

**Anuário de Literatura**

Volume 15

Número 02

Florentina,  
a coragem e o punhal

Ciliane Bedin  
Doutoranda em Literatura - UFSC

## CULTURAL IDENTITY, CONTRAST AND DISPLACEMENT: THE “ANALYST OF BAGÉ” IN QUESTION

**Resumo:** Lança-se um olhar para o conto *Juan Muraña*, de Jorge Luis Borges, com foco em duas temáticas: a representação literária das margens portenhas, que se encontra, sobretudo, nas reflexões e na produção ficcional da chamada primeira fase do escritor, e a *ação*, que implica questões que se desprendem ao se tratar da narrativa borgeana, como, por exemplo, a *coragem*, como motor que impulsiona determinados personagens ao agir, o tratamento do enredo, entre outras questões. O cruzamento, portanto, dessas duas escolhas norteadoras desse trabalho levará a uma investigação da *ação* no universo do arrabalde, dos duelos e dos punhais, contidas no conto *Juan Muraña* do livro *Informe de Brodie*, de Jorge Luis Borges.

**Palavras-chaves:** ação, coragem, arrabalde.

**Abstrat:** Let's take a look at the *Juan Muraña* tale by Jorge Luis Borges, focusing on two themes: the literary representation of Buenos Aires shores, which is found, above all, in the reflections and the fictional production of the so-called first phase of the writer, and action which involves issues that emerge when dealing with the Borges' narrative, for example, the courage as an engine that drives certain characters to act, treating the theme, among other issues. Therefore, the crossing of these two choices guiding this work will lead to an investigation of the action in the universe of the suburbs, of duels and daggers, contained in the *Juan Muraña* tale from the book *Informe de Brodie*, by Jorge Luis Borges.

**Keywords:** action, courage, suburbs.

*Minha mãe nunca viu com bons olhos que a irmã dela unisse sua vida à de Juan Muraña, que para ela era um desalmado e para a tia Florentina um homem de ação.*

Jorge Luis Borges

Se pegarmos no dicionário o significado da palavra *coragem*, encontraremos: “1. força ou energia moral diante de situações aflitivas ou difíceis. 2. Intrepidez, ousadia, bravura”. Tanto o primeiro quanto o segundo caso nos revelam traços de uma atitude corajosa. A primeira definição, por exemplo, aponta para o enfrentamento de situações adversas, o que implica, de certo modo, uma bravura ou uma ousadia, como indica o segundo sentido encontrado. Mas se dermos uma olhada na raiz latina da palavra *coragem*, podemos encontrar uma familiaridade desta com a palavra coração, *cor*, *cordis*, sugerindo uma relação entre as duas palavras: agir com o coração, agir corajosamente.<sup>1</sup>

Essa maneira de compreender a *coragem* parece pressuposta em alguns dos contos de Jorge Luis Borges, especialmente aqueles destinados ao universo dos arrabaldes, dos duelos e dos punhais. No livro de juventude, *El tamaño de mi esperanza*, de 1926, Borges confessa que se aventurou a escrever, e publicar, versos sobre o bairro de sua infância: Palermo. Embora tenha vivido protegido na casa familiar, atrás de uma grade de ferro, dentro

<sup>1</sup> Esse texto originou-se como trabalho final para a disciplina Poética do subúrbio em Borges, ministrada pelo Prof. Dr. Claudio Cruz na Pós-graduação em Literatura da UFSC. cilianesbedin@yahoo.com.br.

da biblioteca de seu pai, como se sabe, Borges se volta, anos mais tarde, já com a experiência de se perder pelas veredas daquele bairro, para representar a vida do arrabalde argentino, entre os quais pertencia Palermo, com suas figuras históricas e lendárias, que fizeram parte da formação da capital argentina. Com essa temática em mãos, Borges encontra o protagonista de seus contos: o *compadrito*, homem das *orillas*, o qual traz em seus feitos, talvez como herança gaúcha, um verdadeiro “culto da coragem” (BORGES, 1998, p. 173)<sup>2</sup>.

