

## BORGES E BIOY, AUTORES-LEITORES DE POLICIAIS

*Júlio Pimentel Pinto*

Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde, solamente porque le falta el prestigio del tedio. Paradójicamente, sus detractores más implacables suelen ser aquellas personas que más se deleitan en su lectura. Ello se debe, quizá, a un inconfesado juicio puritano: considerar que un acto puramente agradable no puede ser meritorio.

Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares

I.

No dia 2 de novembro de 1975, um domingo, Adolfo Bioy Casares escreveu, nos diários que manteve por toda a vida, que Jorge Luis Borges jantara em sua casa e que, depois, leram contos de Kipling em voz alta. Parecia uma noite agradável, como tantas outras passadas na casa dos Bioy – inclusive aquelas em que, anos antes, escreviam e riam juntos. No entanto, e pelo menos para Bioy, a noite não terminou bem. Antes de ir embora, Borges lhe disse que seu editor pretendia publicar suas obras completas com colaboradores. Com evidente dissabor e orgulho ferido, Bioy anotou no diário: “Libros que escribimos de a iguales, ahora me colocarán de ectétera entre Fulanita Guerrero e Fulanita no sé cuanto. [Borges] [e]stá muy interesado en el proyecto, como en todo lo suyo” (*Borges* 1501).

A irritação de Bioy ao se julgar colocado em plano inferior se justificava, ao menos em parte. Os textos que escreveram em parceria desde o fim dos anos 1930 não implicavam qualquer predomínio de um ou outro.

Compromissos previamente estabelecidos incluíam o direito de veto de qualquer dos dois a qualquer coisa e superavam toda hierarquia, inclusive a etária — Borges era quinze anos mais velho que Bioy e, quando começaram a escrever juntos, já era celebrado literariamente há pelo menos uma década. Mas é claro que o projeto da edição das obras de Borges em colaboração, nos anos 1970, não pretendia estabelecer qualquer proeminência; era uma iniciativa editorial que partia do grande reconhecimento nacional e internacional de Borges — este, sim, maior do que o de Bioy, independentemente dos óbvios méritos literários de sua obra.<sup>1</sup>

Curiosamente, porém, a preocupação de Bioy de que seus escritos em parceria fossem banalizados se cumpriu: as obras que escreveram juntos acabaram relegadas ao segundo plano pela bibliografia borgeana. Claro que não foi responsabilidade das *Obras completas en colaboración* ou da convivência de Bioy, dentro delas, com autores que depreciava. Até porque o julgamento crítico que subestimou os escritos a dois era bem anterior ao momento da edição das OCC. A colaboração era tomada como mero divertimento, apesar de ser improvável que dois autores como Borges e Bioy — conhecidos pela precisão, pelo cerebralismo — escrevessem e publicassem qualquer texto desprovido de rigor e de seriedade. Havia, porém, motivos para tal julgamento: os pseudônimos que usavam (e que combinavam nomes de antepassados), o tom jocoso, paródico e satírico das narrativas e os relatos das gargalhadas que davam enquanto escreviam. Até o início da colaboração entre ambos incitava a desconfiança quanto à seriedade da parceria: um célebre folheto de propaganda para um iogurte, de 1936, feito para ganhar um bom dinheiro e embalado num arremedo de discurso científico.<sup>2</sup>

1 Picado e Askeland fazem outro tipo de crítica à inclusão dos textos escritos em parceria nas *Obras completas en colaboración* de Borges. Segundo eles, a rubrica reforça o sentido de autoria de textos que teriam primado precisamente pelo esforço de dissolução do autor — uso de pseudônimo, confusão intencional entre personagens reais e ficcionais, etc. Ver também Rodríguez Monegal.

2 Após a propaganda para La Martona, Borges e Bioy também editaram juntos a revista *Destiempo*, que durou três números (1936-37) e a coleção “El séptimo círculo” (a partir de 1945, pela Emecé), dedicada à publicação de romances policiais clássicos. Segundo Michel Lafon, a coleção contribuiu “à sua maneira para sua ‘campanha’ a favor da trama, numa literatura ordenada com fins precisos, nos antípodas das incoerências e facilidades do romance psicológico” (Lafon 8-9). Lafon destaca, também, o projeto inconcluso de escritura de um conto em colaboração, cujos manuscritos, encontrados no início da

Talvez por isso a crítica tenha demorado tanto tempo para reconhecer que a brincadeira era feita a sério. Honorio Bustos Domecq, primeiro e principal pseudônimo que usaram, é hoje visto como um original escritor de narrativas policiais. Sua primeira história, “Las doce figuras del mundo”, perscrutava o gênero de Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle, reinventava suas matrizes, interpretava de forma muito peculiar o isolamento do detetive, combinava jogos lógicos e literários. *Seis problemas para don Isidro Parodi*, livro que reuniu esta e outras cinco histórias do detetive paródico desde o nome, só saiu porque Bioy o custeou; tempos depois o *Queen’s Quorum* o considerou um dos cem melhores policiais de todos os tempos (Yates).

Os contos relatavam as atividades de dom Isidro Parodi, talvez o único detetive da história da ficção policial a solucionar os casos de dentro da cela em que está preso.<sup>3</sup> Suas duas primeiras aventuras foram publicadas na revista *Sur* nos meses de janeiro e março de 1942, antecedendo em vários meses a publicação do livro, que ocorreu em dezembro.

Um perfil de H. Bustos Domecq, assinado pela “educadora, señorita Adelma Badoglio”, abre o volume com dados biobibliográficos do autor, desde o nascimento em Pujato (província de Santa Fé) em 1893, até a publicação da presente obra. Ela destaca seus “interessantes estudios primarios”, realizados ainda em Pujato, e a posterior transferência para Rosário, “la Chicago argentina” (OCC 13). Sua estreia literária, datada de 1907, informa a autora do perfil, incluiu um conjunto de poesias que trazem nos títulos marcas de um patriotismo romântico, que combinava musas altisonantes com investigações históricas. Sua guinada para o gênero policial é elogiada enfaticamente pela educadora:

Sus cuentos policiales descubren una veta nueva del fecundo polígrafo: en ellos quiere combatir el frío intelectualismo en que han sumido este género Sir Conan Doyle, Ottolenghi etc. *Los cuentos de Pujato*, como cariñosamente los llama el autor, no son la filigrana de un bizantino encerrado

década de 1990, são o único registro conhecido em que as letras de Borges e de Bioy se alternam.

