era Isidro Parodi, de quem alguns afirmavam que era ácrata (anarquista), querendo dizer que era espiritista. Em realidade, Isidro Parodi não era nenhuma das duas coisas: era dono de uma barbearia no bairro Sul e havia cometido a imprudência de alugar um apartamento para um escriturário da comissão 8, que já lhe devia a um ano. Essa conjunção de circunstâncias adversas selou a sorte de Parodi: as declarações das testemunhas (que pertenciam ao bando de Perna Santa) foram unânimes: o juiz o condenou a 21 anos de reclusão” (Tradução nossa).

Em “As doze figuras do mundo” quem procura Isidro é Aquiles Molinari, acusado de matar o doutor Abenjaldún. O doutor era um místico membro da ordem dos drusos. O enredo do conto, a apresentação dos problemas, passa por Abenjaldún e as doze figuras do mundo, representadas pelos elementos do zodíaco: capricórnio, aquário, peixes, carneiro, toro, escorpião, etc.. São justamente esses elementos que iram produzir a sugestão do fantástico de Chesterton. Resumimos o enredo:

Aquiles Molinari ansiava participar da ordem dos drusos. Recebe uma carta de Abenjaldún sobre uma série de provas de iniciação para ser efetivado como um membro. Essas passam pela leitura e fixação dos elementos do zodíaco em jejum. No dia indicado, um domingo, Molinari se apresenta na “quinta” de Abenjaldún. Sua iniciação passaria por duas provas, na primeira Molinari teria de localizar os quatro maestros que formam o “velado tetrágono de la divinidad”. Esses iriam estar encapuzados e em uma sala específica. Molinari tinha de trazê-los cada um de uma vez. Primeiro Yusuf, depois Ibrahim, logo Izedín, Jalil seria descoberto por Abenjaldún. Os maestros estariam em um círculo e indistinguíveis um do outro. Molinari se orientaria através das figuras do zodíaco. Prova alcançada com relativo sucesso.

Completada essa fase, a segunda seria determinante. Dessa vez, Molinari seria vendido e os iniciados estariam distribuídos pela casa de Abenjaldún, inclusive o próprio. Aquiles teria que localizá-los e trazê-los se guiando novamente pelos signos. Segundo Abenjaldún, um erro na sequência das figuras poderia provocar imediatamente um evento que deslocaria a organização cósmica, tendo consequências catastróficas. Em suma, a procura acaba com a morte de Abenjaldún.

O evento é exposto dessa maneira por Aquiles Molinari. Como podemos observar, exatamente sete personagens compõem o conto, seis se pensarmos que Isidro é fixo nos *Seis Problemas*. Mas o conto sugere uma solução fantástica, a morte de Abenjaldún teria sido provocada por uma confusão na leitura das figuras do zodíaco por Aquiles e, conseqüentemente, ocasiona um erro na ordem cósmica, tendo como resultado a morte do doutor.

Isidro rapidamente a suplanta com uma solução realista. No segundo encontro ilumina os fatos. A razão cartesiana, isto é, pragmática e indiciária¹³ é posta em ação. Segundo Isidro, os drusos são uma seita ortodoxa, não aceitam novos membros. Seus encontros não ocorrem aos domingos, dia do descanso, mas em dias úteis. As provas realizadas por Abenjaldún tinham como intuito zombar de Molinari. A escolha dos mestres não foi realizada na ordem por Molinari. E, como *gran finale*, o crime não havia sido cometido por uma quebra da ordem cósmica. Foi cometido por Izedín, um mestre, que desviava dinheiro da seita. Todos os outros mestres haviam cansado da brincadeira e tinham deixado a casa, Molinari procurava somente por Abenjaldún. Izedín aproveitou essa oportunidade e assassinou o doutor. Mistério solucionado.

Através somente da oralidade (escuta do relato de Molinari) e da leitura de jornais locais sensacionalistas (único meio de entretenimento na prisão) a forma do crime é deslindada. A razão é soberana. O conto funciona como uma metonímia da razão. Assim como o próximo.

