UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

MARCIO GREGÓRIO SÁ DA SILVA

A CENA DO DUELO NOS CONTOS DE JORGE LUIS BORGES E GUIMARÃES ROSA

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

MARCIO GREGÓRIO SÁ DA SILVA

A CENA DO DUELO NOS CONTOS DE JORGE LUIS BORGES E GUIMARÃES ROSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana), do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora:

Prof(a) Dr(a). Ana Cecilia Arias Olmos

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por meios convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que devidamente citada suas fontes.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586c Silva, Marcio Gregório Sá

A cena do duelo nos contos de Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa / Marcio Gregório Sá Silva; orientadora Ana Cecilia Arias Olmos. - São Paulo, 2019.
109 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Literatura. 2. Jorge Luis Borges.
3. Guimarães Rosa. 4. conto. 5. duelo.
I. Olmos, Ana Cecilia Arias, orient.
II. Título.

UNIVERSIDADE DE SAO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIENCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇAO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Marcio Gregório Sá da Silva

Data da defesa: 03 /04/ 2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Ana Cecilia Arias Olmos

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção as sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 03 / 06 / 2019

(Assinatura do (a) orientador (a)

SILVA, Marcio Gregório Sá. **A cena do duelo nos contos de Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa.** Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura:_____

Aos meus Pais,

Léo e *Filó*,

um dia sonharam a mim,

que sonhei esta aventura...

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Livre-Docente, Ana Cecília Arias Olmos, pela paciência, generosidade e sincero apoio dado nesta etapa de minha formação. Os méritos desse trabalho não existiriam sem a sua participação efetiva nos encontros, a lucidez e o aprendizado de suas ponderações, além de suas incríveis aulas. Me sinto grato, renovado e melhor com tudo isso. Muito Obrigado!

Aos docentes Francine F. Weiss Ricieri, Maria do Socorro F. de Carvalho, Eduino José M. Orione, Fernanda Miranda da Cruz e Ivan Rodrigues Martín, que solaram o caminho de minha formação com muita luz, minha gratidão. Ao Profº Drº André Luis Barros, primeiro orientador e amigo, obrigado pelos encontros e diálogos nos grupos de estudos da UNIFESP – Guarulhos, provocadores dessa angústia de viver no limiar da vida e na periferia do poder, certamente contribuíram muito para iniciar essa aventura ao mesmo tempo abrangente e profunda que é se embrenhar com Literatura.

Ao CNPq pelas concessões de bolsas de Iniciação Científica e, sobretudo, por essa bolsa de pesquisa concedida para os dois primeiros anos do Mestrado.

À minha família e aos amigos de todas as horas dessa árdua e alegre travessia, Fabiana Ferreira Sá, Mariana Mendes, Álison Rosa, Gabriela Rosa, Marcelo Galvão, Victor Menegatti, Guilherme P. Brito, Ketley C. Linhares, Cecília Calazans e Marília Calazans, e, em especial, Douglas Gadelha Sá e Luan Douglas, companhias de luta e de livros que seguem escrevendo as raras e belas páginas de nossos encontros.

À minha companheira Laís Dutra, terra firme e fértil de amores, sorriso de nossos dias, música e dança de nossas noites...

“Quando a honra se torna uma máxima,

ela morre”.

Um homem paradoxal, Dostoiévski.

“Cruz, mientras combatía en la oscuridad
(mientras su cuerpo combatía en la oscuridad),
empezó a comprender. Comprendió que un
destino no es mejor que otro, pero que todo
hombre debe acatar el que lleva adentro”.

Biografía de Tadeo Isidoro Cruz, Borges.

“Queria entender do medo e da coragem,
e a gã que empurra a gente para fazer
tanto atos, dar corpo ao suceder”.

Grande Sertão: veredas, Guimarães Rosa.

RESUMO

Este trabalho examina a cena do duelo num conjunto de contos de Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa, cujos conflitos narrativos situam-se em zonas rurais e suburbanas de Argentina e Brasil. Os espaços do pampa e do sertão tornam-se cenários complexos em que se dão disputas de valores culturais através de lutas de facas e armas. Levando em conta a noção de duelo popular de Sandra Gayol (2008), esta dissertação tem como objetivo refletir sobre que tipos de valores estariam em conflito nos duelos representados nestes relatos, quais significações teriam segundo as posições, atitudes e projeções dos personagens com relação ao (r)estabelecimento da honra, a afirmação do homem pela valentia e a prática da justiça. Trazendo as noções de corpo, gesto e convenção da *Fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty (2014), este estudo busca pensar o embate entre as determinações dos códigos sociais e as forças afetivas dos corpos nos espaços periféricos encenados nessas cenas de duelos. Configurados para dar centralidade à expectativa em torno desse momento decisivo na vida do personagem, os contos sinalizam, na circunstância do duelo, os modos peculiares com que esses escritores dialogam com uma tradição literária ligada ao paradigma "civilização e barbárie", que permeou o pensamento sobre América Latina do século XIX e início do XX. Com respeito à fortuna crítica desses escritores, esta pesquisa se embasa, dentre outros textos, em Ricardo Piglia (1979, 2001), Beatriz Sarlo (1993, 2004), Davi Arrigucci Jr (1987, 1995, 2010), Elsa Repetto (1992), Wisnik (2008) e Ana P. Sá Pacheco (2008), trabalhos que, cada um à sua maneira, colaboram para colocar em pauta essas questões na abordagem dessa pesquisa.