3 Umberto Eco observa, em *Sobre os espelhos e outros ensaios*, uma curiosa variação do gênero policial provocada pela condição de encarcerado de Parodi: “Ao invés da solução externa de um delito cometido num quarto fechado, eis, saída de um quarto fechado, a solução de uma série de delitos cometidos fora” (155).

en la torre de marfil; son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela pluma los raudales de su verdad. (13)

O caráter evidentemente paródico do perfil, que remedava as constantes autocelebrações escritas em tom exagerado, abre o jogo de citações cifradas do volume e a sucessão de vozes falsas, sobrepostas e muitas vezes contraditórias.

A primeira contradição, lembra José Fernández Vega, está na diferença entre o “ridículo discurso puesto en la boca de la educadora Badoglio” (30) e a completa ausência da ironia amarga com que Borges encerrara, poucos anos antes, a resenha de um livro de Ellery Queen. Relatou Borges:

Escribo en julio de 1940; cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla. Sólo es posible la lectura de páginas que no aluden siquiera a la realidad: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, problemas frívolos de Queen o de Nicholas Blake. (*Borges en Sur* 232)<sup>4</sup>

Logo a seguir, e ainda antes do primeiro conto, surge o prólogo assinado por Gervasio Montenegro (“Palabra liminar”). Montenegro se tornou personagem regular das histórias de Bioy e Borges: além deste prólogo, ele apareceu em quatro contos do mesmo livro, em *Un modelo para la muerte* (1946) e nas *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) — de que também assina o prefácio. Na abertura de *Seis problemas*, ele se apresenta como membro da Academia Argentina de Letras e amigo do autor. Elegante e mundano, “hombre de letras y de teatro”, Montenegro é egocêntrico ao extremo, prefere falar de si mesmo a apresentar o livro ou o problema e é desmedidamente eloqüente: seus brindes nas festas do final de 1943 ocupam várias páginas de *Un modelo para la muerte*, em que é apresentado como “caballero argentino”. Em seus discursos, sempre recheados de clichês, afirma ter faro incomum para negócios e uma “proverbial intuición” para solucionar mistérios — tanto que discretamente menospreza Bustos Domecq e lamenta não ganhar os créditos por algumas das decifrações de Parodi. Híbrido de personagem e amigo do autor, Montenegro age, às vezes, como suporte involuntário da razão de Parodi — o clássico auxiliar, tantas vezes obtuso,

<sup>4</sup> O recurso ao policial como forma de expressar a realidade argentina, sobretudo nos textos escritos em parceria com Bioy, apareceu várias vezes em entrevistas de Borges, como se verá mais adiante neste texto.

que acompanha o detetive analítico. Em outra perspectiva, é seu antípoda: aquele que aposta na intuição e, por isso, não é suficientemente rigoroso e racional para assumir a função de detetive.

Embora seu discurso soe ridículo e vazio, Montenegro retoma a preocupação — que já aparecera no final do perfil de Bustos Domecq pela educadora — de definir o lugar e a filiação de Parodi no mundo das narrativas policiais. E, a despeito dos volteios retóricos, o faz com inesperada precisão:

Encuadremos ahora la característica más saliente y a la vez más profunda del autor de *Seis problemas para don Isidro Parodi*. He aludido, no lo dudéis, a la concisión, al arte de *brûler les étapes*. H. Bustos Domecq es, a toda hora, un atento servidor de su público. En sus cuentos no hay planos que olvidar ni horarios que confundir. Nos ahorra todo tropezo intermedio. Nuevo retoño de la tradición de Edgard Poë, el patético, del príncipesco M. P. Shiel y de la baronesa Orczy, se atiene a los momentos capitales de sus problemas: el planteo enigmático y la solución iluminadora. Meros títeres de la curiosidad, cuando no presionados por la policía, los personajes acuden en pintoresco tropel a la celda 273, ya proverbial. En la primer consulta exponen el misterio que los abruma; en la segunda, oyen la solución que pasma por igual a niños y ancianos. El autor, mediante un artificio no menos condensado que artístico, simplifica la prismática realidad y agolpa todos los laureles del caso en la única frente de Parodi. El lector menos avisado sonríe: adivina la omisión oportuna de algún tedioso interrogatorio y la omisión involuntaria de más de un atisbo genial, expedido por un caballero sobre cuyas señas particulares resultaría indelicado insistir... (OCC 16-17)

Adelma Badoglio distinguiu Bustos Domecq de Conan Doyle, desqualificando o “frío intelectualismo” do inglês, “su filigrana de un bizantino encerrado en la torre de marfil”. Em oposição a isso, valorizara, em Bustos, a “voz de um contemporáneo, atento a los latidos humanos” e à verdade. Montenegro a complementou, associando diretamente o autor de *Seis problemas* a Edgar Allan Poe. A combinação das duas apresentações (do autor e da obra) leva à recuperação da matriz poeana do policial, capaz de relacionar a razão plena com as turbulências do mundo, a investigação policial com o espaço agitado das grandes cidades, a ansia de ordenar com o aglomerado caótico da multidão, a casa (ou a cela) — em que o detetive se isola para pensar — com a rua, lugar privilegiado do crime.