No livro *Informe de Brodie*, de 1970, Borges apresenta um famoso *compadrito* do final do século XIX da capital portenha: *Juan Muraña*, para o qual, segundo ele, “convergem todos os contos de coragem que andam pelos subúrbios do Norte” (1998, p. 174). O narrador desse conto, apresentando-se como Borges, conta, em um tom de conversa, que repetiu durante anos, que havia crescido em Palermo, mas isso era “mera vaidade literária” (2008, p. 41), pois, de fato, cresceu longe desse arrabalde “do punhal e da guitarra” (2008, p. 41). Dedicou-se, complementa o narrador, a escrever um estudo documental sobre a obra de Evaristo Carriego, também morador de Palermo, que teria sido um “exaltador dos arrabaldes” (2008, p. 41).

<sup>2</sup> Cabe salientar que no livro *El Compadrito*, de Borges com parceria de Silvina Bullrich, pode-se perceber a importância que a figura do *compadrito* tinha para a cidade portenha: “El *compadrito* fue el plebeyo de las ciudades y del indefinido arrabal, como el gaucho lo fue de la llanura o de las cuchillas” (2000, p. 11).

O fato de Borges ter escrito um livro sobre Evaristo Carriego liga-o, digamos, a um narrador oral do conto em questão: Emilio Trápani. Os dois se reencontram e se reconhecem como colegas de infância do colégio. Trápani afirma, referindo-se ao livro de Borges sobre Carriego, que os documentos “não fazem falta” (BORGES, 2008, p. 42), e acrescenta: “conheço essa gente” (2008, p. 42). Em tom de segredo, Trápani revela que é sobrinho de Juan Muraña e relata uma história de infância, que Borges, com atributos de escritor, “de acentuar ou acrescentar algum pormenor” (BORGES, 1998, p. 11), transforma-a em conto literário.

Como indica no prólogo do livro, Borges narra os contos de *Informe de Brodie* a partir de “uma invenção de fatos circunstanciais”, o que pode ser percebido na composição dos *enredos* que, tratando-se de Borges, não nos arriscaríamos em dizer que são simples, porque, como nos alerta o autor, “não existe na Terra uma única página, uma única palavra, que o seja, já que todas postulam o universo, cujo atributo mais notório é a complexidade” (BORGES, 2008, p. 07). Ainda no prólogo, Borges avisa que duas narrativas do livro, não revelando quais, admitem, além dos fatos circunstanciais, uma chave fantástica. *Juan Muraña* talvez não seja uma delas, porém, ainda assim, permite uma especulação fantástica. Vejamos primeiro um resumo do conto.

Trápani havia contado a Borges uma lembrança marcante de sua infância: memórias que remetem ao compadrito Juan Muraña, marido de sua tia. A família de Trápani recebera um aviso de despejo da casa em Palermo

por falta de pagamento. Luchessi, dono também de uma barbearia em Barracas, parte sul de Buenos Aires, exigia a desapropriação da casa imediatamente. Aflita com a possibilidade de despejo, a mãe de Trápani tomara a decisão de procurar o gringo em Barracas para tentar uma negociação, e junto levaria o filho, talvez na tentativa de mostrar certo desamparo familiar. Florentina, contrária à decisão da irmã, repetia obstinadamente: “Juan não vai consentir que o gringo nos ponha para fora” (BORGES, 2008, p. 43).

A fama de Juan Muraña era grande na *Tierra del fuego*: “de todos os valentões que existiram em Palermo por volta de mil oitocentos e noventa e tantos, o de maior fama era Muraña” (BORGES, 2008, p. 42). Apesar da obstinação de Florentina, ninguém sabia ao certo o que havia acontecido com ele. Alguns arriscavam dizer que havia fugido para as bandas do Uruguai para escapar da lei, outros afirmavam que ele havia morrido no volante de um carro, bêbado, com o crânio esmagado, mas todas as explicações não passavam de tentativas para justificar o rumo desse homem de destino incerto.