¹³ Utilizo a palavra indiciária no sentido utilizado pelo historiador Carlo Ginzburg (1990) em sua metodologia do “*paradigma indiciário*”. Isto é, um historiador que atravessa os documentos, a pesquisa, através de pequenos “índices”, pequenas provas, um historiador detetive. Paradigma assentado na ideia de que “Deus está no particular”. No caso do artigo, um detetive que segue a minúcia dos “índices”.

Em “As noites de Goliadkin”, o enredo funciona em torno de um roubo de um diamante. Gervasio Montenegro é acusado de roubá-lo e de assassinar seu dono, Goliadkin. Todos os termos do problema são primeiro detalhadamente expostos ao leitor. Faço aqui um breve resumo:

O acontecimento ocorre em um trem com destino à Argentina e gira em torno de seis personagens que ocupam esse mesmo trem: Gervasio, Goliadkin, a baronesa Puffendorf-Duvernois, o coronel Harrap, Biblióni (poeta) e um padre. Goliadkin é um traficante de diamantes e compartilha a cabine com Montenegro, possui dois diamantes, um falso e outro verdadeiro.

Em determinado trajeto da viagem, Goliadkin se encontra nervoso e decide apostar seu diamante em uma partida de truco mão a mão com Gervasio, insistindo que o jogo seja disputado somente entre os dois. Nesse ínterim, Biblióni, o poeta catamarqueño¹⁴, havia desaparecido misteriosamente do trem. A partida acaba com a vitória de Gervasio, Goliadkin saca na vista de todos os cinco passageiros as duas caixas que continham cada uma um diamante, escolhe uma e entrega para Gervasio. Esse, ao invés de estar eufórico, toma um champanhe em comemoração, sente um sono abismal, se recolhe prontamente ao seu dormitório, escuta barulhos estanhos à noite, mas é vencido pelo sono. Na manhã seguinte, é surpreendido pela polícia, Goliadkin foi assassinado, assim como o poeta. Gervasio é considerado o principal suspeito dos dois crimes, estava no dormitório equivocadamente, e possuía o diamante. O enigma está posto e convoca a razão.

De certa forma, em “As noites de Goliadkin” a sugestão do fantástico é tênue, não temos nenhuma ordem cósmica rompida, nenhuma figura do zodíaco. Temos sim, a enunciação de mistérios, quem era Goliadkin e os outros passageiros? Por que Goliadkin apostou o diamante? Onde estava o poeta, por que foi morto e por quem? E por que Gervasio havia se equivocado de dormitório? E, principalmente, como e porque Goliadkin foi morto?

Questões prontamente solucionadas por Isidro. Segundo o detetive heterodoxo, Goliadkin era um traficante de diamantes que se apaixonou por uma princesa russa do tempo do Czar (sabia disso através dos jornais que anunciavam a entrega do diamante à princesa e a suspeita do crime sobre Gervasio). Mas que a havia roubado. Isso no contexto de deposição do Czarismo e instauração da Revolução Russa (1917). Goliadkin fugiu assim como a nobre, perderam-se nos caminhos do mundo. Logo depois, Goliadkin se arrepende e deseja devolver o diamante, mas tinha perdido contato com a princesa. Havia rodado o mundo, procurando-a. Nisso, é perseguido por bandidos que tentam roubar-lhe o diamante. Acaba descobrindo que a princesa vivia na Argentina, por isso estava naquele trem. Já os passageiros, eram aqueles que queriam roubar-lhe o diamante: a baronesa Puffendorf-Duvernois (disfarce sugerido pela personagem da princesa russa), o coronel Harrap, Biblióni (poeta) e o padre. Vendo-se acossado, Goliadkin constrói um estratagema, por suas conversas com Gervasio, sabendo que esse era um argentino e poderia ser o intermediário para entregar a pedra preciosa para a princesa. Tudo ocorreu à revelia de Gervasio. Biblióni havia desaparecido porque tentou roubar o diamante de Goliadkin e foi empurrado para fora do trem.

O centro do enigma estava na partida de truco. Ao jogarem uma partida pública, Goliadkin levou os outros ladrões a acreditarem que tinha dado a pedra falsa pela vitória de

¹⁴ Poeta de Catamarca, província da Argentina.