Quase ao final de sua “Palabra liminar” — e após apontar alguns “vícios” nos relatos de Bustos Domecq (“Pero no todas han de ser flores”) — Montenegro identifica outras matrizes da obra de Bustos, agora no panorama argentino:

Burla burlando, el autor nos presenta el más impagable de los *criollos viejos*, retrato que ya ocupa su sitio junto a los no menos famosos que nos legaran “Del Campo”, “Hernández” y otros supremos sacerdotes de nuestra guitarra folklórica, entre los que sobresale el autor de *Martín Fierro*. (18)

Duas vezes citado na mesma frase, Hernández (com seu simbólico e celebrado personagem) está no centro da transposição, percebida por Montenegro, do policial ao contexto gaúcho e do surgimento do primeiro detetive “*criollo viejo*”. A peculiar combinação de precursores é arrematada no parágrafo seguinte, com um comentário irônico sobre a trajetória do gênero policial e nova evocação de Poe:

En la movida crónica de la investigación policial, cabe a don Isidro el honor de ser el primer detective encarcelado. El crítico de olfato reconocido puede subrayar, sin embargo, más de una sugerente aproximación. Sin evadirse de su gabinete nocturno del Faubourg St. Germain, el Caballero Augusto Dupin captura el inquietante simio que motivara las tragedias de la rue Morgue; el príncipe Zaleski, desde el retiro del remoto palacio donde suntuosamente se confunden la gema con a caja de música, las ánforas con el sarcófago, el ídolo con el toro alado, resuelve los enigmas de Londres; Max Carrados, *not least*, lleva consigo por doquier la portátil cárcel de la ceguera... Tales investigadores estáticos, tales curiosos *voyageurs autour de la chambre*, presagian siquiera parcialmente, a nuestro Parodi: figura acaso inevitable en el curso de las letras policiales, pero cuya revelación, cuya *trouvaille*, es una proeza argentina, realizada, conviene proclamarlo, bajo la presidencia del doctor Castillo. (18-19)<sup>5</sup>

Que semelhança há entre Borges e o discurso de Montenegro? Nenhuma, é lógico, no estilo, na pontuação, na prolixidade, na ininterrupta preocupação consigo mesmo ou na completa ausência de auto-ironia. Borges tampouco compartilha o academicismo caricato, o nacionalismo ou a disposição de celebrar e bajular governantes. No entanto, a concepção de

5 O príncipe Zaleski é personagem de M. P. Shiel (1865-1947), Max Carrados é um detetive cego criado por Ernest Bramah (1868-1942). Ambos eram britânicos e publicaram parte importante de suas obras na famosa *Strand Magazine*, revista em que também apareceram as histórias de Sherlock Holmes.

policial é a mesma: os aspectos que Montenegro elogia no texto de Bustos Domecq são idênticos às “leis” que Borges enunciara alguns anos antes (1933): limitação de personagens (até pelas dimensões da cela em que Parodi está preso), declaração de todos os termos do problema (pela impossibilidade de Parodi obter mais elementos do que aqueles que o propositor do enigma lhe oferece), economia dos meios (expressa, por exemplo, na irritação com que Parodi reage à dispersão dos relatos de quem o procura e no esforço para reduzir os longos relatos apenas ao que lhes é essencial), primazia do como sobre o quem (manifesta na preocupação do *criollo* velho em esclarecer os caminhos que levaram ao mistério, mais do que o responsável, que, em geral, já é identificado durante o primeiro relato que lhe fazem), necessidade e maravilha da solução (*Textos recobrados* 36-39).

Montenegro ecoa Borges também na recusa da violência e da aventura (e decorrente pudor da morte — a quinta das leis) e na idêntica crítica ao “policial duro”:

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 ardimilla de la fábula... [...]

Hoy por hoy, los prestigios de la aventura priman sobre el pensativo coloquio. (OCC 19)

Ao criar, juntamente com Bioy, uma espécie de antípoda estilístico e pessoal deles próprios, e dar a ele a honra de assinar o prólogo da estreia de Bustos Domecq no conto policial, Borges reproduziu até sua defesa da leitura como elemento determinante do gênero. Não à toa, Montenegro encerra suas palavras com uma conclamação ao leitor e à sua posição privilegiada: “Suena la hora del adiós. Hasta aquí, hemos marchado de la mano; ahora estás solo, frente al libro” (19).

Ele encerrava seu prólogo e deixava que autor e leitor seguissem seus caminhos. Montenegro permaneceria presente, agora apenas como personagem, mas sua contribuição ultrapassava o risível das falas enviesadas e dos auto-elogios: ele construía um protocolo de leitura das narrativas policiais. O jogo, marcado pela presença de diversas vozes, parecia plural e, no entanto, indicava uma só, e coerente, concepção acerca do gênero e a confirmava numa espécie de rede que percorria a colaboração dos dois

autores, se ramificava em suas obras individuais e fazia, por exemplo, com que o importante autor de *Seis problemas para don Isidro Parodi* se tornasse, mesmo que com aparente contrariedade, o responsável pelo prólogo de *Un modelo para la muerte*, livro de estreia (e único) de B. Suárez Lynch, publicado em 1946. Bustos Domecq — autodenominado “trasto viejo” — celebrou a “paciencia y saliva” do *bambino* Suárez Lynch (145), ridicularizou a crítica (“no se dejó marear por el incienso de una crítica proba y constructiva”, 146) e os militares (“los coroneles, escoba en mano, pusieron un poquito de orden en la gran familia argentina”, 147). Assumiu sua imodesta precedência sobre o jovem autor (“Mis *Seis problemas para don Isidro Parodi* le indicaron el rumbo de la verdadera originalidad”, 147) e a paternidade do livro que prologava, assumindo-se como “cicerone” do “ni lerdo ni perezoso” Suárez Lynch:

La redacción de la novelita pertinente era un deber de mi exclusiva incumbencia; pero estando metido hasta el resüello en unos bocetos biográficos del presidente de un *povo irmão*, le cedí el tema del misterio al catecúmeno. (147)

Bustos Domecq elogiou, ainda, o resultado, mas, prudente e superior, não deixou de fazer reparos à elaboração de Suárez Lynch:

Soy el primero en reconocer que el mocito ha hecho una labor encomiable, maleda, claro está, por ciertos lunares que traicionan la mano temblona del aprendiz. Se ha permitido caricatos, ha cargado las tintas. Algo más grave, compañeros: ha incurrido en errores de detalle. (147)

Era o olho do mestre sobre a obra do *bambino*, *mocito*, *aprendiz*, que não partilhava só uma história (concebida por um e desenvolvida por outro), mas procedimentos narrativos, personagens e até algum traço biográfico. Tal qual Bustos Domecq, B. Suárez Lynch nasceu da combinação de sobrenomes de antepassados dos autores (Suárez, de Borges; Lynch, de Bioy), precedido do B comum aos nomes de ambos.<sup>6</sup> Tal qual Bustos Domecq,

<sup>6</sup> Davi Arrigucci Junior compara, em “Quando dois são três ou mais”, a criação de pseudônimos por Borges e Bioy Casares a um exercício de heteronomia, “embora sem a radicalidade e a importância estética dos heterônimos pessoais.” Arrigucci observa que a expressão não aparece nos livros de Bustos Domecq ou no de Suárez Lynch e “Sem nunca terem se referido a Fernando Pessoa, praticaram à maneira dele, no entanto, uma dramatização similar de eus potenciais que traziam dentro de si, com a peculiaridade de serem dois a criarem um terceiro” (149).

o texto de Suárez Lynch associava investigação rigorosa com sátira ininterrupta, exageros racionais com saídas ilógicas, discursos bem articulados e ações planejadas com comentários aleatórios e reações espontâneas. Por trás desse jogo de contrastes (um duplo equivalente à duplicidade de autoria), a mesma valorização da oralidade que caracterizava os textos do mestre — tanto que, no prólogo a *Un modelo para la muerte*, Bustos Domecq advertiu que “no lo digo con más voz porque estoy afónico” (147).

*Un modelo para la muerte* é aberto com o inventário — evidentemente sarcástico — dos personagens. Prática adotada por alguns autores de policiais, a listagem sugere um tom teatral, reforçado pela predominância de diálogos em toda a narrativa. Rapidamente notamos alguns egressos das primeiras histórias de Bustos Domecq. O mais notável, evidentemente, é o próprio Parodi, barbeiro e detetive. Condenado injustamente a vinte e um anos de prisão por assassinato, em 1919 (graças à interferência de seu inquilino, um policial que aproveitou a oportunidade de se livrar do senhoria e de uma boa dívida), Parodi continua estranhamente encarcerado em julho de 1945, cinco anos após o suposto encerramento da pena. Outros personagens recorrentes são o “acadêmico” doutor Gervasio Montenegro e a Baronesa, “la gran dama teutónica” e “dama internacional”, cuja voz nunca é diretamente ouvida, mas é sempre lembrada por outros personagens e se envolve em diversos contos de Bustos antes de aparecer em *Un modelo para la muerte*.

Do círculo intelectual de Bustos Domecq, Suárez Lynch foi o único — observa Cristina Parodi, em “Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq” — que se dedicou exclusivamente à literatura. Os poucos dados biográficos de Suárez Lynch que conhecemos nos chegaram, inclusive, pelo mestre, cuja influência era tamanha que chegava a sufocar o aprendiz: Suárez nasceu em 1919 (mesmo ano da condenação de Parodi) e, antes de escrever *Un modelo*, fracassou em vários gêneros literários. Só obteve sucesso quando se aproximou em definitivo de Bustos e assumiu sua dicção, abandonando para sempre a busca de uma personalidade literária própria. E, mesmo assim, um sucesso relativo. Na verdade, de fato e de ficção, a obra de Suárez Lynch não adquiriu a notoriedade da escrita por Bustos Domecq, o que pode ser explicado pelo alcance menor de sua prosa. *Un modelo* é uma narrativa policial à semelhança dos outros casos de Parodi, mas, como explicou o próprio Borges em *Autobiografía*:

“Ese libro era tan personal y estaba tan lleno de bromas privadas que sólo fue publicado en una edición que no salió a la venta” (120). De fato, em 1946 apenas 300 exemplares de *Un modelo*, ilustrados por sete gravuras de Xul Solar, foram impressos e circularam entre amigos.

Também foi restrita a edição e a circulação do volume que, em 1955, reuniu *Los orilleros* e *El paraíso de los creyentes*. Borges e Bioy assinaram com seus próprios nomes esses dois roteiros cinematográficos. As duas histórias — datadas, conforme o prólogo, de 1951 — retomavam algumas das preferências que já haviam aparecido na colaboração sob os pseudônimos de Bustos Domecq ou Suárez Lynch. David Oubiña as caracteriza: “La estilización, el trabajo sobre los géneros, los personajes arquetípicos, la obsesión de una trama perfecta que gire sobre sí misma como un puro mecanismo” (72). Ou seja, novamente as matrizes do policial eram visitadas, sob o impacto do rigor lógico e narrativo e do esforço na construção cuidadosa de personagens e de suas vozes.

*Los orilleros*, como o nome já diz, conta uma típica história das *orillas* — o arrabalde de Buenos Aires — com forte influência oral. No final do século XIX, o herói Julio Morales vai a Almagro, no sul, “buscar un hombre de coraje y de temple, si es que los hay” (OCC 211). Busca a si mesmo, nessa região de velhas chácaras e ruas de terra: desafia os outros para se desafiar, provar sua coragem e apagar a lembrança de um gesto covarde. Tenta — homem de ação — penetrar na mitologia das *orillas*, recheada de gestos grandiosos e decididos e de duelos com punhais. Já a ação de *El paraíso de los creyentes*, segundo os próprios autores, corresponde cronologicamente “más o menos a nuestra época” (OCC 199).<sup>7</sup> No lugar do sul, a sordidez do submundo, numa representação que lembra os policiais da tradição americana (que Borges repudiava). Em tom de folhetim (cujas características românticas, principalmente o desfecho, foram destacadas pelos autores no prólogo), *El paraíso de los creyentes* combina a rejeição dos filmes de gângster por um casal — que os toma por imorais e inverossímeis — e seu envolvimento duplo com o lado obscuro de Buenos Aires: no presente, quando se vê enredado numa ação violenta, e no passado, pela lembrança de antigos pistoleiros.