A decisão estava tomada: mãe e filho sairiam de Palermo em direção ao sul para negociar com o gringo Luchessi. Na noite que antecedia a visita, o menino Trápani teve um pesadelo. Sonhou com o tio Juan Muraña. Os dois caminhavam juntos até um desfiladeiro, momento em que o tio parava e, com a mão dentro do paletó preto, na altura do coração, dizia: ““Mudei muito””

(BORGES, 2008, p. 44). Ao tirar a mão do paletó, o menino via, no tio, uma garra de abutre<sup>3</sup>.

Na manhã seguinte, após a noite do sonho, mãe e filho rumaram ao bairro de Barracas para negociar com Luchessi, mas, ao chegarem, encontraram uma confusão na casa:

Um vizinho repetia de grupo em grupo que por volta das três da manhã tinha sido acordado por umas pancadas; ouviu a porta se abrir e alguém entrar. Ninguém a fechou; ao amanhecer encontraram Luchessi estendido no corredor de entrada, vestido pela metade. Fora cosido a punhaladas. O homem morava sozinho; a justiça nunca deu com culpado. (BORGES, 2008, p. 44).

Algum tempo depois do fato, Trápani subiu ao sótão para procurar sua tia Florentina, que foi “a única pessoa em Buenos Aires que não mexeu um fio de cabelo” (BORGES, 2008, p. 45) por causa da morte de Luchessi. Florentina, no diálogo com o sobrinho, afirmou que Juan, que não era visto à

---

<sup>3</sup>Permitam-nos aqui uma breve especulação desse sonho. A parte torácica do corpo (peito, braços e mãos) representa as emoções, cuja aparição no sonho indica uma ligação com o punhal, pois era um costume do compadrito guardá-lo também no paletó, próximo ao coração. Mas não é o punhal que o menino vê com o tio e sim uma garra de abutre. O abutre é uma ave que não mata, alimenta-se de carniça. Esse ponto é interessante. Ao ver o tio com uma mão de abutre, e não com um punhal, o menino parece tirar do tio compadrito sua característica marcante: a *coragem*. Os elementos desse sonho parecem apontar para uma transformação ocorrida com o passar das gerações, e que podem, ainda, indicar uma constatação encontrada na fortuna crítica da obra de Borges: *a nostalgia da épica*. Mas, antes, voltemos ao conto.

mais de dez anos, salvou a família de não ser despejada pelo gringo do sul. Trápani não entendeu prontamente. Florentina confessou, então, que Juan estava ali, e abrindo a gaveta do criado-mudo mostrou um punhal. Trápani, naquele momento, entendeu o mistério:

Levada pelo ódio, pela loucura e talvez, quem sabe, pelo amor, tinha se esgueirado pela porta voltada para o sul, tinha atravessado, noite alta, ruas e ruas, tinha dado enfim com a casa e, com aquelas grandes mãos ossudas, tinha cravado a adaga. A adaga era Muraña, era o morto que ela continuava adorando (BORGES, 2008, p. 46).

Em *Informe de Brodie*, o duelo, no sentido de ser desafiado e aceitar o desafio, aparece em quase todos os contos. Neste, em particular, o duelo é assumido por Florentina que não aceitou se *rebaixar*, para usar a palavra de Borges, a uma situação que lhe parecia indigna: deixar a casa por falta de pagamento. Cruzar a cidade é um acerto de contas, e tal enfrentamento era típico de um compadrito portenho. O duelo era decisivo para o estabelecimento de forças nos arrabaldes argentinos: dois homens, dois punhais e a luta direta, com regras claras e justas; as fugas e as negociações, como tentativa de evitar o conflito, eram compreendidas como sinais de covardia<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>Esses argumentos podem ser encontrados na fortuna crítica do autor.