Palavras-chave: literatura; Jorge Luis Borges; Guimarães Rosa; conto; duelo.

ABSTRACT

This work exams the scene of the duel in a set of tales by Jorge Luis Borges and Guimarães Rosa, whose narratives conflicts are located into rural and suburban areas of Argentina and Brazil. Spaces such as *pampa* and *sertão* become complex scenarios of cultural values disputes through guns and knives fights. Considering the Sandra Gayol' concept of popular duel (2008), this dissertation aims to reflect about the kinds of values that would be in conflict on the duel represented on those tales, which meanings they would have according to the positions, attitudes and character's projections, regarding to their honors restoration, man's affirmation by courage and the practice of justice. Bringing of the *Phenomenology of perception*, from Merleau-Ponty (2014), body, gesture and conventions' notions, this research seek to think about the clash between the social codes determinations and the affective forces from the bodies on peripheral spaces configured in these duel scenes. Composed in a way to give centrality to the expectation around this decisive moment on the characters' life, the tales show, at those duels circumstances, the peculiar ways in which these writers dialogue with a literary tradition attached to the paradigm of the "civilization and barbarism". This paradigm permeated the thought about Latin America from XIX century and beginning of XX century. Regarding the critical literary of these renowned authors, this study, among other texts, is based by Ricardo Piglia (1979, 2001), Beatriz Sarlo (1993, 2004), Davi Arrigucci Jr (1987, 1995, 2010), Elsa Repetto (1992), Wisnik (2008) e Ana P. Sá Pacheco (2008). These researches, each one at its own way, bring arguments that help it to put in evidence those questions in this research approach.

Key words: literature; Jorge Luis Borges; Guimarães Rosa; tales; duel.

SUMÁRIO

Introdução.....12

I. Contextos históricos-literários: o duelo na Argentina e no Brasil

1 - Sobre o duelo e outras questões nos contextos históricos de Argentina e Brasil..15

2 - O duelo nas literaturas argentina e brasileira.....23

3 - Leituras críticas das obras de Borges e Guimarães Rosa.....28

II. Entre a honra e a coragem: a tensão entre valores e atributos na cena do duelo

1 - O duelo em "Hombre de la esquina rosada" de Jorge Luis Borges.....37

2 - O duelo em "Fatalidade" de Guimarães Rosa.....56

III. A individualidade e o *outro*: valores e atributos em torno da prática do duelo

1- O duelo em "Irmãos Dagobé" de Guimarães Rosa.....67

2- O duelo em "El Sur" de Borges.....74

3- O duelo em "A hora e vez de Augusto Matraga" de Guimarães Rosa.....86

IV. Considerações finais.....96

Bibliografia.....103

INTRODUÇÃO

Este estudo examina a cena do duelo num conjunto de relatos de Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa, abordagem essa que já vinha amadurecendo na esteira de outros trabalhos[1] e iniciações científicas realizados durante a graduação na UNIFESP - *Campus* Guarulhos. Nessa ocasião, foram selecionados da obra do escritor mineiro dois dos cincos contos que integram o trabalho doravante, e o modo de analisá-los priorizou as noções de mito e ficção em razão da situação de conflito entre os personagens. Dessa forma, redirecionado no devir da pós-graduação à uma abordagem direta sobre o tema do duelo, este estudo se deu também numa espécie de "duelo" contra o tempo para se amadurecer a mais não poder, numa perspectiva que passou a focar a cena de encontro e luta de corpos nos contos. A partir de então, tornou-se possível compreender melhor a natureza desse conflito específico e mobilizar as questões e paradigmas nele aglutinados, tarefas essas cuja pertinência tem sido pontuada pelas fortunas críticas desses autores, embora não tenham produzido, até onde localizamos, estudos diretamente voltados a essa questão.

