



O gênero policial como jogo metaficcional em “El jardín de senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges

Crime Fiction as a Metafictional Game in “El jardín de senderos que se bifurcan” by Jorge Luis Borges¹

Raquel Alves Mota

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná/ Brasil

Universidade Federal de Viçosa (UFV), Viçosa, Minas Gerais/ Brasil

raquelfale2003@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-5527-2589>

Resumo: Debruça-se, aqui, sobre o estilo metaficcional da escrita de Borges, perceptível em grande parte de seus contos, e que é enfatizado nesta análise do conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, revelando o magistral pensamento do autor sobre a ficção e sobre sua própria escrita. Trazem-se outras narrativas que podem elucidar esta perspectiva de análise, como “La flor de Coleridge” e “Kafka y sus precursores”. No entanto, o objeto de discussão é o conto de 1941, que faz parte de *Ficciones* (1944). Nesse conto, o gênero policial é trabalhado em duas vertentes: no clássico desvendamento de um mistério que envolve as personagens, mas, sobretudo, na função metaficcional; ou seja, Borges confronta o seu leitor quanto à sua escrita ficcional. A designação de “metaficção”, para aquelas obras que revelam preocupação em deflagrar e problematizar seu próprio processo de construção, é cunhada por William Gass, em 1970, muito em função de classificar a escrita de Borges. Defende-se, aqui, que em “El jardín de senderos que se bifurcan”, Borges desnuda sua ficção por meio do gênero policial. Dois universos são, então, colocados em paralelo nesse conto: o enigma que envolve a personagem principal e os mecanismos da narrativa borgiana, que são deflagrados nesse processo de solução do mistério policial.

Palavras-chave: gênero policial; metaficção; autodesnudamento; Borges; El jardín de senderos que se bifurcan.

¹ Agradecimentos a Isaac Alves Mota pela tradução, ao inglês, do título e do resumo deste artigo.

Abstract: It deals with the metafictional style of Borges' writing, which is perceptible in most of his short stories, and which is therefore emphasized in this analysis of the short story "El jardín de senderos que se bifurcan", revealing the author's masterful thought about fiction and about his own writing. Other narratives that can elucidate this analytical perspective, such as "La flor de Coleridge" and "Kafka y sus precursores" are presented. Nevertheless, the object of discussion is the short story from 1941, which is part of *Ficciones* (1944). Crime fiction in this short story is handled in two aspects: the classic unraveling of a mystery that involves the characters, and, above all, the metafictional function, that is; Borges confronts his reader in terms of his fictional writing. In his attempt of classifying Borges' writing, William Gass, in 1970, coined the term "metafiction", regarding works that reveal concern in triggering and problematizing their own construction process. It is argued that in "El jardín de senderos que se bifurcan", Borges lays bare his fiction work by means of crime fiction. In this short story, two universes are set in parallel sides: the enigma involving the main character and the mechanisms of Borge's narrative, which are triggered in this process of solving the mystery.

Keywords: crime fiction; metafiction; self-disclosure; Borges; El jardín de senderos que se bifurcan.

Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.

(Borges, 2014)

A perspectiva de leitura da obra de Borges pelo viés da metaficção é profícua, já que a discussão central em seus escritos se volta para a literatura ou para as relações envolvidas entre e a partir dos textos literários. A intertextualidade² é outro vetor para que se trate das muitas relações que o texto de Borges contrai, principalmente, com poetas e escritores do século XIX. Ler Borges é adentrar no universo da literatura,

² Esse viés de leitura da intertextualidade é um dos caminhos promissores da análise da obra de Borges. É a partir, principalmente, do número de *L'Herne* (1964), em homenagem a Borges, que a sua obra receberá maior visibilidade. Neste número, Genette publica o artigo "La littérature selon Borges" (Monegal, 1980, p. 27), no qual trabalha o conceito de intertextualidade nos termos de uma "utopia literária", percebida no interior dos textos borgianos como uma circularidade em abismo.

pensada no viés da *semiosis*³, do jogo entre os signos, do diálogo com outros textos literários, bem como com outras artes e, também, com outras disciplinas. Tem-se em vista a ideia de literatura como uma verdade na qual se acredita (pensamento que Borges rotineiramente anuncia), já que a partir dela é possível pensar o mundo e questionar seus dilemas, despreocupando-se com a ideia cerceadora de realidade⁴. Algo parecido é anunciado também em Barthes, que percebe os ruídos ou a não correspondência entre a língua e o seu referente como propiciadora dos vazios que são preenchidos e problematizados *nesse lugar*, onde se pode “trapacear com a língua” (Barthes, 2007, p. 16): ouvir a língua fora do fascismo do poder que a envolve. Esse lugar é a literatura, compreendida, por alguns, como espaço de ação e sempre como expansão do mundo, lugar em que, também, a sua força como *mathesis*⁵ – como se percebe em Borges – se abre e é posta em relevo. Dessa forma, sua interlocução é expansiva também com ciências várias, no escopo de promover a proliferação de possibilidades, de desenhá-las adjuntas ao universo da experiência.