7 O prólogo é datado de “Buenos Aires, 11 de diciembre de 1951 o quizás 20 de agosto de 1975.”

No prólogo, Borges e Bioy identificaram as duas narrativas como comédias, obviamente no sentido aristotélico — histórias de homens e mulheres comuns — e mostraram como esses pequenos heróis viajaram atrás de aventuras que, de alguma forma (nem que seja pela ânsia, algo vil, do lucro que movia os personagens de *El paraíso de los creyentes*), lhes permitia emular os grandes heróis do passado. Sua busca, porém, não tinha fim:

Quizá no huelgue señalar que en los libros antiguos, las buscas eran siempre afortunadas [...]. Ahora, en cambio, agrada misteriosamente el concepto de una busca infinita o de la busca de una cosa que, hallada, tiene consecuencias funestas. (200)

O desfecho da comédia, portanto, não trazia salvação, mas — à semelhança de várias outras histórias de Borges — apenas cumprimento de um destino, equivalente miúdo dos finais das grandes tragédias.

*El paraíso de los creyentes* nunca foi filmado; *Los orilleros* só foi para a tela vinte anos depois.<sup>8</sup> De qualquer forma, mesmo para Borges e Bioy, era improvável que os roteiros fossem bem sucedidos. Em entrevista de 1994, Bioy comentou, com a habitual auto-ironia:

We worked on them a lot, but we did not really know how to do a film script. *Los orilleros* was a film with a series of compartments, each with its own ending; but a film has to go through to one end.

Borges had the idea that the characters in the film could speak sentimentally, in unforgettable phrases. Can you imagine Argentine actors having to speak like that? It was ridiculous. And there were jokes as usual—it became very tiring. Now the films are rightly forgotten. (Citado em Woodwall 164)

Diferentemente do que supôs Bioy, os roteiros não ficaram esquecidos. E, ao contrário de sua preocupação irritada com a publicação das *Obras completas en colaboración* de Borges, elas tiveram o papel de facilitar a difusão de originais quase desconhecidos e, a partir daí, dimensionar alguns significados desses textos periféricos e quantos de seus elementos são

8 Dirigido por Ricardo Luna, o longa metragem (90 minutos) foi lançado em 1975 (Cozarinsky 155). Para Oubiña, no entanto, elementos dos dois roteiros foram parcialmente recuperados em “Invasión”, filme de Hugo Santiago que estilizou Buenos Aires sob o nome de Aquilea e incorporou personagens e ambientações principalmente de *El paraíso de los creyentes* por trás da idéia de uma luta infinita, heróica porque antecipadamente derrotada.

compartilhados com as obras individuais, anteriores e posteriores, de ambos. Além do impacto da escrita em parceria (Lafon; Lafon e Peeters) e do aprendizado recíproco, há pelo menos três traços importantes que vinculam *Un modelo para la muerte*, *Los orilleros* e *El paraíso de los creyentes* às obras individuais e a textos centrais de Bioy e de Borges: a mobilidade e variação do texto, os jogos de citações e referências (falsas, verdadeiras, diretas, invertidas) e a busca incessante do rigor na arquitetura literária.

A metáfora a que Beatriz Sarlo recorreu para interpretar a relação de Borges com a memória e a história parece — já propôs Pablo Brescia — especialmente adequada para compreendermos o lugar desses textos em sua obra: um escritor das *orillas*. Margens, bordas, fronteiras, limites: a sugestão dos vários termos pelos quais poderíamos traduzir *orillas* é inevitavelmente dupla. Sugere a finitude de um espaço, que termina onde outro se inicia. Mas também indica a porosidade de qualquer lugar de separação: as incontáveis formas como podemos transgredir as delimitações e torná-las territórios de combinação e de diálogo, possibilidade de contaminação e de extensão ilimitada. Da mesma maneira que o isolamento dos textos em parceria — compilados, inclusive, fora das “obras completas” — assume sua marginalidade, no sentido estrito, em relação às obras individuais de ambos, também permite enxergá-los como local ininterrupto de diálogo e de influência sobre os escritos individuais. Arrigucci destaca, em *O guardador de segredos*, essa relação entre obra em colaboração e obras individuais e as caracteriza simultaneamente:

[O] que fizeram em parceria tem implicações não menos essenciais e complexas para sua própria produção ortônima, siderada, cada uma a seu modo, pelos enigmas do outro e pelas questões gerais da divisão do ser e da alteridade. [...] O novo escritor resultante da obstinada parceria foi tratado, desde o início, com todas as honras da casa, isto é, com a mesma refinada arte, espírito lúdico, consciência crítica, autoironia e sentido paródico que caracterizou a dedicação de ambos ao ofício das letras. [...] é por essa razão que ele [Bustos Domecq] as representa sob um aspecto fundamental, cujas implicações mais fundas não foram ainda de todo examinadas e avaliadas, pois se inserem no tecido mais delicado e fino da constituição dos textos e dependem, para se mostrarem, da exegese cerrada das obras individuais. (149-50)

É inevitável, para ficar num exemplo, notar coincidências entre a viagem de Julio Morales ao sul, em *Los orilleros*, e a odisséia inevitavelmente trágica de Juan Dahlmann no conto “El Sur”, de *Ficciones*.<sup>9</sup>