Gervasio, quando havia dado a verdadeira. Naquela noite, Gervasio foi dopado com um sonífero, por isso equivocou-se de dormitório e no entressonho escutou os ladrões no dormitório de Goliadkin. Por meio da polícia, o diamante foi devolvido para a princesa. Mistério solucionado. Razão soberana.

Em suma, nos dois contos, os “problemas” surgem como cálculos para Isidro Parodi, que soluciona como se resolve uma raiz quadrada, um problema aritmético. É cartesiano, guia-se pelo *cogito* de Descartes (1996). Já as leis de Borges, em relação ao conto policial, funcionam de maneira equilibrada nos contos acima, o número de personagens permanece na casa dos seis, os problemas são previamente apresentados, prevalece o “como” sobre o “quem”, mas a sugestão da solução fantástica funciona mais no primeiro conto, “As doze figuras do zodíaco”.

“Tema del traidor y del héroe” e “La muerte y la Brújula”: malogrados da razão

Ficções talvez seja, junto com *Aleph*, um dos livros mais conhecidos de Borges. Temas como a tradução, a reescritura, a escritura conceitual, o leitor, e o conto policial estão presentes. São contos já clássicos, parte do cânone. Como já comentado, os contos que compõem o livro foram publicados na revista *Sur* e só posteriormente reunidos no formato de livro, na década de 1940.

O subtítulo *sui generis* de “malogrados da razão” utilizado nessa sessão aponta para uma diferença substancial que será explorada em relação aos contos de *Seis Problemas*. Nos contos de *Ficções* escolhidos, a “razão detetivesca” se converte em danação, os detetives são vencidos pelos “problemas”. Os contos também funcionam de maneira equilibrada nos contos de *Ficções*, quiçá encontramos menos personagens no “Tema do traidor...” e “A morte...” e uma maior economia dos meios, mas circulam no escopo dessas leis. Entretanto, apesar dos contos funcionarem nesse mesmo esquema, o uso puro da razão é matizado.

De todos os contos que tratamos até agora, o “Tema do traidor e do herói” é o mais breve, e a precisão do relato é milimetricamente elaborada. É quase um conto que tem como função enunciar a brevidade, a concisão. O título por si só aponta para essa ideia, o traidor e o herói da trama parecem se fundir no título, apontam para uma mesma pessoa. Nesse sentido, já poderíamos encará-lo a partir da ideia de uma narrativa que privilegia a economia dos meios através do duplo. Vejamos se essa ideia se confirma.

Em outro sentido, poderíamos contestar a classificação deste breve relato como um conto. Já nos primeiros parágrafos, Borges está pensando em escrever um conto ainda não escrito, e esse relato funcionaria como uma ação dramática de ensaiar escrever um conto (uma performance): “Faltam pormenores, retificações, ajustes; há zonas da história que não foram reveladas; hoje, 3 de janeiro de 1944, vislumbro-a assim” (BORGES, 2007, p. 116). Ensaio que poderia sair de outra forma, mas que saiu conforme as indicações de Borges: “A ação transcorre num país oprimido e tenaz: Polônia, Irlanda, a República de Veneza, algum Estado sul-americano ou balcânico [...]” (BORGES, 2007, p. 116).

O conto ou “conto dramatizado” tem como núcleo principal dois personagens: Kilpatrick e Ryan. Os dois personagens são parentes, Ryan é bisneto de Kilpatrick e o narrador do conto teatral de Borges. Kilpatrick é o conspirador que luta pela independência

da Irlanda, o Herói. Ryan é o investigador. O crime é o assassinato misterioso de Kilpatrick às vésperas da rebelião vitoriosa. Ryan se vê enredado nessa trama, e no papel de detetive, ao investigar para produzir uma biografia em comemoração ao centenário do herói, seu bisavô.

Logo Ryan se depara com o enigma que ronda a morte de Kilpatrick, esta ocorreu em um teatro e nunca foi solucionada pela polícia. Fato que pode indicar um descaso da polícia britânica por Kilpatrick ser irlandês, ou mesmo indicar um crime cometido pela própria polícia. Mas outros enigmas parecem sugerir um desfecho fantástico: “[...] Outras facetas do enigma deixam Ryan inquieto. São de caráter cíclico: parecem repetir ou combinar fatos de regiões remotas, de épocas remotas” (BORGES, 2007, p. 117).