Desnaturalizando, então, os limites entre realidade e ficção por meio de uma concepção própria sobre o gênero fantástico, Borges cria histórias que problematizam a experiência do homem no mundo, mostrando que a percepção não é una, mas atravessada por uma confluência de possibilidades outras, que, mesmo não levadas a cabo, estão presentes no próprio ato, no caminho escolhido a se trilhar. Willian

³ Barthes, em *Aula*, anuncia três forças presentes no discurso literário: *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*. Nesta análise da *poiesis* de Borges, sublinham-se a primeira e a terceira força da literatura, apresentadas por Barthes.

⁴ O conceito de literatura de Borges, com a defesa da literatura fantástica, é desenvolvido no contraponto com a noção de literatura realista. O posicionamento de Borges é da anterioridade da literatura fantástica em relação à literatura realista; ou seja: o fantástico sempre permeou as criações literárias, já o realismo se encontra datado, a partir do séc. XIX. Borges defende, então, “uma causalidade mágica” (Monegal, 1980, p. 35), em que todos os pormenores da narrativa têm relevância no encadeamento da história.

⁵ A proposta de Barthes, como já foi anunciada na nota nº 3, é identificar algumas das forças do discurso literário. A *Mathesis* é a primeira destrinchada pelo teórico, que a descreve na seguinte sentença: “A literatura assume muito saberes.” (Barthes, 2007, p. 17). A partir disso, defende que a Literatura recebe primazia por conter em si mesmo as muitas ciências, por possuir um valor enciclopédico. Essa força é central na poética de Borges, já que o autor trabalha reiteradamente a profusão do pensamento, trazendo para o interior de suas narrativas problemáticas do discurso científico, como, por exemplo, da filosofia e da matemática.

Gass (2000), para exemplificar o conceito que cunha de metaficção, exemplifica a obra de Borges ou o seu típico modo narrativo. Sales (2017, p. 18) afirma que “[O] termo *metafiction* começou a ser utilizado por volta 1970 do século XX dentro da tradição crítica norte-americana como sinônimo de ficção pós-moderna, criado pelo escritor William Gass, a partir de seu livro *Fiction and figures of life*”. Contudo, apesar do termo ser recente, o mecanismo já se encontra nos primeiros romances da modernidade, ou melhor, é elemento constituinte desse gênero. Em *Dom Quixote*, já é possível perceber essa vertente, que, contra o enredo ou confrontando-o, se posiciona no encaixo de falar de si mesma: uma ficção que mostra e discute seu próprio universo. Exemplifica-se, aqui, esse mecanismo com *Dom Quixote*, pelo motivo de ser considerado o primeiro grande livro do gênero romance.

Em “La flor de Coleridge”, Borges defende a concepção de literatura de Valéry, como “Obra do Espírito”, em que se acentuam as relações misteriosas do homem com a literatura no movimento entre produção e leitura. Dessa forma, argumenta Valéry, no ensaio de Borges: “A História da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua trajetória ou do percurso de suas obras, mas sim a História do Espírito como produtor ou consumidor de literatura” (Borges, 1974, p. 639, tradução nossa)⁶. Ou seja: Borges compactua com o afastamento de uma posição genética ou historiográfica, pensando em uma amplitude maior a relação entre os textos literários. O mais interessante é a conclusão de Borges para o posterior desenvolvimento da ideia: “Não era a primeira vez que o Espírito formulava essa observação” (Borges, 1974, p. 639, tradução nossa)⁷. Com sua ironia comedida, ele também desloca a posição autoral do filósofo, apropriando-se apenas do seu pensamento. Dessa forma, Borges não se satisfaz apenas com o posicionamento de Valéry, pois o importante para ele era “a ideia”, e esse termo é central, aqui. Disto a preocupação posterior de recriar o espaço de difusão desse pensamento. Nesse escopo, Borges traz então o poeta Ralph Waldo Emerson, e o apresenta como também discípulo do Espírito (ou de Valéry), postulando algo semelhante ao defendido pelo filósofo,

⁶ No original: “La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura”.

⁷ No original: “No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación”.

quando afirma que devido à *inegable* unidade entre todos os livros “é inegável que são obra de um mesmo cavalheiro onisciente” (Emerson, *Essays 2*, VIII *apud* Borges, 1974, p. 639, tradução nossa)⁸. No objetivo de não perder essa ideia, Borges ainda traz a emblemática *A Defence of Poetry*, apropriando-se das palavras de Shelley: “todos os poemas do passado, do presente e do porvir, são episódios ou fragmentos de um só poema infinito” (Borges, 1974, p. 639, tradução nossa)⁹. A concisão de Borges é evidenciada, já que em um curto parágrafo esses três poetas são aproximados em benefício de um quase mesmo pensamento.