Florentina parece assumir um traço que via no próprio marido: “um homem de ação” (BORGES, 2008, p. 42). Podemos especular sobre esse ponto. No segundo capítulo da *Poética*, Aristóteles, ao tratar do objeto a ser ‘imitado’ nas artes poéticas, afirma que os poetas trágicos deviam ‘imitar’ “homens que praticavam alguma ação” (1973, p. 444). Podemos, pois, sugerir uma aproximação da poética aristotélica à poética borgeana. Aristóteles indica seu interesse primário pela *ação*, colocando o caráter e o pensamento para segundo plano de uma obra literária<sup>5</sup>. Ao tratar dos elementos constitutivos de uma tragédia, apresentados de dois pontos de vista, do poeta e do espectador, Aristóteles entende que os dois motivos que determinam as *ações* são o caráter e o pensamento, os quais guiam os personagens, carregando duas características, uma moral e outra intelectual. Esses dois elementos, contudo, são absorvidos e revelados na *ação*, que é considerado o elemento mais importante de uma peça, pois a tragédia “não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação” (1973, p. 448)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup>Isso é indicado em algumas passagens da *Poética*, como, por exemplo: “não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações” (1973, p. 448). Sugestão encontrada nos Comentários de Eudoro de Souza, tradutor que estamos nos valendo nesse trabalho.

<sup>6</sup>Há interpretações que buscam justificar os motivos pelos quais Aristóteles tenha dado preferência pela *ação*, aproximando assim seu sistema filosófico. Um motivo que parece justificar essa escolha é atribuído a distinção entre *ato* e *potência*. O caráter, opondo-se em certa medida à *ação*, é “carácter-en-la-medida-en-que-es-inactivo” (ROSS, 1981, p. 406), estando em potência. Aristóteles, então, escolhe a *ação* que é, de certa maneira, um “carácter-

Os contos destinados aos duelos entre os personagens em *Informe de Brodie* parecem pressupor, como sugerimos no início, um elemento subjetivo: a *coragem*. O conto *Juan Muraña* não gira em torno do caráter dos personagens, mas a subjetividade destes se revela na *ação*, como podemos perceber, por exemplo, no momento em que Florentina mata Luchessi, talvez como forma de honrar a família, revelando seu caráter corajoso. Lendo por essa ótica, podemos dizer que a poética borgeana e a poética aristotélica se aproximam em um ponto: as duas parecem pressupor um elemento subjetivo dos personagens, mas este só se manifesta em *ação*. A partir desse ponto aparentemente comum entre as duas poéticas, podemos sugerir uma dimensão épica do conto em análise, isto é, *Juan Muraña* apresenta uma *ação* que, contrário a uma *ação* puramente subjetiva, objetiva-se no sentido de uma *ação* épica, em que “o mundo da ação se identifica com a ação do mundo” (BORNHEIM, 1975, p. 25).

Ao travar o diálogo com seu sobrinho, Florentina confessa que com o punhal matou seu inimigo: “O gringo não teve nem tempo de respirar” (BORGES, 2008, p. 46). A relação entre Florentina e o punhal manifesta uma ligação com Juan Muraña; já a relação de Trápani com o punhal mostra, se assim podemos dizer, uma mudança de paradigmas. Retomemos o sonho de Trápani:

---

en-acción” (ROSS, 1981, p. 406), algo que *poderia acontecer* e que *acontece*, pois está em ato.

Sonhei com meu tio Juan. Eu não chegara a conhecê-lo, mas imaginava meio índio, robusto, de bigode ralo e cabelo comprido. Íamos para o sul, entre grandes pedreiras e matagais, mas aquelas pedreiras e matagais eram também a rua Thames. No sonho o sol estava alto. Tio Juan ia de terno preto. Parou perto de uma espécie de andaime, num desfiladeiro. Tinha a mão sob o paletó, na altura do coração, não como quem está para sacar uma arma, mas como escondendo-a. Com uma voz muito triste me disse: “Mudei muito”. Foi tirando a mão e o que vi foi uma garra de abutre. Acordei gritando no escuro (BORGES, 2008, p. 44).

