07

**A INVESTIGAÇÃO E O INSÓLITO EM
“TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS”¹**

Murilo Eduardo dos Reis (Unesp)

*Recebido em 09 mar 2020.**Aprovado em 05 jul 2020.*

Murilo Eduardo dos Reis Graduou-se em Letras na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara/SP entre os anos de 2010 e 2014. Durante esse período, desenvolveu pesquisas na área de Teoria e Crítica Literária, cujos títulos foram “A violência atmosférica na narrativa de Rubem Fonseca”, “Manifestações literárias da violência em narrativas de Sagarana de João Guimarães Rosa” e “Agosto: história e notas jornalísticas num romance policial”. Em 2018, obteve o título de mestre no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara/SP, seguindo a linha de Teoria e Crítica da Narrativa. A pesquisa tem como título a “Caracterização do romance policial em Rubem Fonseca”. Em 2019, iniciou doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara/SP que tem como tema a aproximação entre o jornalismo sensacionalista e a literatura praticada por Rubem Fonseca, tanto no que diz respeito ao tema quanto à linguagem. Atua como professor de línguas portuguesa e alemã.

Resumo: O tema do artigo é o estudo de uma narrativa de mistério em que ocorrem eventos

1 Título em inglês: “The investigation and the unusual in “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

relacionados ao insólito. O objetivo é verificar como se dá o entrelaçamento de uma história de investigação com eventos estranhos. O *corpus* é composto por “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, conto da autoria de Jorge Luis Borges que integra o volume *Ficções* (1944) e tem como um de seus temas a hesitação de personagens leitores que se deparam com uma edição de enciclopédia que apresenta artigo sobre Uqbar, país que não consta no mapa. Assim, tomamos como apoio teórico textos críticos e analíticos de estudiosos que tratam de narrativas detetivescas e fantásticas, da obra de Jorge Luis Borges e de aspectos da narrativa, tais como Boileau e Narcejac (1991), Sandra Lúcia Reimão (1983), Tzvetan Todorov (2013) e Ricardo Piglia (2006).

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; Investigação; Insólito; Conto.

Abstract: The subject of the article is the study of a mystery narrative in which events related to the unusual occur. The aim is to verify how an investigation story intertwines with strange events. The *corpus* is composed of “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, a short story by Jorge Luis Borges that integrates the volume *Ficções* (1944) and focuses on the hesitation of reader characters who are faced with an encyclopedia edition that presents an article about Uqbar, country that is not in map. Thus, we take as a theoretical support critical and analytical texts by scholars dealing with detective and fantastic narratives, the work of Jorge Luis Borges and aspects of the narrative, such as Boileau and Narcejac (1991), Sandra Lúcia Reimão (1983), Tzvetan Todorov (2013) and Ricardo Piglia (2006).

Key-words: Jorge Luis Borges; Investigation; Unusual; Short story.

Rubem Fonseca é considerado o patriarca do romance policial brasileiro. Em *A grande arte* (1990), uma de suas mais elaboradas

incursões pela forma romanesca, a investigação de assassinatos em série de três mulheres conduz o advogado Paulo Mandrake ao submundo do crime na fronteira do Brasil com a Bolívia. Assassinos profissionais, com conhecimento quase acadêmico no manejo de facas, fazem parte de um elenco que inclui prostitutas, policiais e advogados, anti-heróis sobreviventes em um mundo violento e implacável. Dando continuidade à tradição de histórias como as protagonizadas por Sherlock Holmes, o relato inicia-se como na maioria das narrativas de crime e mistério. Um assassino misterioso faz a primeira vítima: mata uma prostituta por esganadura e, como única pista, deixa marcada à faca no seu rosto a letra P, estabelecendo-a como o enigma a ser decifrado: “Não haveria impressões digitais, testemunhas, indícios que o identificassem. Apenas sua caligrafia.” (FONSECA, 1990, p.10). Cabe a Mandrake, personagem interessado em resolver o mistério, encontrar meios de reconstituir o assassinato e descobrir quem o executou.

Por possuir um tipo de fórmula repetida à exaustão, histórias de detetive são consideradas de baixo gradiente artístico literário. Porém, variados estudiosos se opõem a tal julgamento. Boileau e Narcejac (1991, p.10), por exemplo, escrevem que o romance policial está ligado à psicologia humana e, por isso, é tão velho quanto a sobrevivência do homem. Correndo risco de morte, o caçador da pré-história, quando encurralava uma fera, devia imaginar uma armadilha com certo engenho, já vivendo, assim, um romance policial. Segundo os autores, causa-nos pavor e curiosidade aquilo que não podemos identificar – quando a imagem não se converte em ideia, estamos nas mesmas condições do homem primitivo ao ver uma pegada desconhecida, ou de Mandrake ao tomar ciência

da letra cravada no rosto da vítima, ou das primeiras testemunhas que encontram o corpo desconjuntado da senhora L'Españay no apartamento da Rua Morgue.