Tanto Jorge Luis Borges quanto Guimarães Rosa, como se sabe, fizeram questão de se afirmarem como escritores de relatos curtos. Do lado do escritor brasileiro, há livros de poesia e romance, mas o grosso de sua produção são os livros de relatos breves, com os quais Rosa se negava um escritor de romances e se afirmava como um "narrador de contos críticos", conforme dito numa entrevista antológica em 1965. Sendo o romance *Grande sertão: veredas* (1956), considerado sua obra-prima, e nele havendo, ao invés de um duelo individual, uma luta coletiva entre grupos de jagunços, proprietários e soldados no sertão, é evidente que essa temática destacou-se à revelia de outras que apareciam em seus livros de contos. Neste sentido, a questão do duelo em seus contos ainda permanece como uma aposta a desafiar a crítica de suas obras, lacuna que esse estudo busca transpor, sugerindo um caminho de leitura e abordagem de alguns desses relatos. Do lado do escritor argentino, temos muitos livros de poesia de muita relevância no conjunto de sua poética, ainda que tenham sido a prosa narrativa e ensaística curta os gêneros mais

[1] Trata-se do ensaio denominado "A funcionalidade da vingança em duas narrativas de Guimarães Rosa" publicado no volume 18.2 de 2016 da Revista *Ao pé da Letra* da UFPE, bem como do artigo denominado "Estruturação e indeterminação: as dimensões míticas e ficcionais nas narrativas de Guimarães Rosa", que saiu no volume 16.2, dos Cadernos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, no ano de 2016.

produzidos e reconhecidos ao longo de sua carreira. Seu fascínio por narrativas de duelo é, frequentemente, mencionado em suas diversas entrevistas. Em *Borges babilônico: uma enciclopédia* (2017), lançado recentemente e organizado por Jorge Schwartz, o estudioso Pablo Martínez Gramuglia assina o verbete sobre o duelo. Segue adiante reproduzido um trecho dessa nota rica nos detalhes de suas expressões, como as demais que compõem esse majestoso e tão borgeano livro:

> O duelo entre *compadritos* (v.), tão comum entre *gauchos* (v.), consistia em uma luta corpo a corpo, com dois participantes armados de faca. Porém, enquanto os *gaúchos* buscavam apenas exibir sua habilidade e deixar uma marca no inimigo (embora eventualmente excedessem esse limite), a luta entre *compadritos* era de morte e regida por uma série de convenções rituais. O desafio podia ser oral ou gestual. No primeiro caso, explícito, ou, na maioria das vezes indireto (...) O desafio gestual podia reduzir-se a um olhar de desprezo (...) O motivo da disputa podia ser um desacordo real ou simplesmente o desejo de ganhar reputação de valentão (SCHWARTZ, 2017: 194).

Ao ter contato com os contos desses escritores sulamericanos situados na metade do século XX, pareceu que a prática do duelo ali encenada não era de todo prescrita e determinada segundo uma convenção como a dos duelos tradicionais de cavalheiros, mas que esses conflitos, levando em conta a dimensão do corpo e do gesto, insurgiam de modo mais espontâneo, inesperado e desregulado, ou assim faziam parecer num certo âmbito de leitura desses relatos. Ademais, embora se trate da representação simbólica de uma cena composta por imagens de alto valor afetivo e emblemático, haveria em torno de sua prática uma problematização sobre que tipo de valores estariam presentes nestes espaços da periferia, do pampa e do sertão. Surge, então, o interesse de ler o duelo, menos como uma luta por ascensão social, e mais como encontro físico de corpos que, em sua prática, discute valores e confronta forças distintas.

Dividido em três capítulos e uma parte para as considerações finais, este trabalho inicia com um primeiro capítulo que busca contextualizar a prática do duelo na Argentina e no Brasil do século XIX à metade do século XX, manipulando alguns textos relevantes sobre o tema que permitem sinalizar questões a ele associadas, tais como a retomada das tensões envolvendo os costumes e regras do campo contra os modos de vida urbano e as leis escritas da cidade; e o modo peculiar com que Borges e Rosa revisitam questões ligadas à paradigmas muito presentes na tradição literária e no pensamento intelectual

sobre a América Latina desde o século XIX. Nesta parte, são trazidos também alguns estudos críticos sobre as obras desses escritores com os quais possa dialogar nossa abordagem dos contos.

No capítulo II, examina-se em par “Hombre de la esquina rosada”, de Borges, e “Fatalidade”, de Rosa, em razão de ser os únicos relatos selecionados que tem situações de duelo que se derivam de uma disputa envolvendo um triângulo amoroso sustentado no valor da honra dos personagens masculinos. No capítulo III, são analisados os contos “El Sur”, do escritor argentino, e “Os Irmãos Dagobé” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, do escritor mineiro, relatos que trazem em comum discussões sobre valores como coragem e honra em torno dos duelos entre os personagens, e, no caso dos contos de Rosa, há também a questão da prática da justiça nos conflitos no sertão.