O ensaio “La flor de Coleridge” é exponencial para qualquer discussão que envolva a poética de Borges. Percebe-se a defesa da literatura como algo que transpassa sua contingência. Um dos motes da estética borgiana, apontado pela crítica, é, então, a postura de redimensionar os marcos temporais, problematizando-os como temática da história. Ou, como elucida Monegal, postulando essa característica borgiana: “É em *Discusión*, em *Historia de la eternidad* e em *Otras inquisiciones* que repousa, por agora, a fama de Borges como crítico e ensaísta. Uma preocupação central, quase diria uma obsessão, ata fortemente os três volumes: o tema do Tempo” (Monegal, 1980, p. 68). Essa característica é coerente com o conceito formulado de “literatura fantástica”, que tem Borges como um propagador e teórico. Esse pensamento é construído como forma de deflagrar a artificialidade da estética realista. É no embate com o realismo que Borges, então, pensa a literatura afirmando que não cria algo novo, já que a literatura nasce no gesto do fantástico, e os realistas se situam em um limite temporal bastante localizado. Monegal discute, então, uma conferência de Borges sobre essa temática (Literatura Fantástica), promulgada em 1949 em Montevideú, e posteriormente redatada por Carlos Alberto Passos:

Na conferência de 1949, também explora Borges outro aspecto do tema: a suposta gratuidade, a aparente evasão, da literatura fantástica. Para ele, a literatura fantástica vale-se de ficções não para evadir-se da realidade, mas para expressar uma visão mais profunda e complexa da realidade. (Monegal, 1980, p. 179)

⁸ No original: “[...] es inegable que son obra de un solo caballero omnisciente”.

⁹ No original: “[...] todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito”.

Esse apontamento de Monegal é exponencial, já que postula o escopo da literatura borgiana delineado por meio do reordenamento do próprio *corpus* literário. É quase a receita empreendida por Borges na escrita dos contos ou de seus ensaios, em que as ficções se tornam argumentos e temas dos relatos. A literatura para Borges, então, se mostra como espaço de pensamento, de encorajamento em direção ao mundo, uma quase postulação do “Espírito”, como bem declara Borges através da concepção do poeta e filósofo Valéry. É imprescindível, antes de se direcionar a algum conto em particular, como é o caso aqui, com “El jardín de senderos que se bifurcan”, pensar sobre essa concepção borgiana de literatura, ou aquela que é corrente na maioria de seus escritos. Nesse escopo, retoma-se, então, “La flor de Coleridge”, em que, posteriormente, Borges anuncia seu propósito com essa evocação dos três poetas: demonstrar “a história da evolução de uma ideia” (Borges, 1974, p. 639, tradução nossa)¹⁰. Essa é a elucidação mais objetiva daquilo que empreende Borges em seus ensaios o que pode ser estendido aos contos devido à quase similaridade que os une¹¹. Dessa forma, plasticamente, Borges arregimenta sua posição literária na escrita do ensaio, revelando pistas de sua própria poética. A noção de ideia é posta como núcleo do ensaio, objetivo que se empreende, já que, seguidamente, exemplifica-se essa “evolução literária”¹² com a evocação de outros três textos, mas, agora, narrativos. O primeiro, uma pequena nota de Coleridge, que tem a força de nomear o ensaio de Borges: um homem traz a flor do sonho da sua visita ao paraíso; o segundo, o romance de Wells, *The Time Machine* (1895), que prolonga a imagem do título do ensaio, já que uma flor

¹⁰ No original: “[...] la historia de la evolución de una idea”.

¹¹ Monegal (1987, p. 29) assim revela esse entroncamento entre os escritos borgianos: “Borges apaga a distinção entre os gêneros, nega as categorias das retóricas aristotélicas e acaba produzindo formas ‘novas’. O que quer dizer: devolve à circulação formas que alguma vez existiram e haviam deixado de se exercer”.

¹² A crítica aponta contato entre o pensamento de Borges sobre a ficção e as ideias encetadas pelos *formalistas russos*, apesar de que este movimento se propaga na Europa após a escrita de alguns dos importantes e significativos textos borgianos, o que aumenta o valor das discussões literárias borgianas vinculadas a essa vertente da teoria literária, como quando coloca em evidência uma diferença que se assemelha à contraposição formalista entre *fábula* e *trama*. Neste artigo, quando se trata da defesa da noção de “evolução da ideia”, em Borges, é possível recordar o texto de Tynianov “Da evolução literária” (1927).

murcha é agora a prova do deslocamento temporal ao futuro; por último, o romance inacabado de Henry James, *The Sense of de Past* (1917), em que o protagonista regressa ao passado não como na história de Wells, por meio de um transporte que se desloca no tempo, mas apenas com a força de compenetração nessa época¹³: fascinado por um retrato do século XVIII, “que misteriosamente representa o protagonista” (Borges, 1974, p. 640, tradução nossa)¹⁴, este regressa ao passado e assim possibilita a pintura do quadro.