O momento que nos interessa, em especial, é o final do sonho, momento em que o tio, ao invés de tirar um punhal do paletó, atitude própria de um compadrito, mostra uma garra de abutre. O menino, no seu desamparo, pois “já se via dormindo nos terrenos baldios da rua Serrano ou pedindo esmola ou com um balaio de pêssegos” (BORGES, 2008, p. 43), parece projetar seu medo na figura do tio, que poderia protegê-lo, porém não o faz, porque ninguém sabe de Juan Muraña. Ainda, o menino não vê um punhal na mão do tio, mas, sim, uma garra de abutre, esse ponto nos interessa. Como já dissemos em nota, o abutre é uma ave que não tem por natureza matar, pois se alimenta de animais mortos. Em um primeiro momento, poderíamos dizer que o menino destitui seu tio de *coragem*, talvez porque não possa salvá-lo, e se o sonho é, de fato, uma projeção, o que o menino percebe e revela é a própria falta de *coragem*, isto é, Trápani não parece ter a *coragem* como

elemento fundamental de seu caráter. Essa constatação nos leva a especular sobre a dimensão épica do conto borgeano.

No livro *O sentido e a máscara*, Gerd Bornheim defende a tese de que Hegel, ao analisar peças do mundo moderno, sobretudo obras de Shakespeare, depara-se com a exploração do princípio da subjetividade (1975, p. 83)<sup>7</sup>. Ainda, segundo Bornheim, pode-se dizer, aqui de uma maneira bastante geral, que a arte dramática e as manifestações literárias, com o passar dos séculos, foram, passo a passo, fortalecendo um princípio de subjetividade, enfraquecendo, com isso, a presença de características épicas. Como chamou a atenção Hegel, o aprofundamento da subjetividade apresenta, por exemplo, um personagem que “oscilando entre a decisão, ensaios e simulacros de execução, acaba por sucumbir às próprias incertezas e às complicações criadas pelas circunstâncias exteriores” (HEGEL, 1995, p. 619). Uma das conseqüências da subjetivação dos personagens é a desvalorização da *ação*, o que implica diretamente o campo épico<sup>8</sup>.

<sup>7</sup>Segundo Hegel, “a tragédia moderna apóia-se, de início, no princípio da subjetividade e a individualidade dos personagens” (HEGEL, 1991, p. 616). Para Bornheim, o filósofo alemão diagnostica um embate entre a subjetividade e o princípio categórico e, percebendo a dimensão que a primeira ganha no drama moderno, sua alternativa é contorná-la na tentativa de afirmação do *dever ser*, elegendo, assim, o drama ático como a melhor arte dramática, encontrando sua expressão maior na peça *Antígona*, de Sófocles.

<sup>8</sup> Uma das condições do campo épico na literatura é a presença de ações, pois, como indica Hegel, a épica é constituída de “circunstâncias exteriores” (1995, p. 557). Esse argumento parece ir em direção a uma passagem contida no prólogo de *Informe de Brodie* que sugerimos anteriormente. Borges, ao tratar da criação de seus contos, indica que os arquitetou a partir de “uma invenção de fatos circunstanciais”, cuja aparição em um conto sugere o campo das ações - o que pode ser observado na presença dos *enredos*.

A *ação* de Florentina, contudo, oferece, se assim podemos dizer, uma dimensão épica ao conto. Algum tempo depois da morte do gringo, ela confessa, para o sobrinho, que Juan Muraña havia salvo a família, o que seria impossível, como sabemos. No desenrolar do diálogo, Florentina revela também que Juan Muraña está encarnado no punhal e, mostrando-o ao sobrinho, diz: “Aqui está. Eu sabia que ele não ia me deixar nunca” (2008, p. 46). É Florentina que atravessa a cidade portenha para apunhalar Luchessi. Muitas questões podem ser levantadas a partir desse ato. Qual motivo impulsiona Florentina a matar o gringo de Barracas? Há uma relação entre Florentina, o punhal e Juan Muraña?

A narrativa borgeana é marcada por jogos literários, dentre eles, as especulações sobre o infinito, o que torna a obra labiríntica (BLANCHOT, *Apud* MONEGAL, 1980). Percorrer as veredas do conto em análise nos leva a uma especulação em torno de um elemento que parece ligar Florentina e Juan Muraña: o *punhal*<sup>9</sup>. Para Borges, em seu livro sobre Evaristo Carriego, o punhal:

É mais que uma estrutura feita de metais; os homens o pensaram e o formaram para um fim muito preciso; é, de algum modo, eterno, o punhal que ontem à noite matou um homem em Tacuarembó e os punhais que mataram César. Quer matar, quer derramar brusco sangue (BORGES, 1998, p. 163).