Nas considerações finais, são retomados os argumentos principais de cada análise, e se sugerem comparações entre os tratamentos dados por cada escritor à temática do duelo, traçando, assim, as devidas aproximações e distanciamentos entre cada um dos modos de construção da expectativa e da cena de luta com vista às economias do relato e seus desfechos. Por fim, é esboçado um comentário a respeito das relações entre a forma e o tema, em que se procura entender nas últimas linhas como a escrita de um gênero que priorize a gestão de expectativa, efeitos e surpresa como o conto trataria um questão de atmosfera dramática como a cena afetiva do duelo. Através da relação entre os elementos apontados nas análises dos relatos com as concepções nucleares de relato breve de Borges e Rosa, espera-se que este trabalho tenha ao menos sugerido algo significativo, ao colocar satisfatoriamente uma forma de correlacionar essa problemática.

O duelo na Argentina e no Brasil: contextos históricos e literários

1. Sobre o duelo nos contextos históricos de Argentina e Brasil

Não foi menor a presença do duelo na vida pública nem sua importância nas literaturas em países como Argentina e Brasil. Embora essa questão, atualmente, quase não apareça nas práticas sociais e seja pouco explorada na literatura, o desafio às armas foi recorrente e significativo ao longo do século XIX e início do XX nestes países, atravessados, cada um à sua maneira, por conflitos e processos de ordem social e política. Sandra Gayol, em seu livro *Honor y duelo en la Argentina moderna* (2008), estuda a práxis do duelo e a retórica da honra no período de formação da Argentina enquanto Estado nacional entre os anos de 1880 e 1920. A autora se interessa por "reconstruir la historia del duelo y del honor, descubrir los motivos de su impresionante visibilidad y de su evidente ocaso" (GAYOL, 2008:13). Segundo a estudiosa, "la exaltación del honor y del duelo era natural, se trataba de componentes tan esenciales de la cultura burguesa como el viaje a Europa, una velada de ópera en el Colón, el gusto por la música, la literatura y las artes o los aguerridos enfrentamientos políticos" (2008: 13). Assim, ela busca entender como se deu a racionalidade dessa prática do duelo que conferia certa distinção social ao duelista vitorioso.

Gayol explica que, na Europa do século XVII, o modo como o duelo era visto e pensado seguia as máscaras aristocráticas da época do Antigo Regime. Com a consolidação dos Estados Nações e as novas relações derivadas da sociedade de mercado no século XIX, o duelo perde sua importância no contexto europeu para outras formas políticas de exprimir a honra, tais como aquisição de riqueza e influência. Se neste contexto europeu o duelo passou a representar um resíduo dos valores tradicionais em decomposição[2], na Argentina a questão assumiria outra dimensão. O duelo, sobretudo em Buenos Aires, se tornaria uma prática recorrente em razão de uma série de fatores. Havia

[2] Gayol explica que na Europa "(...) desde fines del siglo XVIII y sin duda con el capitalismo conquistador del siglo XIX, el honor y el duelo fueron desplazados por el interés y el dinero, expresiones modernas del honor. Este pasaje del 'ethos del honor' al 'ethos del interés', para decirlo en palabras de Max Weber, dio un golpe de gracia a la tiranía del honor. Al mismo tiempo, y a la par de estos nuevos intereses y valores, el estado central en proceso de consolidación arrebató a través del monopolio de la violencia legítima la posibilidad, legalidad y legitimidad de la violencia reparatoria privada" (GAYOL, 2008: 14).

ali uma grande necessidade dos indivíduos se afirmar e, ao mesmo tempo, se diferenciar num contexto de grande imigração, que se produziu no período de 1869 à 1914 e levou a população a totalizar cerca de um milhão e meio de habitantes. Esse fluxo de pessoas estrangeiras teria provocado, conforme diz Gayol, mudanças sociais significativas na paisagem urbana de Buenos Aires, bem como misturas de línguas e conflitos entre costumes distintos entre nativos e estrangeiros.