Segundo Borges, há uma progressão de complexidade nessas narrativas¹⁵. A nota de Coleridge possui uma engenhosidade, percebida mais em função de um certo ineditismo, já que Borges pensa ser difícil usá-la para criar outras versões¹⁶. Contudo, para não advogar contra sua própria ideia de literatura, declara que “no ordenamento do literário, como também nos demais, não há ato que não seja o coroamento de uma série infinita de causas e fonte de uma série infinita de efeitos” (Borges, 1974, p. 639, tradução nossa)¹⁷. Prosseguindo, por seu turno, o romance de Wells é discutido como pertencente à antiga tradição literária de previsão do futuro. Borges defende que mais surpreendente do que adentrar o sonho ou o Paraíso, outro espaço, é trazer uma flor do futuro, uma flor que ainda não foi formada, átomos que não são pertencentes a qualquer outro espaço, seja onírico ou celestial. Borges, então, completa a relação, afirmando que Henry James elabora uma variação do conhecido romance de Wells, porém o suplanta por sua engenhosidade, devido à corrupção de uma ordem temporal, anulada pelo processo do *regressus in infinitum*, em que se perde o ponto de partida ou a relação entre causa e efeito.

A posição defendida e discutida nesse pequeno conto/ensaio, em “La flor de Coleridge”, é uma profícua entrada na discussão daquilo que Borges pensa sobre o conceito de literatura. Essa “evolução” da ideia é

¹³ Esse argumento é utilizado no filme *Somewhere in Time* (1980), do diretor Jeannot Szwarc, que figura como adaptação do romance *Bid Time Return*, de 1975.

¹⁴ No original: “[...] que misteriosamente representa al protagonista”.

¹⁵ Posição defendida por Borges em relação à literatura moderna, afirmando que se observa uma “primazia das tramas” (Monegal, 1987, p. 62), uma complexidade do jogo narrativo por parte do autor.

¹⁶ Saer (2004, p. 5), no conto, “La conferencia”, utiliza quase da mesma ideia de Coleridge, talvez numa provocação ao quase cerceamento de Borges.

¹⁷ No original: “[...] en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos”.

uma forma de compreensão daquilo que empreende Borges em sua obra narrativa, ou seja, se mostra como o jogo com o literário. Desenvolver uma ideia é uma maneira de colocar em discussão o próprio conceito de literatura, ademais é colocar em sincronia autores sem relação aparente. É a teoria do conto “Kafka y sus precursores”¹⁸ posta em funcionamento, uma grande “ideia” gera transmutações nas relações entre as obras do corpo literário. Ou seja: uma engenhosa “ideia” gera seus próprios precursores ou novos reordenamentos entre as outras obras literárias. Outra elucidação importante: a ideia é mobilizada, geralmente, em função daquilo que já foi gestado. Disto, a relação do pensamento borgiano com a produção de conhecimento, com o desenvolvimento e formulações de teorias. Uma das contribuições borgianas é, então, mostrar como a Literatura está em relação, nasce a partir de desdobramentos das ideias, talvez, como foi sinalizado no conto “Kafka y sus precursores”, sem vínculo aparente, mas que o leitor perspicaz é capaz de enxergar e sincronizar. Essa discussão metaficcional perpetua na obra de Borges e pode ser encontrada de maneira mais nítida em algumas narrativas, como no conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, quando o foco é, segundo aqui se defende, desvendar literariamente sua própria concepção de literatura.

Neste artigo, então, o foco é posto na discussão metaficcional concatenada em “El jardín de senderos que se bifurcan”, que intitula uma das partes do livro *Ficciones*, de Jorge Luis Borges. O conto pertence ao gênero policial, como o próprio Borges argumenta no prólogo do livro. O gênero policial se identifica, segundo Borges, por ser um gênero intelectual, da inteligência, que, por isso, lida com o fantástico:

Poe não queria que o gênero policial fosse um gênero realista, queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico, se quiserem, mas um gênero fantástico da inteligência, não apenas da imaginação; de ambas as coisas desde sempre, mas sobretudo da inteligência. (Borges, 2015, tradução nossa)¹⁹

¹⁸ Cf. Borges, 1974, p. 710-712.

¹⁹ No original: “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 postula uma ideia de literatura por meio da noção do gênero policial: a presença da inteligência como ingrediente e motor da escrita. Poe cria um gênero, conforme argumenta Borges, ato que *per se* modela a recepção, criando um tipo específico de leitor. Esse gênero desvela o próprio movimento daquilo que Borges defende como sua própria escrita literária: a possibilidade de uma literatura que faz pensar, que se propõe a desvelar os próprios enigmas do mundo. É interessante como Borges, na citação anterior, aproxima o gênero policial do gênero fantástico, já que ambos conclamam a inteligência. O fantástico é, então, entendido e conceituado, de determinada maneira, nesse viés intelectual, ultrapassando o quesito imaginativo, como costumeiramente é compreendido. Ou melhor: há a defesa de um tipo de imaginação intelectual, aquela capaz de criar possibilidades, caminhos outros, em um modelo labiríntico, que representa a própria existência.