<sup>9</sup> Cabe salientar que, embora tenhamos tocado nessa perspectiva, não é nossa intenção, nem é ponto central aqui, realizar uma discussão sobre o fantástico na obra de Borges.

De acordo com Arana, Borges busca uma espécie de “primeiras imagens” em alguns momentos de sua obra poética, as quais estariam envoltas em uma trama de *sonhos* e de *espelhos*, “porque só entre enganos e reflexos poderemos encontrá-las” (1991, p. 47)<sup>10</sup>. Borges, em *Cinco visões pessoais*, ao tratar do tempo, não renuncia à busca de uma “idéia de eterno” (BORGES, 1996, p. 47), pois, para o escritor, “o eterno é o mundo dos arquétipos” (1996, p. 47). Por exemplo, “cada um de nós pode ser uma cópia temporal e mortal do arquétipo do homem” (1996, p. 47). Podemos dizer, pois, junto com Arana, que os arquétipos, para Borges, podem ser acessados na própria repetição deles: “ ‘como as rosas que deixam de ser rosas e querem ser a Rosa’ ”, ou também como as panteras que “ ‘são mil as que passam e são mil as que voltam, mas há uma eterna e fatal’ ” (BORGES, *apud* ARANA, 1994, p. 58)<sup>11</sup>. Os punhais, assim, querem ser o Punhal, “que sonha seu singelo sonho de tigre” (BORGES, 1998, p. 163). No conto em análise, o punhal pode ser tomado como um símbolo que dá acesso ao arquétipo do Punhal, e possibilitando contato com a figura de Juan Muraña<sup>12</sup>. No conto,

<sup>10</sup> Nossa tradução: “porque sólo entre engaños y reflejos podremos encontrarlas” (ARANA, 1991, p. 47)

<sup>11</sup> Nossa tradução: “como las rosas que dejan de ser las rosas y quieren ser la Rosa’ ” (...) “ ‘son miles las que pasan y son miles las que vulven, pero es una y eterna la pantera fatal’ ” (BORGES, *apud* ARANA, 1994, p. 58).

<sup>12</sup> Aqui, poderíamos, ainda, especular sobre o punhal enquanto símbolo no universo argentino. Para isso, podemos nos lembrar do artigo de Arrigucci intitulado *Da fama e da infâmia* (*Borges no contexto literário latino-americano*), de 1987. Após identificar uma unidade de *enredo* - no conto *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, de Borges, em que em que as partes se direcionam para o todo -, Arrigucci sugere a possibilidade de, no conto, “captar um significado de ordem geral, capaz de ir muito além do limite das palavras, como se a forma,



Florentina, acesa o Punhal, que está guardado “numa gaveta da escrivaninha, entre rascunhos e cartas, que sonha seu singelo sonho de tigre, e a mão se anima quando o empunha, porque o metal se anima, o metal que presente em cada contato homicida para quem criaram os homens” (BORGES, 1998, p. 163):

Na história daquela mulher que ficou só e acabou por confundir seu homem, seu tigre, com aquela coisa cruel que ele lhe deixou, a arma de seus feitos, creio entrever um símbolo ou muitos símbolos (BORGES, 2008, p. 46).

Assim, podemos dizer que o punhal, como símbolo também de *coragem* nos arrabaldes, possibilita uma relação viva entre Florentina e Juan Muraña. Desse ponto, desprende-se a outra pergunta que colocamos anteriormente: qual motivo impulsiona Florentina a matar o gringo em Barracas? Em um primeiro momento, poderíamos dizer que o ato assumido por Florentina poderia ser uma maneira de honrar a família, que sofria com a possibilidade de despejo da casa. Se olharmos com atenção para essa mulher