Diante desse contexto, ela formula duas questões que serão centrais para pensarmos a relação dessa sociedade argentina com o duelo "¿Qué mecanismos activaron los hombres para imponerse al anonimato y, al mismo tiempo, diferenciarse de los otros?" (2008: 15). Nesta situação de mobilidade social, segundo a autora, são abalados os critérios que sustentavam as ordens e as hierarquias tradicionais até aquele momento, colocando desafios para o estabelecimento de novos valores: "¿Cómo fabricar la diferencia y, a la par, ganar respeto social y político?" (2008: 16). Gayol destaca que a retórica da honra serviria de linguagem e repertório de valores para que os indivíduos pudessem, politicamente, se afirmar, permitindo, assim, a criação de uma ordem e de referências comuns que, através do culto à honra, passariam a ser compartilhadas pelos praticantes de duelo.

O duelo se fazia, então, como uma prática estratégica de distinção de homens comuns em cavalheiros num período, em fins do século XIX, de recomposição das elites e transformações estruturais da sociedade argentina. A produção de valores sociais passava, também, pela prática dos duelistas. Ela refere-se às condições e posturas necessárias a um duelista desconhecido e postulante a cavalheiro nos seguintes termos:

> Un determinado despliegue de gestos, actitudes y palabras, expresados con naturalidad pero evidentemente aprendidos, hacía un caballero. Soberanía de comportamientos, libertad de marcha, mundanidad, refinada sensibilidad moral y estética, fluidos contactos sociales y capacidad de batirse 'bien' en duelo eran cualidades indispensables en su definición. (2008: 21).

O duelo de cavalheiros, que Gayol focaliza e distingue do duelo popular, serviria ao estrangeiro ainda desconhecido na região como ponte à posição social de *gentleman*, não bastando o *status* social ainda não legitimado das diversas famílias que aportavam

em Buenos Aires, mas sim essa condição conquistada com coragem, esforço e determinação. Assim, o duelo ganha notoriedade, uma vez que "proponía depurar los comportamientos de todo gesto o manifestación de bravura, alentaba el autocontrol, el manejo del cuerpo y de las emociones, y apuntaba a una actuación en las interacciones públicas que estuviera guiada por principios y actitudes estéticos" (2008: 132). Tendo em vista esses aspectos, Gayol assinala que o "duelo de caballeros" estava no extremo oposto dos "duelos populares", uma vez que, no primeiro, teríamos toda uma arte que esconde os arroubos primitivos, enquanto no segundo vemos o curso solto das emoções intuitivas e das paixões mais destrutivas. Como esse tipo de duelo era pensado como "una práctica promotora de la civilización", a autora afirma que "los caballeros se ubicaban en el extremo opuesto del duelo popular, de las diversas formas de violencia elegidas para intervenir en política" (2008: 132). De um lado, ocorria, segundo ela, a desaprovação feita pelo poder político-jurídico do duelo popular, passando a ser conhecido segundo a categoria jurídica de "riña", enquanto, de outro, vemos a apropriação burguesa do duelo de cavalheiros como "comportamiento social estratégico de diferenciación social y política" (2008: 132), que, no final do século XIX, terá sua aprovação legal dada pelo Estado e legitimada pela sociedade civil. Até meados do século XIX, o duelo era descrito, segundo a legislação espanhola aplicada na Argentina, como "un combate singular entre dos personas motivado por asuntos de honor" (2008:133). Gayol afirma que essa mesma designação do duelo foi aplicada em *El Código argentino sobre el duelo*, de 1878, bem como no Código Penal do Estado moderno da Argentina de 1887.

É por esse período que a palavra "duelo", presente tanto nos principais meios editoriais como *La prensa* e *La Nación* quanto em atas públicas, passa a ser entendida sobretudo como "duelo entre caballeros", tornando-se, assim, um símbolo de "diferenciación entre los hombres superiores y los hombres inferiores de la sociedad" (2008: 138). Nestas atas públicas, eram comuns frases como: "Los duelistas se han comportado caballerescamente" (2008: 142). Comportamento que se pautava inclusive por manuais de duelo onde, conta Gayol, se "transmitían 'técnicas corporales', como las llamó Marcel Mauss, incorporadas a través de un *habitus* que marcaba las maneras en las cuales las personas se servían de sus cuerpos" (2008: 142). O intuito desses manuais e o aprendizado dessas técnicas deveriam distanciar os comportamentos dos cavalheiros daqueles ditos atos bruscos e bárbaros praticados por homens comuns nos duelos populares, buscando, assim, "impartir normas de civilidad que sometieran las

espontaneidades y los desórdenes (...)" (2008: 142). Deste modo, buscava-se com este tipo de duelo a produção de um hábito que desse conta de um novo homem que deveria ser mais cavalheiro, a exemplo de um homem mundano, e que se distinguisse dos costumes tidos como bárbaro e primitivo de quem praticava as rinhas e duelos populares.