Mas nem sempre o *Leitmotiv* de uma investigação é o acontecimento de um homicídio. Um dos melhores contos de Edgar Allan Poe, “A carta roubada” (1844) traz a história do furto de importante documento que coloca em maus lençóis um político parisiense. Provando a inferioridade intelectual da polícia da capital francesa, C. A. Dupin, que já havia solucionado os “Assassinatos na Rua Morgue” (1841), depois de ouvir a descrição dos métodos utilizados pelo golpista e refletir entre uma cachimbada e outra sobre a obviedade complexa do esconderijo, recupera a missiva e abocanha a recompensa oferecida pelo ministério. Recebido o prêmio, como se resolvesse um problema de matemática, relata pormenorizadamente como chegou à precisa conclusão que ata todas as pontas do caso.

Contudo, há relatos investigativos que não apresentam conclusões sobre o delito praticado, sobre o modo como ele foi cometido, sobre quem é o culpado de tê-lo levado a cabo. São eventos estranhos, quase inexplicáveis. Assim, este artigo tem como tema o estudo do insólito em uma narrativa de mistério da autoria de Jorge Luis Borges. O objetivo é verificar como se dá o entrelaçamento de eventos estranhos com uma história de inquérito. O *corpus* é composto por “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, conto que integra o volume *Ficções* e tem como um de seus temas a hesitação de personagens leitores que se deparam com uma edição de enciclopédia que apresenta artigo sobre Uqbar, país que não está no mapa, mas que possui cultura e geografia próprias.

Antes de nos debruçarmos especificamente sobre nosso objeto de estudo, faremos breve apanhado que, longe de ser original, busca dar conta das características das narrativas de crime e mistério.

DO ENIGMA AO NOIR

A tradição das narrativas de mistério foi iniciada, segundo grande parte da crítica, por Edgar Allan Poe. Sandra Lúcia Reimão (1983, p.8) ressalta que, para uma narrativa ser caracterizada dessa maneira, é necessário haver um crime e uma personagem disposta a desvendá-lo. A forma básica desse gênero foi criada pelo escritor estadunidense nos contos que têm como protagonista C. A. Dupin. Segundo a mesma estudiosa (REIMÃO, 1983, p.11), o elemento que atua como força motriz dessa narrativa é o enigma, e a busca da solução é o que mantém a história em funcionamento até que ela seja encerrada e a trama tenha um fim.

Existe ainda parcela de intelectuais que contesta tal origem. Otto Maria Carpeaux (2016, p.401) destaca que há vasta bibliografia sobre a genealogia desse tipo de narrativa, mas nenhum dos estudos é completamente satisfatório, pois os autores se limitam aos famosos contos de Poe. O crítico afirma que o americano Charles Brockden Brown, hoje totalmente esquecido, foi precursor de “Assassinatos na Rua Morgue”, primeiro conto protagonizado por Dupin. A inspiração de Brown foi o escritor romântico alemão E. T. A. Hoffmann, autor da novela *A senhorita de Scuderi* (1820). Marcelo Backes (2011, p.133) a classifica como a primeira narrativa policial alemã, publicada, pela primeira vez, no ano de 1820, enquanto o primeiro conto policial de Poe, segundo P. D. James (2012, p.35), foi lançado em 1841.

Pioneira ou não, a figura do excêntrico protagonista que se encarrega de dissolver enigmas tornou-se modelo para personagens que vieram a seguir, como o Sherlock Holmes de Conan Doyle ou o Hercule Poirot de Agatha Christie. Os romances policiais publicados após o lançamento de “Assassinatos na Rua Morgue” apresentam indivíduos que, de alguma maneira, exibem excentricidades inauguradas por C. A. Dupin. Segundo Ernest Mandel (1988, p.41), ele é o protótipo do detetive amador que soluciona um enigma auxiliado por pura técnica analítica.

Boileau e Narcejac (1991, p.18) evidenciam que esse profissional (nem sempre um profissional propriamente dito) ocupa-se de desvendar crimes tidos como insolúveis – se o homem é objeto da ciência assim como a eletricidade, o assunto criminal também pode ser analisado por procedimentos de laboratório. O cientista que se transforma em detetive não se deixa levar pelas aparências, mas remonta os efeitos e as causas, com base na lógica, a serviço da observação. Por conseguinte, prende o culpado em uma rede de provas, que são ligações ou relações evidentes.

Sobre a estrutura dos contos ou dos romances de enigma, Tzvetan Todorov (2013, p.96-97) afirma que há duas linhas nas quais a narrativa se sustenta: a do crime e a do inquérito. A segunda é frequentemente contada por um amigo do detetive (Watson, por exemplo, no caso de Sherlock Holmes) e, acima de tudo, seria a verdadeira história, uma vez que evidencia como o narrador tomou conhecimento dela e solucionou os mistérios que envolvem o caso.