Os elementos que caracterizam a morte de Kilpatrick se assemelham de maneira extraordinária à morte do Imperador Júlio César. Os dois haviam recebido cartas que anunciavam os crimes que seriam cometidos. Júlio Cesar tinha sido avisado das punhaladas que receberia dos amigos. Kilpatrick é alertado sobre os riscos de comparecer ao teatro. Nenhuma das cartas foi lida. As semelhanças não paravam nas cartas. A mulher de César, Calpurnia, sonhou com a destruição das torres que o Senado havia decretado para César. Nas vésperas da morte de Kilpatrick, publicou-se por todo o país o incêndio da torre circular de Kilgarvan.

Ao investigador-biógrafo Ryan, esses elementos sugeriam a repetição e o duplo, uma forma fantástica de compreensão do crime e, por que não, do universo:

Esses paralelismos (e outros mais) entre a história de César e a história de um conspirador irlandês levam Ryan a supor uma secreta forma de tempo, um desenho de linhas que se repetem [...] pensa que antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick foi Júlio César (BORGES, 2007, p. 117-118).

Mas esse descobrimento e essa hipótese logo o levam para novos enigmas e novos descobrimentos, como algumas palavras ditas por um mendigo que conversou com Kilpatrick no dia de sua morte. Esses ditos se assemelham a uma peça de Shakespeare, *Macbeth*. Que a história repita a história é quiçá possível, apesar de ser extremamente assustador, mas que a história repita a literatura é improvável. Então Kilpatrick, como um Dupin ou um Isidro, um detetive que busca as pistas através da razão, dá com a verdade.

Ryan descobre que James Alexandre Nolan, um dos companheiros de Kilpatrick, traduziu para o gaélico duas peças de Shakespeare, *Júlio César* e *Macbeth*. Além de encontrar nos arquivos, trabalho de detetive, um artigo de Nolan sobre peças teatrais que ocupavam vários dias e mobilizavam a cidade inteira.

Outros documentos encontrados e a capacidade indiciária de dedução de Ryan permitiram descobrir a realidade do enigma. Num dos últimos encontros dos conspiradores, Kilpatrick assinou a sentença de morte de um conspirador. Ryan decifra o enigma: Kilpatrick também era o traidor. O herói encarregou Nolan de descobrir o potencial traidor do movimento, este era Kilpatrick. Essa traição poderia colocar a rebelião em perigo já que Kilpatrick era seu símbolo. A ideia então foi transformar a morte do herói e traidor em um evento teatral. A cidade se metamorfosearia em espaço cênico. A revolução arrebentaria. Kilpatrick morreria falsamente pela pátria. As peças de Shakespeare eram parte dessa trama.

O conto confirma a primeira impressão, a economia de meio através do duplo é o que produz o efeito do relato. Mas nesse desfecho, o conto termina a maneira de Isidro, como uma apologia da razão. Mas as linhas finais desmontam essas impressões. Ryan não é só aquele que é capaz de decifrar o enigma, é logrado pelo enigma, é apenas mais um ator no teatro de Nolan, a revelação do enigma da morte de Kilpatrick fazia parte do espaço cênico de Nolan. Citamos novamente uma das epígrafes que abrem esse trabalho: “Na obra de Nolan, as passagens imitadas de Shakespeare são as *menos* dramáticas; Ryan suspeita que o autor as tenha intercalado para que alguém, no futuro, desse com a verdade. Compreende que ele também faz parte da trama de Nolan [...]” (BORGES, 2007, p. 120, grifos do autor).

Ryan não se guia pelas linhas de sua própria razão, mas pelas linhas já traçadas por Nolan, o fio de Ariadne já estava construído. A razão continua presente, mas do lado de Nolan. O detetive é malogrado pelo *cogito* alheio. Dupin é desconstruído. A razão do detetive é motivo de danação, mas em um sentido moral, Ryan é participe na propagação da memória falsa de Kilpatrick. É a danação como sinônimo de prejuízo para a razão detetivesca. A razão é falsidade, mascaramento. Danação da razão de Poe e Chesterton. Nesse sentido, Ryan resolve silenciar sobre a descoberta depois de muito pensar, e decide concluir e publicar a biografia que preparava, mas esta também não vem de si, a dúvida (o penso logo existo negativo) é levantada: “Publica um livro dedicado à glória do herói; também isso estava, talvez, previsto” (BORGES, 2007, p. 120).