Sobre essa tensão entre costumes mais populares e as novas leis importadas e ilustradas para a formação do Estado, Jorge Myers, no ensaio "Aquí nadie vive de bellas letras - Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional" (2003), analisa essas disputas e discussões que envolviam a Argentina em seus processos de independência política, econômica e cultural na segunda metade do século XIX. Segundo ele, os debates e propostas feitos por intelectuais ao longo do século XIX gravitavam em torno de três grandes questões, a saber, a busca por uma definição consensual sobre o passado nacional que começasse a exorcizar a discórdia das facções do período de Rosas; a polêmica em torno da nova organização do Estado nacional; e, por fim, a disputa sobre os alcances e limites da liberdade, que, nesse período pós-Rosa, surgia como um bem conquistado em definitivo. Segundo o autor, dois caminhos foram abertos nas discussões em torno da história argentina: um a respeito do embate entre Alberdi e os unitários contra a ideia de independência e superioridade de Buenos Aires sobre o restante do país, conhecido como "*porteñismo*"; e outro a respeito da relação entre a história nacional e a história de certas famílias patrícias da elite, que, através dos atos individuais de homens notáveis, teriam, segundo elas, construído uma memória familiar e um passado de glórias e, sobretudo, de honra do país. Neste ponto, surge uma das duas questões cruciais presente no texto de Myers: a importância do conceito de honra, na formulação do ideário nacional, como um valor caro na visão destas famílias e na organização hierárquica desta sociedade.

Sobre a questão dos valores, Myers destaca Alberdi como figura central nas discussões em torno da ideia de constituição de um Estado nacional que contemplavam três eixos: a constituição jurídica, a unidade nacional e o capital financeiro. Myers mostra o tipo de pensamento, conhecido como o "realismo sociológico" de Alberdi, que rechaçava a importação direta de instituições de uma nação à outra sem alguma mediação com os costumes e conteúdos locais:

> Recusando la premisa implícita del ideario ilustrado acerca de la universalidad de la razón y de los conocimientos y valores a los que ella podía acceder, Alberdi elaboró su doctrina constitucional en el marco de una matriz teórica que enfatizaba la particularidad radical de los pueblos y de las épocas históricas (MYERS: 2003:317-8).

A visão histórica de Alberdi, segundo Myers, postulava que, se o estado de desenvolvimento alcançado pelo país era produto direto de sua história, haveria de ter uma constituição que correspondesse às condições sociológicas que essa história havia produzido. Formulando em termos jurídicos, "para que la ley fuera ley, primero debía hacerse costumbre, y ello sólo sería posible si sus contenidos no estaban excesivamente distanciados de los hábitos más arraigados en la cultura de una sociedad" (2003: 318), conclui Myers. Aqui aparece o segundo ponto que interessa reter depois da ideia de honra: precisar já nesta época a importância dessa relação entre o costume local e a lei escrita e civilizadora que se pautava em ideias importadas para pensar a organização do Estado nacional, ou seja, a procura de Alberdi e outros intelectuais de uma harmonia entre as questões e os conteúdos locais e a nova lei constitucional. Veremos, na sequência, que essa associação entre costume local e lei civil e ilustrada não foi assim tão positiva.

No artigo denominado "Propiedad, mujeres y ficciones. El Código Civil", Juan Carlos Balerdi também trata, dentre outras questões, das relações entre o costume e a lei civil, pontuando a influência que intelectuais como Bernardino Rivadavia, Dalmacio Velez Sarsfield e, novamente, Juan Bautista Alberdi, tiveram ao estabelecer a lei jurídica organizadora do Estado moderno argentino. Segundo Balerdi, "[d]esde una perspectiva romántica, Alberdi creía que la tarea de legislar adecuadamente requería de una previa y adecuada interpretación de la realidad social" (BALERDI, 2003: 336). Segundo o autor, Alberdi acreditava ser necessário adequar as ideias políticas, oriundas em geral de filosofias ilustradas vinda de nações europeias, com aquela preexistente realidade local.

Havia ainda uma visão mais pragmática, como a de Velez Sarsfield, jurista de Córdoba que se muda para Buenos Aires e se torna o maior responsável pela elaboração e execução do Código Civil argentino entre 1864 e 1869, ano em que se torna livro, passando a reger a sociedade somente em 1871. Balerdi, assim, pontua haver "en el código, y en el codificador, una confianza absoluta en el poder de lo escrito, y en particular de la escritura del derecho para transformar la realidad" (2003: 338). Esse poder

fixador e transformador que a escrita teria sobre os hábitos e costumes dos povos esteve presente como crença neste contexto jurídico e estatal da Argentina na segunda metade do século XIX. Balerdi tece suposições cruciais sobre a visão de Velez Sarsfield, como no trecho a seguir:

> si se postula que a partir de la nada la palabra codificada puede generar vida, entonces la escritura del derecho, en virtud del respaldo institucional del Estado, funciona como una especie de doctor Frankenstein creador y modificador de las relaciones sociales, perfectas y monstruosas (2003: 339).