É possível comparar o raciocínio de Todorov a respeito das narrativas de investigação com o de Ricardo Piglia sobre as narrativas breves. Piglia (2004, p.91-92) escreve que os contos

narram duas histórias – uma aparente, outra secreta – e dividem os em clássico e moderno. A respeito do clássico, diz que o contista codifica a história secreta nas fendas do relato aparente, produzindo o efeito de surpresa no final, momento em que a narração cifrada vem à superfície. Com relação ao moderno, ressalta que as duas histórias são contadas como se fossem apenas uma e o escritor manipula a tensão entre elas sem nunca a resolver; ao final, o artista aplica a teoria do *iceberg* hemingwayana – o mais importante nunca é contado.

Para que o raciocínio do escritor argentino fique mais claro, tomemos como exemplo “Assassinatos na Rua Morgue” (2009), de Edgar Allan Poe – como dissemos, considerado pela maioria dos estudiosos do romance policial o primeiro espécime desse tipo de narrativa. Narradas em forma de memórias, as duas histórias mencionadas por Piglia, ali, são a do crime e a da investigação. Os assassinatos citados no título se referem à misteriosa carnificina envolvendo duas mulheres, mãe e filha, moradoras de um conjunto habitacional localizado no subúrbio de Paris. Quando Dupin, por meio dos jornais, fica sabendo do caso, inicia solitário inquérito que habita a superfície do texto. O leitor acompanha a maneira como o detetive amador visita o local do crime e averigua todas as marcas deixadas pelo apartamento. Ao final, como se resolvesse uma equação matemática, sem deixar pontas soltas, demonstra de que maneira o delito foi praticado (segunda história) e apresenta as surpreendentes conclusões às quais chegou, caracterizando o desfecho de um conto clássico.

Metáfora da geleira imaginada por Hemingway, a variante moderna pode ser exemplificada por um conto do próprio

autor. “Os pistoleiros” (1927) é sobre um homem que recebe a notícia de que está prestes a ser assassinado por dois sujeitos. Inexplicavelmente, mesmo sabendo do perigo que o ronda, aceita seu destino. Terminada a leitura da última página, a narrativa que elucidaria o motivo de sua decisão suicida permanece codificada, sem solução. Ainda que histórias como essa não apresentem desfecho e não juntem as pontas soltas do relato, sabemos que isso ocorre por opção do narrador, que escolhe não revelar o que há nas profundezas do oceano diegético.

Segundo Júlio Pimentel Pinto (2019), os elementos deste conto de Hemingway – o rigor dos diálogos e das descrições, a visualidade das ações, a psicologia pouco aprofundada, a morte como epicentro – o aproximam de outro tipo de romance policial que surgiria nos Estados Unidos, chamado de *hard-boiled*. Já nas histórias de enigma, o assassinato (ou qualquer outro tipo de crime) e o seu autor são meros pretextos para o exercício intelectual. Boileau e Narcejac (1991, p.29) ressaltam que o macaco da Rua Morgue é apenas um criminoso ocasional, e o assassino de Marie Rouget, uma grande incógnita sem importância. Em outras palavras, nessas narrativas, o criminoso está fora da história, pois é um indivíduo que cometeu seu crime e se pôs a salvo.

Ernest Mandel (1988, p.59) assinala que a evolução do romance policial acompanha a história do crime. As atividades criminosas amadureceram com a Lei Seca (1920 – 1933), nos Estados Unidos, expandindo-se das margens da burguesia para o interior de todas as esferas sociais e empresariais. Sequestros e guerras entre quadrilhas saíram das páginas ficcionais dos livros para as notícias de jornal. O mesmo estudioso resalta que, no período pós-depressão,

houve um grande aumento no número de assaltos a bancos e assassinatos cometidos durante essas investidas. Com o avanço da quantidade de crimes, eles foram aprimorados, formando-se, assim, o crime organizado. A expansão das operações forçou os criminosos a realizarem investimento de capital em transporte, armas, assassinos de aluguel e subornos para a polícia e para os políticos. Segundo Mandel (1988, p.62-63), o aprimoramento do crime organizado encerrou o romance policial ambientado em salas de visitas e bibliotecas. Na opinião do autor, seria impossível imaginar o distinto Hercule Poirot lutando contra a máfia. Além disso, a tomada de consciência dos leitores a respeito das atividades criminosas tinha tornado improváveis os assassinatos ocorridos nesses recintos burgueses.

A partir daí, de acordo com Sandra Lúcia Reimão (1983, p.51), há o surgimento de outro tipo de romance policial, criado a partir do estilo de Dashiell Hammet e Raymond Chandler. Ambos os autores escreveram em revistas como a *Black Mask*, publicação impressa em papel barato e de baixa qualidade, que inaugurou o conceito de *pulp magazine* – segundo nota do tradutor (GOLDMANN, 1988, p.122), são revistas impressas em papel ordinário e barato, produzido com polpa de madeira – daí a denominação. Foi esse periódico que popularizou o chamado romance negro.

Todorov (2013, p.98-99) diz que o romance negro suprime a primeira e dá vida à segunda história. Segundo o autor búlgaro, não se trata mais de um crime já acontecido, pois, artificialmente, a narração coincide com o tempo da ação relatada. Assim, ele nunca é narrado em forma de memória. O leitor não sabe se o detetive chegará vivo ao final da história, uma vez que ele sempre

arrisca a vida. Para o estudioso, esse tipo de expectativa era inconcebível no romance de enigma, uma vez que, nele, o detetive e o seu parceiro eram imunes à morte.