No outro espectro do malogro da razão, temos “A morte e a bússola”, que é sem sombra de dúvida o principal conto policial de Borges. Segundo Piglia (2001), “La muerte y la brújula es el Ulysses del relato policial. La forma llega a su culminación y se desintegra”¹⁵ (p. 60).

Talvez seja também o conto policial mais extenso e mais bem construído simbolicamente, mas o núcleo de personagens do conto é reduzido, são basicamente cinco personagens: Erik Lönnrot, Marcelo Yarmolinsky, Treviranus, Red Scharlach, Daniel Simón Azevedo. O núcleo de tensão gira em torno, principalmente, das investigações de Erik Lönnrot.

Lönnrot é apresentado no início do relato como um Dupin inclinado para aventura e um pouco para jogo, mas um homem que se vale da razão: “[...] Lönnrot se julgava um puro raciocinador, um Auguste Dupin, mas havia nele algo de aventureiro e até de jogador” (BORGES, 2007, p. 121). Há que se notar, já na primeira linha, a maneira de Isidro, o crime e seus enigmas são apresentados como “problemas” para Lönnrot: “Dos muitos **problemas** que exercitaram a **temerária** perspicácia...”(BORGES, 2007, p. 121, grifo nosso). Ao mesmo tempo, a razão de Lönnrot é classificada de temerária pelo narrador. A razão é também imprudência, motivo de futura danação.

O eixo ou motor do relato é provocado por uma série de crimes e seus signos correspondentes. Os termos dos problemas são expostos: são três assassinatos, um falso. O primeiro, 3 de dezembro, é o assassinato do doutor Marcelo Yarmolinsky e os enigmas que giravam em torno dos livros do rabino, em relação, decisivamente, ao *História da seita dos bassidim*. E uma frase deixada rascunhada na folha sob a máquina de escrever: “A primeira letra do Nome foi articulada” (BORGES, 2007, p. 123).

¹⁵ “A morte e a bússola é o Ulysses do conto policial. A forma chega a sua culminação e se desintegra” (Tradução nossa).

Lönnrot discorda totalmente do comissário Treviranus, este aponta para o caráter simples do suposto enigma, um roubo mal sucedido. Mas Lönnrot não acredita que a solução do crime seja rasa: “Eis aqui um rabino morto; eu preferiria uma explicação puramente rabínica, não os imaginários percalços de um imaginário ladrão” (BORGES, 2007, p. 123). O mistério e o fantástico estão sugeridos através do morto, por esse ser um rabino, dos livros e, fundamentalmente, pela frase encontrada sobre o possível “Nome secreto de Deus”. Lönnrot se transforma em um estudioso dos elementos rabínicos, acredita que a solução do enigma será verossímil somente através do estudo, essencialmente, do “Nome inefável de Deus”.

Lönnrot se absteve de sorrir. Repentinamente bibliófilo ou hebraísta, ordenou que lhe fizessem um pacote com os livros do morto e levou-os para o seu apartamento. Indiferente à investigação policial, dedicou-se a estudá-los. Um livro *in-octavo* maior lhe revelou os ensinamentos de Israel Baal Shem Tobh, fundador da seita dos Piedosos; outro, as virtudes e terrores do Tetrágramaton, que é o inefável Nome de Deus [...] (BORGES, 2007, p. 124).

Aqui a sugestão do fantástico no conto se aproxima da construção do fantástico em “As doze figuras do zodíaco”, pois nos dois contos os enigmas giram em torno de seitas, da religiosidade. No primeiro, as doze figuras do zodíaco, os quatro maestros do tetrágono da divindade, a ordem cósmica. No segundo, a seita dos Hassidim e dos Piedosos, o Tetrágramaton, o Nome inefável de Deus.