---

em sua breve totalidade, adquirisse a força de exprimir muito mais do que as palavras limitadas que a compõe” (1987, p. 209). Esse momento crucial do *enredo* é o “momento de revelação da identidade” (ARRIGUCCI, 1997, p. 210), a qual culmina, segundo o crítico, no símbolo, momento em que o conto encarna o poder do mito: “este ato revela-lhe a verdadeira face no instante crucial diante da ameaça de morte o destino de lobo e a identificação com Martín Fierro, cujo rosto, como que comido pela barba e pela cabeleira, já sugere aquele animal” (ARRIGUCCI, 1997, p. 210). Parece-nos permitido dizer que o punhal faz com que a figura do compadrito, esse plebeu dos arrabaldes, como o chama Borges, ligue-se ao mito argentino do gaúcho Martín Fierro, cuja identidade, entre Juan Muraña e Martín Fierro, parece se mostrar em uma característica comum a ambos: a *coragem*.

magra e ossuda, que andava de luto depois da morte ou do desaparecimento do marido, em um segundo momento, podemos sugerir que o acerto de contas com Luchessi não é simplesmente um ato para honrar a família, mas, sobretudo, um ato de amor. Com suas *mãos ossudas*, ela crava o punhal no inimigo:

Levada pelo ódio, pela loucura e talvez, quem sabe, pelo amor, tinha se esgueirado pela porta voltada para o sul, tinha atravessado, noite alta, ruas e ruas, tinha dado enfim com a casa e, com aquelas grandes mãos ossudas, tinha cravado a adaga. A adaga era Muraña, era o morto que ela continuava adorando (BORGES, 2008, p. 46).

É pelo amor, e talvez pela loucura, que ela atravessa Buenos Aires, rua por rua, noite adentro, para honrar a memória do marido e, com isso, sentir a presença dele no punhal. O fato de quitar a dívida, o que poderia manifestar uma *ação* movida apenas por um interesse econômico, parece ficar em um segundo plano, pois sua atitude é movida, sobretudo, pelo coração, o que indica uma *ação desinteressada* do ponto de vista econômico. A *ação* de Florentina, em um primeiro plano, demonstra um agir com o coração, que parece ainda se fazer presente naquela Buenos Aires de “mil oitocentos e noventa e tantos” (BORGES, 2008, p. 42).

Ao final do conto, o narrador confessa que o mundo dos arrabaldes argentinos lhe é familiar, fazendo ressoar os escritos de juventude de Borges,

em que afirmava a importância da *experiência* para a criação literária: “Que ninguém se anime a escrever sobre o arrabalde sem ter caminhado largamente pelas suas veredas altas” (BORGES, 1926). Aqui, o jovem e o velho Borges parecem andar de mãos dadas: “Juan Muraña foi um homem que pisou nas ruas que eram familiares para mim” (BORGES, 2008, p. 42).

Por um lado, o conto *Juan Muraña* apresentaria uma chave fantástica, característica que, como se sabe, percorre a obra borgeana; por outro, revelaria uma arquitetura fundada nas “ações circunstanciais”, as quais parecem prender o conto borgeano em raízes profundas da vida, revelando, nesse sentido, a importância da *coragem* no universo dos duelos e dos punhais daquela Buenos Aires do final do século XIX, que Borges transformou em uma *poética do arrabalde*.

## REFERÊNCIAS

- ARANA, Juan. *El centro del laberinto: los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Navarra/España: Ediciones Universidad de Navarra, 1994.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1976, Coleção Os Pensadores.
- ARRIGUCCI, Jr. *Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)*. In: Enigma e comentário. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. In: Obras Completas, Vol. I. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1998.

\_\_\_\_\_. *Juan Muraña*. In: O informe de Brodie. Tradução de Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Tempo*. In: Cinco visões pessoais. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

\_\_\_\_\_. BULLRICH, Silvina. *El compadrito: su destino, sus Barrios, su música*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

CRUZ, Claudio. Sobre alguns temas arrabaleros em Borges. In: *Literatura hispano-americana*. Florianópolis: Editora UFSC, 2004.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

HEGEL. *Estética: a idéia e o ideal. Estética: o belo artístico ou o ideal*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ROSS, W. D. *Aristóteles*. Tradução do inglês para o espanhol de Diego F. Pró. Buenos Aires: Editorial Charcas, 1981.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1988.