Esse cenário gerou detetives que, diferentemente dos aristocratas Dupin, Holmes e Poirot, têm o seu ofício como a única fonte de rendimento, e não como uma oportunidade para o exercício intelectual. Mandel (1988, p.85) diz que, mesmo com a mudança de local e a representação de atmosferas mais próximas das apresentadas nos jornais, os detetives particulares possuem traços que dão continuidade à estirpe de Sherlock Holmes, ou seja, são românticos em busca da verdade e da justiça. Sam Spade e Philip Marlowe (respectivamente, personagens de Dashiell Hammett e Raymond Chandler) podem até parecer durões e desprovidos de crença quanto à ordem social vigente, mas, no fundo, são indivíduos sentimentais que se comovem com mulheres em perigo e com indivíduos fracos em confronto com outros mais fortes. De acordo com Mandel (1988, p.65), esse herói – dotado de cinismo, dureza e sentimentalismo – perseguirá criminosos por meio de acirrados interrogatórios e de mudanças constantes de cenário, mas não por procedimentos especialmente analíticos, pois, embora sejam sujeitos individualizados, não são mais excêntricos cavalheiros que resolvem enigmas em seus escritórios, mas, sim, profissionais da investigação que vivem disso, ao contrário de Dupin, Holmes ou Poirot.

Sandra Lúcia Reimão (1983, p.57-58) afirma que, ao contrário dos romances de enigma, em que os detetives não agem, mas detectam mentalmente a solução para os casos, no romance negro, eles são, muitas vezes, a força motriz da ação, além de

se envolverem com outros personagens da história. Os aspectos psicológicos desses protagonistas não são descritos pelo narrador, evidenciando-se apenas as suas características externas. Por esse motivo, Gérard Genette ([197-], p.188) utiliza as narrativas de Dashiell Hammet para exemplificar o procedimento narrativo de focalização externa, situação em que o herói é representado à frente do leitor sem que seja admitido que se tome conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos.

Reimão (1983, p.64) ainda diz que, ao se deparar com um romance negro, o leitor acompanha um detetive falível, que faz da investigação o seu ganha-pão e não apenas um exercício mental para matar o tempo. À sua construção também são acrescentadas outras dimensões que demandam análise crítica política e social, da ética e da conduta, etc. Tais características ajudam o leitor a construir uma visão de mundo, fazendo-o questionar a sociedade na qual está inserido.

Como vimos, tanto as histórias de investigação mais clássicas quanto as mais modernas possuem desenlaces que, de alguma maneira, dialogam com a realidade. Sejam elas protagonizadas pelos infalíveis detetives de Edgar Allan Poe e de Arthur Conan Doyle ou pelos limitados investigadores de Dashiell Hammett e de Raymond Chandler, de alguma maneira, a solução dos enigmas acaba sendo apresentada ao leitor. Entretanto, há narrativas de investigação que dialogam com o fantástico, tipo de literatura em que fatos insólitos ocorrem e não são desvendados, acontecimentos que confundem o leitor e o próprio narrador.

É o caso de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (1944), texto em que Jorge Luis Borges traz investigação conduzida por um narrador-leitor que não apresenta conclusões definitivas, apenas hesitações.

AS PÁGINAS DE UQBAR

Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, dois amigos, isolados em uma chácara, conversam, tarde da noite, sobre a possibilidade de composição de um romance cujo narrador embaralha os fatos relatados por ele próprio. Inspirado por um espelho posicionado no fim do corredor, o assunto envereda para terrível reflexão sobre esse móvel. Um dos personagens, chamado Bioy Casares, cita heresiarca de Uqbar, para quem os espelhos, assim como a cópula humana, são das coisas mais abomináveis, pois multiplicam o número de homens e de mulheres.

Curioso, o narrador pergunta em qual referência bibliográfica se localiza memorável pensamento, ao que o outro responde tê-lo lido em volume enciclopédico intitulado *The Anglo-American Cyclopaedia*, no capítulo dedicado a Uqbar. Por coincidência, há uma edição na residência em que estão, motivo pelo qual iniciam infrutífera e insólita busca:

Nas últimas páginas do volume XLVI demos com um artigo sobre Upsala; nas primeiras do XLVII, com um sobre *Ural-Altaic Languages*, mas nem uma palavra sobre Uqbar. Bioy, um pouco inquieto, vasculhou os tomos do índice. Esgotou em vão todas as páginas imagináveis: Ukbar, Uqbar, Oukbar, Oukbahr... Antes de sair, disse-me que era uma região do Iraque ou da Ásia Menor. Confesso que assenti com algum incômodo. Conjecturei que aquele país não documentado e o heresiarca anônimo eram uma ficção improvisada pela modéstia de Bioy para justificar uma frase. O exame estéril de um atlas de Justus Perthes fortaleceu minha dúvida. (BORGES, 2007, p.12)