A lei escrita, segundo sugere o autor, fixaria uma norma e modificaria a realidade dotando as relações sociais de um caráter monstruoso, um estranho índice da desmedida força de seu poder civilizador. Trata-se de uma perspectiva crítica ante a posição do legislador Vélez Sarsfield, para quem o Código Civil se estabelecia como uma perfeita "conjunción entre tradición y vocación de construir el futuro" (2003: 342). Balerdi, numa nota de rodapé de seu texto, destaca o que Vélez Sarsfield assinalava no artigo 167: "La misión de las leyes es sostener y acrecentar el poder de las costumbres y no enervarlas y corromperlas" (2003: 349). Em todo caso, coube a Vélez Sarsfield e a Alberdi a instauração desse código civil enquanto uma "ambiciosa construcción ideológica que postula la relación armónica entre orden jurídico, sociedad y Estado" (2003: 340). Como vemos, a ideia da lei se harmonizar com os costumes, manter e aumentar o poder deles pode não ter alcançado esses objetivos, mas estava posta em discussão.

Balerdi, portanto, analisa em seu texto o processo de instauração do Código Civil e a decorrente consolidação do Estado nacional independente da Argentina, pontuando as mudanças e continuidades que se deram na relação entre os costumes tradicionais e as novas leis escritas e civis. O autor, assim, ressalta, ora uma suposta oposição entre regras consuetudinárias e leis institucionais escritas, ora eventuais alianças negativas entre esses domínios enquanto modo de perpetuação de interesses e poder. Em todo caso, o que nos interessa reter, conforme vimos em autores como Myers (2003) e Balerdi (2003), são as questões envolvendo valores como a honra, o estabelecimento da lei e as tensões em torno dos costumes e as novas ordens institucionais na Argentina da segunda metade do século XIX. Isso auxiliaria a compreender os espaços e contextos em que apareceram as práticas

de duelos, levando em conta essa crença na civilização urbana e escrita, e o caráter tradicional e oral das regras consuetudinárias, expressas, em geral, por hábitos e pela fala.

Essas questões relativas ao duelo, aos costumes e a lei também estavam postas no contexto histórico brasileiro da metade do século XIX à metade do século XX. No texto "Intelectuais e honorabilidade: o papel dos duelos como forma de pertencimento ao campo social" (2009), José Martinho Rodrigues Remedi, estudando o modo como se deu o processo de constituição do grupo social dos intelectuais, destaca a função da prática de defesa da honra através do duelo, e traz estudos e exemplos bastante elucidativos não só do Brasil mas também de outros países. Embora se trate de uma abordagem mais generalizada da prática do duelo, esse texto nos traz conteúdos e argumentos importantes a esse estudo no que se refere ao contexto brasileiro. Segundo esse estudioso, o duelo nesse período teria um "importante papel nos rituais de reconhecimento/pertencimento desses intelectuais", profissionais esses que, "se tinham novas proposições para a sociedade em que viviam, também herdavam rituais e simbologias dos grupos da elite aristocrática" (REMEDI, 2009: 167). Exemplificando suas ideias, o autor lista duelos envolvendo figuras importantes do mundo intelectual brasileiro, como a peleja entre o escritor Euclides da Cunha e o amante de sua esposa, Dilermando C. de Assis, e o duelo entre o poeta Olavo Bilac e o editor do jornal *A rua*, João Carlos Pardal Mallet, além da discussão entre Bilac e o escritor Raul Pompeia que quase teve o mesmo destino.

O autor começa seu artigo expondo uma visão geral sobre o duelo ao longo da história. Segundo ele, "[n]a maior parte dos países católicos, os duelos eram proibidos por lei desde o *Concílio de Trento*" de 1545 a 1563. (2009: 169). No entanto, a partir do século XIX, eles passam a ser não somente mais usuais e noticiados pela imprensa e literatura, mas são previstos em muitos países pela lei constitucional civil, observando certas condições e regras. A prática do duelo torna-se conhecida, conforme postula Remedi, como um "desafio público", configurado segundo "uma gama de regras de etiqueta, a necessidade de um elenco coadjuvante (padrinhos e médicos), um cenário adequado e seguro, uma coreografia milimetrada, um tal aparato cujo fim destina-se a dar a cabo do adversário" (2009: 168). A seguir, o autor pontua a existência de inúmeros estudos sobre o duelo em relação à constituição do campo intelectual de história, antropologia, sociologia e psicologia, e considera ser "razoável acreditar que um cruzamento desses estudos descortinaria um pouco mais a formação da sociedade burguesa e do grupo de intelectuais" (2009: 169). Para Remedi, "o grupo de intelectuais