É de extrema importância esse posicionamento de Borges, já que, posteriormente, o autor problematiza a concepção de literatura como “Obra do Espírito”, ideia enunciada em “La flor de Coleridge”. A posição de Borges, nessa sua fala sobre o gênero policial, é, ao contrário disso, a prescrição de um pacto com o leitor, que é ativado pelos comandos do próprio gênero policial. A ênfase se desloca da vertente artística para a estética²⁰. O autor fomenta algo que requisita um leitor que queira interpelar e se motive em responder as questões propostas pela narrativa. Borges afirma, nessa sua exposição *Oral*, sobre “El género policial”, que: “Voltamos ao início, à ideia de que a poesia é uma criação da mente. Isto se opõe a toda tradição anterior, na qual a poesia era considerada uma operação do espírito” (Borges, 2015, tradução nossa)²¹. O gênero criado por Poe é, então, defendido por Borges, como espaço de criação de personagens que representem uma classe da *intelligentsia*, que venha também demandar interlocutores específicos, leitores que dialoguem com os enigmas do texto.

²⁰ Discussão importante para a Estética da Recepção, como quando Iser (1996, p. 21) promove a relação entre o plano estético e o artístico, no intuito de promoção do jogo encetado pelo texto literário. Focando-se no primeiro plano, Iser se esmera na promoção da participação efetiva do leitor individual na produção do efeito estético, como quando o texto demanda dele “atividades imaginativas e perceptivas”.

²¹ No original: “Volvemos al comienzo, a la idea de que la poesía es una creación de la mente. Esto se opone a toda la tradición anterior, donde la poesía era una operación del espíritu”.

Temos, portanto, o relato policial como um gênero intelectual. Como um gênero baseado em algo totalmente fictício; o fato é que um crime é descoberto por um pensador abstrato e não por delações, por descuidos dos criminosos. Poe sabia que o que estava fazendo não era realista, por isso situa os acontecimentos em Paris; e o detetive era um aristocrata, não um policial; por isso coloca em ridículo a polícia. Isto é, Poe criara um gênio do intelectual. (Borges, 2015, tradução nossa)²²

Todorov propõe pelo menos duas variantes na sua classificação estrutural do gênero policial: a de enigma e a de romance negro; e, posteriormente, a de suspense, que, em determinada medida, revela-se com qualidades das duas variantes anteriores. No primeiro caso, tem-se a existência de duas histórias no interior do relato: a do crime e a da investigação. Essa característica é bem nítida nessa variante do gênero policial, mas pode estar presente, mesmo que de forma mitigada, nas outras variantes identificadas pelo crítico franco-búlgaro:

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não têm nenhum ponto comum. Eis as primeiras linhas de um desses romances “puros”. (Todorov, 2006, p. 96)

Todorov se atém em uma classificação estrutural do gênero, dessa forma não percebe os estratagemas sublinhados por Borges, ou o entrecho próprio do gênero, que promove manobras da inteligência, tanto no plano artístico quanto no estético. É perceptível como Borges defende a presença da imaginação como traço que delinea a perspectiva dos próprios dilemas – fórmula que requisita a inteligência –, uma maneira de se contrastar com a concepção subalterna do gênero. Ou seja: Borges quer se fixar nessa origem a partir de Poe, em um ramo que privilegia

²² No original: “Tenemos, pues, el relato policial como un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio; el hecho es que un crimen es descubierto por un razonador abstracto y no por delaciones, por descuidos de los criminales. Poe sabía que lo que él estaba haciendo no era realista, por eso sitúa la escena en París; y el razonador era un aristócrata, no la policía; por eso pone en ridículo a la policía. Es decir, Poe había creado un genio de lo intelectual”.

uma concepção que circunscreve não apenas o gênero policial, mas aquilo que defende como sua própria literatura.

Em “El jardín de senderos que se bifurcan” o mistério inicia quando o protagonista, em primeira pessoa, recebe o telefonema do seu perseguidor, que procurava detê-lo. O narrador-personagem era um espião do governo alemão em terras britânicas. Era um “amarelo”, como ele se nomeia, a serviço do governo alemão. No conturbado jogo de perseguição e escape, o espião cria um estratagema para denunciar o lugar em que se encontrava o campo de artilharia das tropas aliadas, para que o governo alemão pudesse bombardeá-lo. Era seu último consolo, porque sabia que não poderia escapar de seu perseguidor, do capitão Richard Madden, um irlandês, que já tinha capturado o outro agente espião alemão. O plano nascera e para concretizá-lo foi preciso encontrar na lista telefônica um nome específico. O segundo passo foi rumar ao endereço dessa pessoa, que vivia em um subúrbio de Fenton, a menos de meia hora de trem.