No trecho em destaque, tomando como base o raciocínio de Sandra Lúcia Reimão (1983, p.8) sobre as características recorrentes em uma narrativa de enigma apresentado anteriormente, podemos perceber que há um crime, delito que não é impressionante como os corpos esquartejados na Rua Morgue – reação causada pela óbvia brutalidade –, mas que, em certa medida, inquieta: os dois leitores inveterados têm em mãos edição da mesma enciclopédia lida e citada por Bioy, exemplar que, estranhamente, não possui o artigo por ele mencionado. Atendendo à outra condição aludida por Reimão (1983, p.8) para a caracterização de histórias de enigma, temos dois personagens (principalmente o narrador) dispostos a desvendar esse mistério. À maneira de C. A. Dupin, fazem buscas preliminares, procurando variantes vocabulares (“Ukbar, Ucbar, Ookbar, Oukbahr”) que poderiam levar à solução do impasse. Além disso, para verificar a existência do país – que, segundo Bioy, estaria localizado nos arredores do Iraque ou da Ásia Menor –, um atlas é consultado, outro documento científico que não dá conta da desconhecida nação em sua cartografia, reforçando a dúvida e ambos.

De início, já pode ser dito que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” traz em seu cerne uma investigação conduzida pelo próprio narrador. Porém, essa pesquisa mostra o acontecimento de algo que poderia ser explicado, mas não provado. Ou talvez seja melhor dizer que hipóteses, não explicações, podem ser levantadas.

Todorov (2013, p.148) escreve que, no mundo real tal qual o conhecemos, universo esse em que, a princípio, não existem seres sobrenaturais, o fantástico se insere como um fato que não pode ser esclarecido pelas leis desse planeta familiar. O indivíduo que

vivencia o insólito deve escolher entre duas opções – ou foi vítima de uma distorção de seus próprios sentidos e tudo à sua volta permanece como está ou houve realmente o ocorrido, mas de uma maneira que não é sabida pelo personagem. Tendo ciência sobre qual das alternativas melhor se encaixa na narrativa, migra-se do fantástico para o estranho ou para o maravilhoso. Ainda de acordo com o autor de *As estruturas narrativas* (TODOROV, 2013, p.148), o fantástico seria, assim, a hesitação e a incerteza experimentada por um ser durante certo período de tempo.

No conto de Borges, vemos que os personagens (especialmente Bioy) vivem as duas experiências insólitas mencionadas por Todorov (2013, p.148). A inquietude de Bioy, seguida de sua pesquisa a respeito de possíveis grafias que reproduzissem foneticamente Uqbar, demonstra que ele começa a duvidar da precisão dos próprios sentidos, dúvida essa que é estendida ao narrador, que, por sua vez, cogita estar sendo vítima de algum tipo de piada. Mas Bioy tem certeza de que leu sobre Uqbar, o que o faz passar pela segunda situação listada pelo crítico búlgaro (TODOROV, 2013, p.148) – o personagem fictício sabe que a leitura sobre o país foi realizada, mas não consegue explicar os motivos que fizeram o artigo estar ausente daquela enciclopédia. As dúvidas e incertezas protagonizadas por ambos, combinadas aos eventos inexplicáveis (a ausência das páginas sobre Uqbar em determinado volume) e às palavras de Todorov (2013, p.148) a respeito da hesitação experimentada por certo tempo, fazem com que “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (2007) apresente elementos não só de narrativas de enigma, mas também de contos fantásticos. Em concordância com o estudioso formalista, Ricardo Piglia (2006, p.27) analisa que, na

narrativa borgeana em questão, alguém usurpou o que falta, um anônimo o apagou, configurando-se algo que está escondido, um segredo. A partir dessa ausência, as personagens vacilam e surge o fantástico. Essa atitude que caracteriza as narrativas fantásticas é reforçada pelo último período do recorte, em que o narrador, depois de consultar o atlas Justus Perthes, chega à conclusão de que Uqbar, de fato, não está no mapa.

Todorov (2013, p.151-152) ainda explica que, para que o fantástico se sustente, é necessário não só o acontecimento insólito que provoca hesitação, mas também o preenchimento de três condições: primeira, o leitor deve considerar o mundo habitado pelas personagens como um universo de pessoas vivas e vacilar entre uma explicação natural e uma elucidação sobrenatural dos eventos trazidos à baila; segunda, a hesitação sentida por aquele que lê a narrativa deve ser igualmente sentida pelos personagens que a protagonizam, fazendo com que essa dúvida seja o tema da história; terceira, o enunciatário deve adotar uma atitude com relação à narrativa, recusando tanto interpretações alegóricas quanto leituras poéticas.

Na posição de leitores, pode ser que balancemos, assim como os personagens do conto (que também são leitores e também hesitam), a respeito de uma explicação plausível sobre o sumiço ou a omissão das páginas que dão conta de um país que, a princípio, não existe. A mesma dúvida que acomete os indivíduos que estão na história é sentida por quem está fora dela, configurando a hesitação como o eixo temático da narrativa. Por fim, enquanto leitores, seguindo a última das condições estabelecidas por Todorov (2013, p.152), devemos ler “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

(2007) como uma narrativa encerrada em si mesma, que traz o relato de um acontecimento incomum, sem apelar para possíveis referências externas ao texto (algo particular das alegorias) e desprovida de lirismo.