O próprio manejo do gênero policial identifica irreversivelmente a obra em colaboração e as individuais.<sup>10</sup> O policial, além do rigor analítico e do cerebralismo que implica, favorece a constituição de regras para a narrativa. Numa resenha depreciativa de um livro de Georges Simenon, Borges fez o elogio à matriz clássica — “inglesa” — do policial, notando exatamente a rigidez de seus procedimentos de construção: “En Inglaterra el género policial es como un ajedrez gobernado por leyes inevitables” (Borges *Textos cautivos* 365).<sup>11</sup> As “leyes inevitables”, porém, existem para que sejam subvertidas — desde que a transformação não afete a matriz lógica do enigma. Foi esse modo *orillero* de incorporar as leis do policial que Bioy e Borges realizaram ao utilizar o gênero: desviavam suas funções e o tornavam uma espécie de “modelo epistemológico experimentable” (Parodi “Borges y la subversión del modelo policial”). Recolheram o policial da periferia da literatura canonizada e o elevaram; os recursos para tanto foram vários: valorização de seus aspectos formais, introdução de reflexões filosóficas, entonação satírica e irônica, disposição para a glosa e para a paródia, e determinação de um lugar privilegiado para o leitor.

Se, para Bioy e Borges, todo leitor deve interferir na escritura e problematizá-la, mais decisivo ainda é o leitor do policial, que precisa encarar as várias possibilidades abertas pelo texto, ingressar na “estética da suspeita”

9 Embora *Ficciones* tenha sido originalmente publicado em 1944, “El Sur” só foi incorporado ao livro a partir da edição de 1956. Antes disso, apareceu em versão pré-original no jornal *La Nación*, em 8 de fevereiro de 1953. Sua redação, portanto, é cronologicamente muito próxima da de *Los orilleros* (datado de 51 e publicado em 55).

10 No caso da obra individual de Borges, o exemplo mais eloqüente é “La muerte y la brújula”, de 1942. Na obra de Bioy contemporânea à escritura em colaboração, *La invención de Morel*, de 1940. Evidentemente, *La invención de Morel* não se limita à exploração do policial, mas recorre repetidamente a estratégias narrativas do gênero. Sylvia Saïtta compara Dahlmann a Lönnrot, protagonista de “La muerte y la brújula”, associando o caminho em direção à tragédia ao apego excessivo ao universo livresco: “Como en ‘El Sur’, la literatura distrae de la vida pues así como Juan Dahlmann se lastima fatalmente por la avidez de examinar un ejemplar de *Las mil y una noches* (...), en ‘La muerte y la brújula’ son los relatos de Poe los que producen la lectura equivocada: Lönnrot se niega a incorporar el azar como dato explicativo del asesinato de Yarmolinsky” (80).

11 A resenha foi originalmente publicada em 13 de maio de 1938.

(Hernández Martín) que caracteriza os relatos detetivescos e fazer suas opções, na esteira do investigador, mas com o repertório acumulado de outras tantas leituras anteriores. Diante das obras em colaboração, esse leitor ainda conta com um recurso extra: a fragilidade dos autores — Bustos Domecq ou Suárez Lynch —, que desloca a intencionalidade do relato e reforça a suspeita de que todo texto independe da figura do autor, compondo-se pela apropriação e combinação de outros relatos.

A ideia de autoria se desfaz, ao menos parcialmente, e endereça a construção literária dos amigos-autores para o terreno fértil do pós-simbolismo e da modernidade na literatura, expresso nas referências mais ou menos explícitas a Paul Valéry (Hernández Martín) e, antes de tudo, a Poe. Arrigucci revela o significado dessa eleição de precursores e o sentido histórico que ela imprime na obra em colaboração:

Trata-se, na verdade, de todo um contexto biográfico-literário que serve de fonte para a invenção borgiana, marcada pela memória daqueles salões literários, das preciosas baronesas desgarradas, das revistas um tanto secretas, dos literatos minuciosamente pedantes, investidos por antecipação da grandiosidade dos projetos irrealizáveis e inúteis a que aspiram.

Desse contexto histórico-literário, Borges retira um elemento fundamental de composição de seus contos e um determinado sentido da própria invenção ficcional: a concepção que reduz o texto a um produto de outros textos, e a literatura à própria fonte da literatura. Uma concepção que faz da memória, cujo repositório é a tradição, o buraco negro onde se dissolve a própria ideia de autoria. Desse ponto de vista, que parece se casar à perfeição com um difuso panteísmo idealista na consideração do universo, todos os autores são o mesmo autor e nenhum, uma vez que toda verdadeira invenção individual acaba por pertencer, em última instância, à tradição comum. (152-53)

Embora possa soar paradoxal, a ficção voltada a si mesma, e na forma rigorosamente cerebral e auto-referente das histórias policiais de Bioy e de Borges, dirige-se para a própria historização ao assumir uma tradição literária recente e bem definida e parodiar o contexto a que se refere. O esforço de privilegiar o trabalho ininterrupto da leitura e o lugar móvel do leitor reitera o vínculo histórico, pois se aproxima do presente histórico e dispõe-se a perscrutá-lo.

## II.

Sob a arquitetura narrativa solidamente fundada e criteriosamente constituída, os hipotéticos Suárez ou Bustos, intermediários da recuperação e da reinvenção do gênero, também privilegiam o leitor ansioso pelo divertimento sem sacrificar a qualidade literária e valorizam, estrategicamente, o ato da leitura. Em 1961, Borges e Bioy responderam à pergunta “¿Qué es el género policial?”, formulada por Jorge Lafforgue e Jorge B. Rivera, exatamente por meio desse elogio:

Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde, solamente porque le falta el prestigio del tedio. Paradójicamente, sus detractores más implacables suelen ser aquellas personas que más se deleitan en su lectura. Ello se debe, quizá, a un inconfesado juicio puritano: considerar que un acto puramente agradable no puede ser meritorio. (250)