O conto segue com mais uma morte: a segunda morte, 3 de janeiro, ocorreu no subúrbio de Buenos Aires, é o assassinato de Daniel Simón Azevedo. (Spoiler: Daniel era o assassino do rabino e foi morto por Scharlach). Como no primeiro crime, surgem novos enigmas: losangos amarelos e vermelhos. E algumas palavras escritas a giz: “A segunda letra do Nome foi articulada” (BORGES, 2007, p. 125). Fatos que reforçavam a hipótese de Lönnrot de um crime que passava pelos temas rabínicos.

O terceiro crime é somente sugerido, não é encontrado um corpo como nos outros dois. Ocorreu no dia 3 de fevereiro e se referia ao possível assassinato de Gryphius. (Spoiler: Gryphius era Scharlach). Como nos outros crimes, possuía uma série de símbolos: uma conversa entre Gryphius e seus possíveis raptos em *yiddish*, os losangos, a sentença: “A última das letras do Nome foi articulada” (BORGES, 2007, p. 127). Além de um livro no quarto de Gryphius, *Philologus hebraeo-graecus (1739)*. Neste livro, Lönnrot encontrou uma frase destacada: “O dia dos judeus começa com o pôr-do-sol e dura até o pôr-do-sol seguinte” (BORGES, 2007, p. 127). O que sugeria que os crimes não foram cometidos no dia 3, mas no dia 4, seguindo minuciosamente os “índices” das explicações rabínicas.

Uma carta recebida por Treviranus junto com um mapa da cidade indicavam que não haveria um quarto crime, os três formavam um triângulo equidistante perfeito. Lönnrot, como um detetive que maneja habilmente a razão e os índices, não tinha acreditado que os crimes cessariam: o losango, o mapa, a palavra *Tetrágramaton*, uma bússola, a frase do *Philologus* que aponta para o dia 4, sugeriram um quarto crime. O seu. Lönnrot vai até a sua própria morte, o 4 crime. Todo o estratagema de ordem rabínica dos assassinatos foi elaborado por Scharlach el Dandy. Os crimes eram de ordem comum, Treviranus estava correto. A teia intelectual que Lönnrot constrói entre eles, sugerindo uma ordem fantástica, e uma pequena ajuda da imprensa, induz e produz a vingança para Scharlach:

[...] Naquelas noites, eu jurei pelo deus que vê com duas caras e por todos os deuses da febre e dos espelhos tecer um labirinto em torno do homem que tinha encarcerado meu irmão. Eu o teci e está firme: os materiais são um heresiólogo morto, uma bússola, uma seita do século XVIII, uma palavra grega, um punhal, os losangos de uma casa de tintas (BORGES, 2007, p. 132).

O efeito é de causalidade, e sua razão tem como consequência sua morte. Os “índices rabínicos” sugerem, abrem a brecha, para a construção da armadilha de Scharlach. Como expresso na epígrafe de Piglia, Lönnrot vai até a própria morte porque acredita que toda a cidade é um texto que basta ser lido e decifrado, acredita na razão cartesiana, seguindo seus passos dará com a solução do crime, sua razão é o que provoca sua danação definitiva e irreversível, a morte. É exemplar voltarmos às primeiras linhas do conto e lê-las de maneira ulterior, depois da dialética do problema (razão) e imprudência (temerário), a solução do conto é enunciada já nas linhas iniciais:

[...] É bem verdade que Erik Lönnrot não conseguiu impedir o último crime, mas é indiscutível que o previu. Tampouco adivinhou a identidade do infausto assassino de Yarmolinsky, mas, sim, a secreta morfologia da malvada série e a participação de Red Scharlach, cujo segundo apelido é Scharlach, o Dândi. Esse criminoso (como tantos outros) tinha jurado pela sua honra a morte de Lönnrot, este, porém, nunca se deixou intimidar (BORGES, 2007, p. 121).

O *Cogito* de Descartes é matizado. A danação ganha todo seu sentido em Lönnrot, um sentido de ruína e decadência, se em Ryan a danação aparece como um problema moral, a memória falsa de seu antepassado, em Lönnrot a danação é completa, a morte. A razão é esgarçada e expandida: está com o criminoso.