Sobre a estrutura de uma narrativa fantástica, Todorov (2013, p.153) escreve que a utilização de dois processos verbais, sendo eles o imperfeito e a modalização, contribui para a caracterização da ambiguidade do texto. O segundo desses procedimentos consiste em usar locuções introdutivas que não modificam o sentido de uma frase, mas mudam a relação entre aquele que enuncia e o que é enunciado. Como exemplo, utiliza (TODOROV, 2013, p.153-154) os períodos “Chove lá fora” e “Talvez chova lá fora”, sintagmas que se referem ao mesmo fato; porém, o último revela incerteza quanto à veracidade do evento. Já o imperfeito – “Eu amava Aurélia” – coloca em dúvida a continuidade do fato, sendo ela possível, mas pouco provável.

No conto de Borges aqui analisado, a temática da hesitação faz com que ela se encaixe na tipologia do fantástico, mas sua linguagem pende para as narrativas de investigação, que possuem maior afinidade com a estética realista. Todas as orações principais do trecho destacado possuem em seu núcleo verbos conjugados no pretérito perfeito (“[...] *demos* com um artigo sobre Upsala [...]”; “Bioy, um pouco inquieto, *vasculhou* os tomos do índice. *Esgotou* em vão todas as páginas imagináveis [...]”; “Antes de sair, *disse*-me que era uma região do Iraque ou da Ásia Menor”; “*Conjecturei* que aquele país [...]”; O exame estéril de um atlas de Justus Perthes *fortaleceu* minha dúvida”). Essas ações assim conjugadas aumentam a probabilidade de terem realmente acontecido, ao

contrário do que ocorreria se verbos no pretérito imperfeito fossem empregados (como no caso dos exemplos citados por Todorov). Além disso, não há modalizações que coloquem em dúvida a pesquisa dos personagens.

Comprovando a estranheza das páginas sobre Uqbar estarem ausentes na edição consultada no casarão da chácara, Bioy, chegando em sua casa, procura o verbete no volume de sua biblioteca e ali encontra o que procura. Depois de conferir a existência (pelo menos nas páginas da enciclopédia) de Uqbar, leva seu exemplar para que ele e o narrador continuem a investigação:

O volume que Bioy trouxe era, com efeito, o XLVI da *Anglo-American Cyclopaedia*. No falso frontispício e na lombada, a indicação alfabética (Tor-Ups) era o do nosso exemplar, mas em vez de novecentas e dezessete páginas constava de novecentas e vinte e uma. Essas quatro páginas adicionais compreendiam o artigo de Uqbar; não previsto (como terá notado o leitor) pela indicação alfabética. Comprovamos depois que não há nenhuma outra diferença entre os volumes. Ambos (segundo creio ter indicado) são reimpressões da décima *Encyclopaedia Britannica*. Bioy tinha adquirido o exemplar dele em um de muitos leilões. (BORGES, 2007, p.13)

Dando continuidade à averiguação, o narrador faz minucioso exame do volume adquirido por Bioy. Como um detetive que se atém a detalhes concretos, examina as iniciais gravadas nas lombadas e nas falsas folhas de rosto tanto do exemplar que contém o texto sobre Uqbar quanto no volume em que ele está ausente. As edições são as mesmas. As únicas características que as diferem são o número de páginas – maior, evidentemente, no

encadernado adulterado – e o índice do livro comprado em leilão – o artigo sobre o suposto país não está listado.

Como dissemos anteriormente, Todorov (2013, p.148) ressalta que, após saber se determinada personagem foi vítima de uma distorção de seus próprios sentidos e tudo à sua volta permanece como está ou se o ocorrido realmente aconteceu, é possível migrar do fantástico para outras duas subcategorias: o estranho ou o maravilhoso. Escreve (TODOROV, 2013, p.156) ainda que, em uma narrativa fantástica, depois da hesitação, deve-se decidir se o fato destabilizador diz respeito à realidade regida pelas leis do mundo real. Se é decidido que as leis naturais não foram transgredidas, diz-se que a narrativa pertence ao gênero do estranho; caso seja necessário admitir novas leis da natureza, enquadra-se a narrativa no maravilhoso.

No caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2007), não seria plausível dizer que leis naturais foram transgredidas. Embora não seja possível encontrar explicação que dê conta dos motivos pelos quais uma enciclopédia possuiria um verbete que outras edições não têm, é admissível propor que alguém as tenha, em segredo, implantado em um único exemplar, tornando-o assim único, algo que não transgride as leis do mundo natural. Talvez a grande singularidade desse ato seja um país ficcional estar inserido em um tipo de obra que reúne conhecimentos humanos comprovados, fato que inquieta os leitores presentes no conto, principalmente com relação aos motivos de tal plano ter sido levado a cabo.