O alvo de todo texto é o leitor — mesmo se, no caso da publicação inicial de *Un modelo para la muerte*, *Los orilleros* e *El paraíso de los creyentes*, este seja numericamente restrito e composto quase apenas pelo grupo de amigos. É para ele que se constroem os jogos de adivinhação: para que percorra os passos do detetive e desvende a trama ou siga as linhas do texto e identifique as citações diretas ou cifradas (outra conhecida marca das obras individuais), ininterruptas em *Un modelo*. O crime cometido por Ladislao “Potranco” Barreiro, afinal, repete parcialmente o narrado por G. K. Chesterton no conto “The Oracle of the Dog”. As tramas amorosas que motivam um e outro são semelhantes; os cenários, as armas e os vestuários se identificam. O próprio conto de Chesterton circula dentro da história de Suárez Lynch e, destaca Rosa Pellicer, “se transforma en una suerte de versión de la carta robada de Poe: un mensaje escondido que está a la vista de todos” (19). O mistério se resolve através de uma carta do próprio criminoso, que impõe sua leitura (e apropriação) do conto de Chesterton, assume o papel de autor e manipula os fatos para obter o efeito (intertextual e criminoso) desejado (MacAdam “*Un modelo*”, 551).

Esse mesmo leitor pode enxergar que, por trás das brincadeiras e das sátiras — comenta Fabiana Sabsay-Herrera —, Borges e Bioy se referiam diretamente à experiência vivida:



[Un tono de burla] recuerda, en buena medida, la ironía que emplearán Borges y Bioy en su obra en colaboración al ridicularizar a aquellos personajes de la “aristocracia” porteña que intercalan términos en francés y en inglés en sus alocuciones con la intención de mostrar su elevada cultura. (112)

A burla, porém, não se restringe a personagens da sociedade ou do mundo cultural argentino — cruelmente retratado na figura do Dr. Gervasio Montenegro (da mesma forma que em “El Aleph”, um dos contos mais destacados de sua obra pessoal, Borges carrega nas tintas para desenhar maliciosamente o “escritor” Carlos *Argentino* Daneri). Bioy e Borges falavam de uma Argentina maior, completa e recheada de tensões e impossibilidades políticas: a Argentina sob Perón.

Anos depois, na *Autobiografía*, Borges lamentou que não se tivesse percebido a sátira política em Bustos ou Suárez:

El libro era al mismo tiempo una sátira sobre los argentinos. Durante años, la doble identidad de Bustos Domecq se mantuvo en secreto. Cuando al final se supo, la gente pensó que como Bustos era una broma, no se podía tomar muy en serio lo que escribía. (117)

Mas é improvável que os leitores dos anos 1940 e 50 tenham ficado indiferentes à corrosão que o humor provocava na intelectualidade favorável ao peronismo ou omissa diante de seu autoritarismo e do conjunto de limitações e determinações da produção artística que o mesmo Borges devastou na corajosa conferência de 1951, “El escritor argentino y la tradición”, quando contestou com veemência o primado nacionalista na cultura (OC 267-74).<sup>12</sup> Os escritos em parceria expressavam, de resto, sempre a estrutu-

12 As décadas de 1940 e 1950 foram de intensa atuação política de Borges — pelo menos até 1955, quando Juan Domingo Perón saiu da presidência e a cegueira se tornou quase completa. As duas décadas posteriores mostraram tendência inversa: Borges aparentemente se afastou da política e limitou suas intervenções a comentários esporádicos e, em geral, desprovidos de qualquer análise mais criteriosa do panorama político. O reconhecimento literário dentro e fora da Argentina também pesou, certamente, na mudança do tom e da disposição satírica que ele e Bioy associavam aos escritos em parceria. Talvez por isso, os livros em colaboração escritos nessas décadas deixaram de lado o registro policial e sua peculiar (e pouco reconhecida) inflexão politizada. Em 1967, saíram as *Crónicas de Bustos Domecq*; dez anos depois, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. As capas de ambos traziam os nomes de seus verdadeiros autores, que não repuseram a máscara dos primeiros livros em colaboração. As *Crónicas* ganharam novo prólogo de Gervasio Montenegro. Nele, o acadêmico afirma que foi instado a escrevê-lo por Bustos

ra rígida e alterada do policial de Bioy e Borges, as opiniões e declarações políticas de seus autores, incorporando uma dimensão ideológica geralmente insuspeitada (Romera Rosas).

Arrigucci mostra o extremo esforço histórico de Bioy e Borges, manifesto nas *Crónicas de Bustos Domecq* e nos *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, publicados décadas depois da mobilização social e política do peronismo, seu tema recorrente:

Em muitas dessas crônicas e nos contos os caracteres se prestam sobretudo à caricatura corrosiva de estereótipos e mazelas do ambiente social. Constituem, portanto, fulcros para uma leitura crítica, por intermédio das deformações caricaturais da linguagem, da sociedade em que se inserem e que por sua vez neles se espelha e se resume, projetada, pelo modo de ser de seu próprio discurso, em alto-relevo grotesco.

É surpreendente observar como Borges (com seu fiel escudeiro Bioy) se aproxima, assim, através de Bustos Domecq, de uma forma de realismo grotesco, semelhante ao da tradição estudada por Mikhail Bakhtin, expressa, no caso, pela visão cômico-fantástica da sociedade argentina. (158)

Arrigucci identifica “La fiesta del monstruo”, de *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, como “o texto mais terrível da coletânea” (e provavelmente da obra de ambos) e constata: “pela voz de seu heterônimo Bustos Domecq, Borges e Bioy se arriscam a dizer coisas que não chegaram a exprimir com todas as letras em suas obras ortônimas” (159-60). A brutalidade e a radicalização da literatura de Bustos Domecq e de Suárez Lynch permitiam que Borges e Bioy espelhassem sua obra pessoal, ultrapassassem seus limites (no que tange à ideologização direta) e buscassem atingir, raramente com sucesso, os leitores que viveram ou viviam no quadro político referido.

Sempre a figura em destaque é a do leitor, que pode reconhecer o que Alfred MacAdam, um precursor nas análises da obra em colaboração, definiu como “la culminación de un estudio del ambiente sórdido, celinesco, que para los autores caracteriza la Argentina contemporánea” (365).