Na plataforma de embarque, a cena das portas do vagão se fechando, impedindo a entrada de Richard Madden, acirra o efeito de suspense do relato policial. Quando chega à estação pretendida, desce (curiosamente, sem perguntar, o moço da estação lhe orienta sobre o modo como encontrar a pessoa a quem busca) e é orientado a sempre virar à esquerda, em cada encruzilhada, para que encontre o seu destino. O protagonista analisa que tal procedimento, de sempre virar-se à esquerda, é a estratégia que se utiliza para que se alcance o pátio central dos labirintos. Nesse momento, o personagem se revela como bisneto de Ts’ui Pen, dessa forma, conhecedor da estrutura dos labirintos. Seu bisavô foi governador de Yunnan, que renunciou ao poder para escrever um romance, que fosse mais célebre que *Hung Lu Meng*²³, e construir um labirinto, no qual todos os homens pudessem se perder. Treze anos foram gastos e, após esse tempo, foi assassinado por um estrangeiro. O romance escrito foi considerado insensato e o labirinto não foi encontrado.

Na movimentação ao encontro do destino, o protagonista é sempre assaltado pelo pressentimento da aproximação de Richard Madden,

²³ *O sonho da câmara vermelha* (1791) “é uma obra-prima da literatura chinesa e um dos Quatro Grandes Romances Clássicos da China. O livro foi escrito em meados do Século XVIII, durante a Dinastia Qing, e tem sua autoria atribuída a Cao Xueqin. Esta obra é reconhecida como o ponto mais alto dos romances clássicos chineses” (O sonho [...], 2015).

recurso que perdura o suspense da história. Nos entremeios do percurso, o estupor o envolve, quando pensa sobre o labirinto: uma estrutura circular que pudesse abarcar todo o passado e o futuro. A paisagem narrada aparenta tragar o personagem, como se estivesse adentrando um labirinto. Nessa agitação de pensamentos, alcança o portão e é recebido por um cônsul, Stephen Albert, designado no conto como “um dos nossos cônsules”, que se dizia sinólogo, conhecedor da história do governo do bisavô do protagonista. A primeira coisa interpelada ao espião protagonista era se gostaria de conhecer o “jardín de senderos que se bifurcan”, o jardim de seu ilustre antepassado. A surpresa do personagem é dividida com o leitor, que possivelmente é alertado sobre as muitas coincidências²⁴ da história. As sendas que atravessam os conduzem a uma grande biblioteca, nos moldes conhecidamente borgianos.

Na conversa com Stephen Albert a vida de Ts’ui Pên é narrada: os treze anos empenhados na escrita do romance e sua publicação póstuma, feita por um monge taoísta ou budista, sem o aval da família de Ts’ui Pên, que denegava esses escritos sem nexos. Quando o espião menciona o labirinto, Stephen Albert lhe traz a famosa e nunca encontrada criação do bisavô: *um invisível labirinto de tempo* (Borge, 1974, 479)²⁵. O bisneto compreende que o romance e o labirinto são uma e mesma coisa. Recebe uma carta deixada por Ts’ui Pên, que acirra a relação entre o jardim, o romance e o labirinto. Os pensamentos do protagonista se movem no encaicho de elucidar o enigma da possibilidade de criação de um livro que abarcasse as muitas possibilidades, ou que fosse a conformação do infinito. Compreende que o romance do bisavô, por meio de sua singularidade, de suas muitas incoerências – como o herói morrer e posteriormente retornar –, mostrava que Ts’ui Pên criara um labirinto temporal de possibilidades. O romance era, então, o labirinto, devido à proliferação dos muitos desenlaces, em cada encruzilhada que demandasse uma escolha.

O teor de desvendamento, de enigma, característico do gênero policial, se transfere para essa história de segundo nível, já que Stephen Albert e o bisneto de Ts’ui Pên buscavam elucidar as incongruências desse

²⁴ Tudo na narrativa de aventuras adquire importância para a consecução da história, segundo Borges. Mais uma vez se prima pelo trabalho formal com o “encadeamento dos acontecimentos” (Monegal, 1980, 171), nesse universo da literatura fantástica.

²⁵ No original: “[...] *un invisible labirinto de tiempo*”.

relato labiríntico. O enigma do romance de Ts'ui Pên estava velado pela ausência de sua nomeação no desenvolvimento do relato: “*El jardín de senderos que se bifurcan* é um enorme enigma, ou parábola, cujo tema é o tempo; essa causa recôndita lhe proíbe a menção desse nome” (Borges, 1974, p. 479, tradução nossa)²⁶. Os dois personagens concluem que “o jardim de sendas que se bifurcam” é um enigma temporal, “uma imagem incompleta, porém, não falsa, do universo” (Borges, 1974, p. 479, tradução nossa)²⁷. O recurso tão aclamado em “*La flor de Coleridge*”, o *regressus in infinitum*, é, então, utilizado por Borges, já que nomeia o romance labiríntico de Ts'ui Pên como o próprio conto que o leitor borgiano acompanha.