Assim, cabe recorrer, mais uma vez, às reflexões de Todorov a respeito da narrativa fantástica e suas ramificações. Ele (TODOROV,

2013, p.158) diz que, no gênero tido como estranho puro, são apresentados acontecimentos que podem ser elucidados pelas leis da razão, mas que, ainda assim, mostram-se inquietantes, insólitos, singulares. Desse modo, podemos dizer que “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (2007) tem características que o conectam com narrativas de investigação e com histórias pertencentes a esta subcategoria do fantástico, já que, racionalmente, poderiam ser explicados os motivos e os métodos utilizados para que páginas que dão conta de um planeta cuja existência não é comprovada fossem inseridas em uma enciclopédia. Porém, esse evento peculiar inquieta aqueles que preferem viver mais no mundo das referências bibliográficas que no real.

A respeito de indivíduos que passam a maior parte de seus dias em bibliotecas, Ricardo Piglia (2006, p.26) escreve que Borges coloca esse leitor como herói no espaço que se abre entre o texto e a vida. Na obra borgiana, o leitor não é aquele que, noite alta, mergulha na leitura de um único romance, mas o que passa de uma obra para outra, rastreando capítulos, citações e fontes.

O narrador de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (2007) é um espécime desse leitor que, imerso entre inúmeras estantes, abre diversos fascículos sobre uma mesa para realizar insaciáveis pesquisas. Por isso, quando já não investigava os mistérios envolvendo Uqbar, acaba se deparando, por acaso, com uma nova obra ligada ao fictício país da *Anglo-American Cyclopaedia*:

Fazia dois anos que eu descobrira num tomo de certa enciclopédia pirata uma descrição sumária de um falso país; agora o acaso me deparava com algo mais precioso e mais árduo. Agora tinha nas mãos

um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e querelas, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e mares, com seus minerais e pássaros e peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articula, coerente, sem visível propósito doutrinário ou tom paródico. (BORGES, 2007, p.18)

Durante a leitura do artigo sobre Uqbar, o narrador descobre que, obedecendo a linguagem referencial comum das enciclopédias, o texto dava conta de variadas características referentes à cultura e à geografia do suposto país, sendo algumas delas conhecidas no mundo real. Na parte que dizia respeito à literatura, dizia-se que a tipologia mais praticada era a fantástica e que as histórias jamais se referiam à realidade. Tais epopeias eram, em sua maioria, ambientadas em regiões imaginárias chamadas de Mlejnas e Tlön – o volume que o narrador diz ter em mãos no recorte acima transcrito diz respeito à última.

Trata-se, na verdade, de uma enciclopédia que tem como temas as particularidades de um planeta com idioma e cultura próprios. Em uma folha, estão grafadas as palavras “Orbis Tertius” – o que, mais tarde, o narrador descobre ser o nome provisório de um planeta imaginado. O que inquieta o personagem (e possivelmente a nós, leitores) é a quantidade de informações relacionadas a esse mundo que, como o nosso, possui suas próprias nuances. Além disso, há o fato de ser um astro de existência não comprovada que está ligado ao fazer literário de um país cuja materialidade também não está no mapa.

Nesse sentido, pode-se dizer que Uqbar também seja, como disse um de seus heresiarcas mencionados por Bioy no início do

conto, assim como os espelhos e a cópula entre seres humanos, uma coisa abominável, já que, a partir de sua criação, foi possível gerar Tlön, universo esse que, possuindo suas próprias peculiaridades, também pode gerar outros universos *ad infinitum*.

BREVES CONSIDERAÇÕES

Resgatando as análises realizadas neste trabalho, é possível fazer um levantamento dos resultados e refletir sobre eles em novo exame. Podemos considerar, de maneira sucinta, como Jorge Luis Borges apropria-se habilmente de elementos de narrativas de mistério e os entrelaça com características pertinentes ao fantástico-estranho.

Vimos que, atendendo às condições de existência das histórias de investigação e do insólito, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2007) apresenta um enigma a ser solucionado, este configurado na presença das páginas sobre Uqbar em uma única enciclopédia, bem como o mistério que envolve a autoria desse anexo. Além disso, temos personagens (principalmente o que narra o relato) dispostas a estudar o caso.

Esses indivíduos se aproximam da figura imaginada por Antoine Compagnon (2010, p.129). Mencionando o historiador italiano Carlo Ginzburg, ele compara o leitor ao detetive, ou seja, um caçador em busca de indícios que possibilitem dar sentido à história. O reconhecimento na ficção está ligado às mesmas informações fornecidas por pegadas ou marcas que permitem identificar um indivíduo (no caso do ocorrido na Rua Morgue, o assassino) ou restabelecer um acontecimento. Opondo-se à dedução, o padrão desse tipo de conhecimento é a arte do caçador

que decodifica a narrativa do caminho feito pelo animal a partir das pegadas deixadas por ele. A reconstituição dessa sequência pode levar a uma identificação baseada em vestígios quase invisíveis. É o que tenta fazer o narrador borgeano ao tentar reconstituir uma linha narrativa baseada na leitura de diversos documentos que concretize o caminho até as páginas de Uqbar.