Na aparente margem da obra “séria” de Borges e de Bioy, os relatos escritos a dois retomaram a estratégia alusiva à experiência histórica que

Domecq, mas este, numa nota de rodapé, reage: “Refresque la memoria, don Montenegro. Yo no le pedí nada; fue usted el que apareció con su exabrupto en el taller del imprentero” (OCC 300). Persistia a entonação jocosa — reiterada pelos *Nuevos cuentos*, de 1977 — mas ela se voltava ao universo literário argentino, a modismos intelectuais ou a exercícios de estilo.

caracterizou ambas obras individuais e que, por tanto tempo, foi negada ou mal compreendida. E o fizeram por meio da construção de um cuidadoso e divertido diálogo entre textos, e destes textos com o leitor. O mesmo leitor que Borges iludiu em “La muerte y la brújula”, ao fazê-lo seguir as confusas pegadas lógicas de Lönnrot, ou a que o narrador-fugitivo recorreu no apelo final de *La invención de Morel*, de Bioy. Sempre o leitor: único e privilegiado, foco de uma poética partilhada pelos dois amigos e acentuada pela convivência literária e pessoal. Arrigucci destaca a força dessa relação:

Tanto a sátira quanto a ironia têm, como se sabe, uma origem dramática e dialógica em suas origens gregas. Esse pendor borgiano só ganhou de fato com a convivência miúda e contínua com Bioy, como se necessitasse de um diálogo daquele nível e daquela constância para se mostrar com força plena e de corpo inteiro, como uma espécie de princípio inventivo e organizador com que ele molda sua prosa narrativa e está na própria raiz de sua criação ficcional. (151)

Arrigucci ainda aprofunda a constatação do impacto da colaboração no desenvolvimento e confirmação da concepção teórica que ambas obras fundam e em que se sustentam:

Nesse sentido, a invenção de Bustos Domecq, espécie de Pierre Menard enredado nos bastidores da ficção de Borges e de Bioy, realiza no fundo invisível do espelho a duplicação paródica de seus inventores que nele põem à prova os limites da própria teoria literária que praticam. De algum modo, na projeção dessa figura narcísica que é Bustos Domecq, a consciência artística se dobra vertiginosamente sobre o vazio que a espreita e desafia no fundo do espelho. (154)

Definitivamente, a colaboração entre Borges e Bioy não era apenas uma brincadeira.

Júlio Pimentel Pinto  
Universidade de São Paulo

## BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Iván. “*Seis problemas para Don Isidro Parodi* y la teología literária de Borges.” *Variaciones Borges* 6 (1998): 33-51.
- Arrigucci Junior, Davi. *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Ed. Daniel Martino. Buenos Aires: Planeta, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *Autobiografía*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- . *Borges en Sur*, 1931-1980. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- . *Obras completas*. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- . *Textos cautivos. Obras completas*. Vol. 4. 1975-1988. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- . *Textos recobrados*. 1931-1955. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Brescia, Pablo. “De policías y ladrones: Abenjacán, Borges y la teoría del cuento”. *Variaciones Borges* 10 (2000): 145-66.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges em/e/sobre cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- Eco, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- Fernández Vega, José. “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”. *Variaciones Borges* 1 (1996): 27-66.
- Hernández Martín, Jorge. *Readers and Labyrinths*. Detective Fiction in Borges, Bustos Domecq and Eco. Nova York & Londres: Garland, 1995.
- Lafforgue, Jorge, y Rivera, Jorge B.. *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Lafon, Michel. Prefácio. *Seis problemas para dom Isidro Parodi. Duas fantasias memoráveis*. Por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. São Paulo: Globo, 2008. 7-19.

- . y Benoît Peeters. *Escribir en colaboración. Historias de duos de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- MacAdam, Alfred. "El espejo y la mentira, dos cuentos de Borges y Bioy Casares." *Revista Iberoamericana* 75 (1971): 357-74.
- . "Un modelo para la muerte: la apoteosis de Parodi." *Revista Iberoamericana* (1980): 112-13.
- Oubiña, David. "Monstruorum Artifex. Borges, Hugo Santiago y la teratología urbana de *Invasión*." *Variaciones Borges* 8 (1999): 69-81.
- Parodi, Cristina. "Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq." *Variaciones Borges* 6 (1998): 53-143.
- . "Borges y la subversión del modelo policial." *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colégio de México, 1999.
- Pellicer, Rosa. "Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias". *Variaciones Borges* 10 (2000): 5-28.
- Picado, Manuel, y Askeland, Jon, "Borges/Bioy: autores de autor." IV Congreso Internacional del Celcirp. Julio 1992.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Nota sobre Biorges." *Mundo Nuevo* 22 (1968). Web. 15 Outubro 2009 <[http://web.archive.org/web/20071017043300/www.archivodeprensa.edu.uy/r\\_monegal/bibliografia/prensa/artpren/mundo/mundo\\_22.htm](http://web.archive.org/web/20071017043300/www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prensa/artpren/mundo/mundo_22.htm)>.
- Romera Rozas, Ricardo. *L'univers humoristique de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares*. Paris: L'Harmattan, 1995.
- Sabsay-Herrera, Fabiana. "Para la prehistoria de H. Bustos Domecq. *Destiempo*, una colaboración olvidada de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares." *Variaciones Borges* 5 (1998): 106-122.
- Sáitta, Sylvia. "De este lado de la verja: Jorge Luis Borges y los usos del periodismo moderno". *Variaciones Borges* 9 (2000): 74-83.
- Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*. London: Verso, 1993.
- Woodwall, James. *The Man on the Mirror of the Book. A Life of Jorge Luis Borges*. Londres: Hodder and Stoughton, 1996.

Yates, Daniel. "La colaboración literaria de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares." *AIH. Actas IV* (1971). Web. 14 Octubre 2009. <[http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_080.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_080.pdf)>.