Considerações finais

Esse cotejo duplo entre os contos e os ensaios e entre os contos em si mostram muitos matizes na leitura do gênero policial em Borges, o “atlas policial borgeano”. De maneira equilibrada, as leis estabelecidas nos ensaios se confirmam em menor ou maior medida. Permanece uma construção breve, com um número reduzido de personagens, a apresentação dos problemas é dada “sem sombras” ao leitor e a “sugestão fantástica suplantada” é apresentada em três dos contos analisados.

Mas podemos dizer que as leis não se estabelecem como leis nos contos. Isto é, os contos não são engessados, ainda mais se pensamos em uma lei que foi transgredida em todos os contos assinalados, o pudor da morte. É verdade que não se trata de mortes brutais, mas todos os contos giram em torno de assassinatos. As leis são mais parâmetros do que ordenamentos.

O segundo cotejo diz respeito à construção dos contos a quatro mãos e os contos só de Borges, levando isso em conta temos uma diferença notável, a razão. Os contos de Isidro Parodi se aproximam mais da tradição de Poe e Chesterton, a razão é soberana. Apesar de também serem contos inovadores em relação a essa mesma tradição, Isidro é o primeiro e o único detetive encarcerado do gênero policial, um detetive extremamente heterodoxo.

Porém, nos contos de *Ficções*, a razão não dá conta da complexidade do signo, a razão é motivo de malogro e danação para os detetives. Ou, numa outra perspectiva, na modernidade, a razão está no crime e no criminoso: em Nolan e Kilpatrick e Scharlach el Dandy.

Mas tanto *Seis Problemas* como *Ficções*, entendidos a partir do corpus analisado, promovem uma releitura da tradição da ficção policial norte-americana e inglesa e uma crítica implícita da leitura do gênero policial como “literatura de massa”¹⁶. E para concluir, nos permitimos citar um trecho de “El escritor argentino y la tradición” em que Borges explicita a forma como os latino-americanos, pensando nos argentinos, podem se apropriar da tradição europeia de maneira disruptiva, no nosso caso, através do gênero policial:

“Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga (aos irlandeses); podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”¹⁷(BORGES, 2017, p. 309).

Os contos policiais de Borges não são “literatura de massa”. Borges, no “atlas policial”, produz uma forma alternativa de ler a modernidade e a cultura europeia, aquela que se vale dessa mesma cultura, mas de forma paródica, irônica, com distanciamento.

Referências

- BORGES, J. L. **Borges Esencial**. Barcelona: Real Academia Española, 2017.
- BORGES, J. L. **Ficções**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, J. L. O conto policial. Tradução Maria Rosinda Ramos da Silva. In: BORGES, J. L.. **Obras completas IV**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999. p. 220-230.
- BORGES, J. L. Os labirintos policiais e Chesterton. In: EMIR, R. M. **Borges por Borges**. Tradução Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 120-124.
- BORGES, J. L.; CASARES, A. B. **Seis problemas para Don Isidro Parodi**. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Siglo, S.A., 1995.
- BORGES, J. L. Sobre Chesterton. In: BORGES, J. L. **Inquisiciones/Otras inquisiciones**. 2. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2014. p. 253-259.
- DESCARTES, R. **O discurso do método**. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

¹⁶ Aqui me refiro à leitura que Todorov (2003) faz do gênero policial como “literatura de massa”, em que a discussão dos gêneros é marcada de maneira indecível, diferente de uma suposta alta literatura, em que não existem gêneros, ela os cria. Apesar do crítico se referir principalmente ao romance, o conto também se configura como uma narrativa.

¹⁷ “Creio que os argentinos, os sul-americanos em geral, estamos em uma situação análoga (aos irlandeses); podemos manejar todos os temas europeus, manejá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas” (Tradução nossa).

DIDI-HUBERMAN, G. Tradução Márcia Arbex et al. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, C. **Mitos, Emblemas e Sinais**. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.p. 143-179.

JURISTO, Juan Ángel. Ni Borges ni Bioy son Bustos Domecq. In: BORGES, J. L.; CASARES, A. B. **Seis problemas para Don Isidro Parodi**. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Siglo, S.A., 1995.p.5-9.

PIGLIA, R. **Crítica y ficción**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARTZ, J (Org.). **Borges babilônico**: Uma enciclopédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 167-168.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, T. **Poética da prosa**. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 63-77.