De acordo com o que foi anteriormente exposto, os personagens de Borges possuem características que remetem tanto aos excêntricos detetives que se encerram em bibliotecas quanto aos falíveis investigadores particulares, pois não encontram meios de comprovar a origem do artigo que os desestabilizou. É justamente esse fato hesitante, algo que poderia ser racionalmente explicado, mas que, ainda assim, inquieta, que dá à narrativa características pertinentes ao fantástico. Por tratar-se de um acontecimento que não desestrutura as leis do mundo natural (ser possível escrever sobre mundos fictícios e inserir o texto clandestinamente numa enciclopédia), o conto pende para o estranho, e não para o maravilhoso.

Ao contrário de narrativas como “A carta roubada” (1844), o enigma que envolve as páginas a respeito de Uqbar não é resolvido, nem mesmo pelas outras evidências que chegam posteriormente ao narrador. É como se a trama não fosse encerrada. Pensando na estrutura das narrativas de enigma imaginada por Todorov (2013, p.96-97), temos a história do inquérito, mas, ao contrário do que ocorre nos contos de Poe, ela não consegue reconstituir a narrativa do crime. Fragmentos desse delito (a criação de mundos fictícios) continuam chegando, mas sempre ao acaso. Enquanto puder folhear inúmeras obras, esse leitor contumaz e enciclopédico está sujeito a

encontrar as marcas de Uqbar. É justamente a não solução desse impasse – quem adulterou a enciclopédia de Bioy e por quê? – que coloca esse conto também na galeria de narrativas fantásticas.

Se pensarmos nas propostas de Ricardo Piglia (2004, p.91-92) sobre as formas breves, diremos que o conto de Borges se estrutura de maneira clássica, pois trabalha a tensão entre a história do delito (a origem das páginas sobre Uqbar e seus desdobramentos) e a da investigação (a busca do narrador-leitor por referências bibliográficas que deem conta do país). Porém, o efeito surpresa é causado não pela montagem do quebra-cabeça, mas pela omissão de peças que completem a história.

Em “O jardim das veredas que se bifurcam”, outra narrativa do volume *Ficções*, o narrador toma contato com o caótico romance de Ts’ui Pên. Na maioria dos relatos ficcionais, cada vez que o escriba se vê diante de diversas alternativas de continuidade, acaba optando por uma e eliminando as outras. Já na obra deste chinês, todas as possibilidades são selecionadas, criando-se diversas probabilidades temporais. Assim, na literatura de Ts’ui Pên, cada desenlace é o ponto de partida para outras bifurcações, outros universos.

O fato de Uqbar ser um país fictício com sua própria cultura e ter gerado, a partir de sua literatura, outro universo (Tlön), faz com que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2007) se aproxime do eterno labirinto ficcional imaginado pelo romancista de “O jardim das veredas que se bifurcam” (2007) – o artigo encontrado na edição adulterada da *Anglo-American Cyclopaedia* é o ponto de partida para a criação de outras realidades ficcionais, caminhos pelos quais o herói borgeano se perderá para sempre.

REFERÊNCIAS

- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas (1991). *O romance policial*. Valter Kehdi (Trad.). São Paulo: Ática.
- BORGES, Jorge Luis (2007). *Ficções*. Davi Arrigucci Jr (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- CARPEAUX, Otto Maria (2016). "O crime literário". In: COELHO, Luiz Lopes. *Contos reunidos*. São Paulo: SESI-SP Editora. p.400-406.
- COMPAGNON, Antoine (2010). *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago (Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- FONSECA, Rubem (1990). *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GENETTE, Gérard [197-]. *Discurso da narrativa*. Fernando Cabral Martins (Trad.). Lisboa: Vega
- HEMINGWAY, Ernest (2006). *Contos: volume 2*. José J (Trad.). Veiga. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (2011). *A senhorita de Scuderi*. Marcelo Backes (Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- JAMES, Phyllis Dorothy (2012). *Segredos do romance policial: história das histórias de detetive*. José Rubens Siqueira (Trad.). São Paulo: Três Estrelas.
- MANDEL, Ernest (1988). *Delícias do crime*. Nilton Goldmann (Trad.). São Paulo: Busca Vida.
- PIGLIA, Ricardo (2004a). *Formas breves*. José Marcos Mariani de Macedo (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (2006). *O último leitor*. Heloisa Jahn (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- PINTO, Júlio Pimentel (2018). *A pista e a razão: uma história fragmentária da narrativa policial*. São Paulo: e-galáxia.
- POE, Edgar Allan (2009). *Assassinatos na Rua Morgue*. William Lagos (Trad.). Porto Alegre: L&PM.
- _____ (2017). *Histórias extraordinárias*. José Paulo Paes (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

- REIMÃO, Sandra Lúcia (1983). *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (2005). *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- TODOROV, Tzvetan (2013). *As estruturas narrativas*. Leyla Perrone-Moisés (Trad.). São Paulo: Perspectiva.