Nesse momento, Stephen Albert começa a propor variantes para a própria história que ambos vivem – ele e o bisneto de Ts'ui Pên –, mostrando que em determinada variante poderiam ser inimigos, podendo até um deles assassinar o outro. O espião se sente bastante incomodado por perceber-se traído por esse movimento elucubrativo de Stephen Albert. Suas verdadeiras intenções naquele lugar são elucidadas pelas próprias possibilidades desveladas por Stephen Albert. Presentindo a chegada de Richard Madden, o espião alemão conclui imediatamente o seu plano: mata Stephen Albert, para que a notícia pudesse chegar à Alemanha e, assim, possam bombardear a cidade chamada Albert, campo de artilharia das forças aliadas. Yá Tsun, o neto de Ts'ui Pên, é, então, capturado por Richard Madden e condenado à morte.

Duas histórias aparentemente independentes, mas que se confluem no momento em que os enigmas se interpenetram. O conto parece absorver as características da divisão tipológica de Todorov, ou se assemelha mais ao modelo misto de narrativa de suspense. A fuga de Yá Tsun (o espião alemão), aparentemente, pode ser designada como a história do crime; a história do inquérito é, por sua vez, a solução dos enigmas, ou a entrada na história de segundo nível: na elucidação das características do romance de Ts'ui Pên. O interessante desse procedimento borgiano é que na solução do enigma policial, percebe-se a ênfase na história do próprio romance, do livro escrito por Ts'ui Pên. No

²⁶ No original: “*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recôndita le prohíbe la mención de su nombre”.

²⁷ No original: “[...] una imagen incompleta, pero no falsa, del universo”.

desenlace dos dois “inqueritos”, há uma confluência das duas histórias, e o enigma montado pelo espião alemão Yá Tsun é conformado dentro da própria história da narrativa do romance de Ts’ui Pên: é uma das variantes do múltiplo desenrolar temporal narrativo. Desse modo, aquela que aparentemente se apresentava como sendo a história de primeiro nível – a história da fuga – é englobada e envolvida pelo outro enigma, o da narrativa de Ts’ui Pên. Ou seja: a história do desvendamento do enigma policial – ou nos termos de Todorov, a do inquerito – apresenta outro enigma: o do romance de Ts’ui Pên. Sendo que o desvendamento do enigma do romance conflui o enigma policial, como uma possibilidade ancorada na estrutura temporal do romance.

Essa circularidade envolvente da narrativa borgiana, de fato, esconde uma genialidade ainda mais estratégica. Todorov defendeu a relação entre história do crime e história do inquerito, com os termos formalistas: *fábula* e *trama*, respectivamente. A trama é, então, a promoção das estruturas da narração, *locus* de desenvolvimento dos planos narrativos. Nesse lugar, Borges também promove um enigma: a de sua própria escrita (a discussão metaficcional) e o seu desvendamento. O romance de Ts’ui Pên, que representa o labirinto e, também, o próprio “jardim de sendas que se bifurcam”, revela, em sua estrutura, a escrita do próprio Borges: é a metaficção articulada na trama desse romance. Ou seja: Borges cria um enigma de sua própria escrita literária, por meio do romance de Ts’ui Pên. A solução é encenada na elucubração das personagens – Stephen Albert e o espião alemão –, que decifram o romance de Ts’ui Pên: a ideia labiríntica, dos múltiplos caminhos, se figura também na imagem do próprio jardim. A temporalidade é, então, articulada como a chave para o entendimento da tríplice imagem da construção de Ts’ui Pên: o romance, o labirinto e o jardim.

Percebe-se nesse jogo labiríntico a centralidade do postulado intelectual na narrativa de Borges. Ravetti (2011, p. 49) elucida-o nos seguintes termos: “[...] prestigiar, como Borges fez na sua obra como um todo e, especificamente, no *El idioma analítico de John Wilkins*, a beleza das construções mentais – imaginárias, conceituais, memoriosas, inventivas – que, não por serem construtos artificiais, deixam de provocar os desejos humanos”. É por isso que o leitor é arrebatado ou cooptado pelo texto e levado a pensar junto ao protagonista na tarefa de deciframento dos enigmas. Rocca, por seu turno, se centra no fantástico, para reafirmar a genialidade das narrativas borgianas:

A literatura de Borges é uma invenção prodigiosa e sem limites, particularmente no campo da literatura fantástica; uma revolução para a língua castelhana mais próxima ou mais distante do tema escolhido, seja ou não latino-americano; a possibilidade de saltar os gêneros tradicionais e, ainda, de fundir literatura e metafísica. (Rocca, 2002, p. 30, tradução nossa)²⁸

O gênero policial potencializa essa participação intelectual, já que é utilizado nesse intuito de conclamar o leitor a participar da história, interpelando-o quanto à necessidade de uma postura de ação, de ser conduzido pelas pistas, em um jogo com sua inteligência, no escopo do desvendamento dos enigmas e, em um plano superior, das articulações da trama. Alcançando esse plano das “sendas” da trama é que o leitor terá acesso à estrutura metaficcional e, então, compreenderá a escrita de Borges: um jogo labiríntico com o tempo, lugar em que é exponencial a presença do fantástico. Essa centralidade da questão temporal em Borges é também apontada por Chiappara em sua dissertação de mestrado: “Da leitura de Jorge Luis Borges quase sempre se sai com a sensação de que a questão do tempo domina a sua escrita. Como já foi dito neste trabalho, embora Borges não tenha tido um pensamento filosófico próprio, a questão do tempo aparece de forma bastante visível na sua obra” (Chiappara, 2004, p. 83).

Conclui-se que Borges utiliza o gênero policial no escopo de promover o jogo entre enigma e inquérito, defendendo-o como gênero da inteligência. Acirrando sua complexidade, a solução do seu enigma é o tempo, uma das temáticas que iterativamente motivam o pensamento do autor. O mais interessante de “El jardín de senderos que se bifurcan” é que Borges não se desvincula do fantástico, ao contrário, acirra seus procedimentos por meio dos enigmas policiais. O metaficcional se descobre em meio ao desenlace do enigma policial, ou seja, se revela no inquérito, e, em segundo nível, se torna também um enigma do conto. Borges, então, através do enigma do romance de Ts’ui Pên, discute a chave de leitura de grande parte de sua obra: o tempo. Os símbolos

²⁸ No original: “La literatura de Borges es una prodigiosa invención sin límites, en particular en el terreno de la literatura fantástica; una revolución para la lengua castellana más cerca o más lejos del tema elegido, sea o no latinoamericano; la posibilidad de saltar los géneros tradicionales y aun de fundir literatura y metafísica”.

que representam a circularidade, como os caminhos que se bifurcam e o labirinto, servem para enfatizar a temática. O metaficcional se revela “quando a ficção vive na ficção” (Monegal, 1987, p. 69), servindo em Borges como norteadora de leitura não apenas desse conto, aqui analisado, mas de grande parte de suas narrativas mais elaboradas. É a ideia de ficção que engloba as prospecções do real por meio da abertura à inteligência, à ação do leitor como coparticipante do texto literário na busca por elucidar os enigmas do jogo literário.

Referências

BARTHES, R. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BORGES, J. L. El cuento policial. *In*: BORGES todo el año. [s. l.: s. n.], 9 maio 2015. Disponível em: <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/05/jorge-luis-borges-el-cuento-policial.html>. Acesso em: 25 ago. 2020.

BORGES, J. L. La biblioteca total. *In*: BORGES todo el año. [s. l.: s. n.], 31 jan. 2014. Disponível em: <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2014/01/jorge-luis-borges-la-biblioteca-total.html>. Acesso em: 20 set. 2023.

BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1974.

CHIAPPARA, J. P.; MACHADO, I. L. *Uma leitura de Borges na França: linguística discursiva e literatura*. 2004. 114f., enc. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

GASS, W. *Fiction and the Figures of Life*. Boston: Nonpareil Books, 2000.

ISER, W. Situação do problema. *In*: ISER, W. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1, p. 21-98.

MONEGAL, E. R. *Borges por Borges*. Tradução de Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MONEGAL, E. R. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

OSONHO da câmara vermelha. (Dream of the Red Chamber, by Cao Xueqin). *In*: SECVLARY: The Story Behind Our History and Saga. [s. l.: s. n.], 15 Nov.

2012. Disponível em: <https://secvlary.wordpress.com/category/o-sonho-da-camara-vermelha/>. Acesso em: 11 fev. 2023.

RAVETTI, G. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*: reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ROCCA, P. Historias nacionales de un diálogo complejo. In: ROCCA, P. (ed.). *El Uruguay de Borges*: Borges y los uruguayos (1925-1974). Montevideo: Linardi y Risso, 2002. p. 11-42.

SAER, J. J. La conferencia. In: SAER, J. J. *Cuentos completos*. 3 ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. p. 5.

SALES, P. A. S. Meta-história, metaficção e metaficção historiográfica: uma revisão crítica. *Ícone*: Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura, São Luís de Montes Belos, v. 17, p. 16-31, nov. 2017. ISSN 1982-7717.

TODOROV, T. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 93-104.

Data de submissão: 13/02/2023.

Data de aprovação: 12/04/2023.