tem, na honra, na defesa de sua honorabilidade, uma de suas características de pertencimento grupal" (2009: 169). Assim, em seu estudo historiográfico, ele objetiva revelar qual seria a "situação daquele aspirante a intelectual que vivia em alguma incipiente metrópole, como a sulina Porto Alegre do início do século XX, e que se confrontava com os dilemas de afirmação da cultura regional e os desejos de inserção no mundo cosmopolita" (2009: 181). Estava posto ao intelectual, segundo ele, os objetivos de afirmação e inserção numa sociedade metropolitana por meio do duelo.

Ao elencar uma série de exemplos e "fortes indícios do recurso do duelo pelos membros da elite intelectual", o autor tenta compreender "se esse mecanismo [o duelo] apresentava um especial fim para a constituição da intelectualidade como grupo autônomo" (2009: 174). O autor, assim, fará um levantamento historiográfico da relação entre o duelo e a tradição de defesa da honra, tendo por análise, já no contexto do século XIX, "a alternância de atitude do Estado (entre a omissão e a punição)", e buscando entender em que medida esse "sistema de valores vinculava-se à necessidade de distinguir *civilização* de *barbárie*" (2009: 174). São, portanto, postos em reflexão não somente o papel do Estado nacional, bem como o paradigma da *civilização x barbárie*, convocado, amiúde, nas reflexões sobre o papel da lei civil na formação da noção de Estado de países latino-americanos como o Brasil. Assim, Remedi convoca um estudo de Mário Matos de Lemos denominado "O duelo em Portugal depois da implantação da República" (1993), que tipifica o duelo em três modalidades, a saber, "1. o decretório, até a morte; 2. o propugnatório, com o objetivo de salvar a honra, mas sem o objetivo de matar o adversário; 3. e o satisfatório, realizado quando se tratava de reparar uma injúria" (*apud*, REMEDI, 2009: 176). Ainda segundo Lemos (1993), o duelo, em Portugal, prosseguia, majoritariamente, até o primeiro sinal de sangue, enquanto que, na Guiné – colônia portuguesa na África, "o tipo de duelo usado era chamado 'à americana', que prosseguia até a última gota de sangue, quer dizer, até a morte de um dos contentores" (2009: 176). Não deixa de ser curioso constatar essa noção de duelo até a morte enquanto prática própria do contexto (latino)americano e que leva seu nome.

Essa divisão, diz o autor, parecia também valer para o Brasil, uma vez que "inexistia debate jurídico a respeito da prática dos duelos no Brasil e suas consequências legais". Segundo Remedi, uma das razões dessa ausência de reflexão e debate seria a "tipificação da prática do duelo como crime, estando sua proibição constante já nas Ordenações Filipinas, reafirmada em toda legislação subsequente, tanto no Brasil como

em Portugal". Lembremos que as Ordenações Filipinas eram uma compilação jurídica de 1603, resultante da reforma do Código manuelino, pelo Rei Filipe II, e que vigeu no Brasil em matéria civil até o ano de 1916. Entretanto, ainda que não haja discussão sobre a prática do duelo, não seria razoável supor que não houvesse duelos no Brasil. Neste ponto, é o próprio Código Civil reformado e promulgado em 1940 que, segundo o autor, reconhece a existência dessa prática ao determinar uma "restrição ao pagamento de prêmio de seguro de vida ao segurado que vier a falecer em razão de duelo" (2009: 177).

Nesta linha, além desses documentos civis, o autor diz que a imprensa era uma "fonte inesgotável dos duelistas" (2009: 180), tendo um papel crucial ao relatar essas ocorrências dos duelos e, assim, divulgar e, indiretamente, promover a figura e o papel do intelectual como exemplo de pessoa culta que domina o discurso e a palavra escrita na sociedade. Neste sentido, explica o autor, o duelo era também "um possível e necessário mecanismo de distinção aristocráticas por parte dos intelectuais" (2009: 181). Nos momentos de crise política, os intelectuais, nos conta Remedi, "adotavam uma atitude aristocrático-elitista (em um culto romântico ao herói) e desprezavam a burguesia inculta e o povo submerso na barbárie" (2009: 181). Neste ponto, torna-se mais clara a aspiração aristocrática de busca de diferenciação pela honra dos intelectuais, exercendo, assim, a autoafirmação de seu grupo profissional na ordem da sociedade capitalista, constatação essa que dá à função do duelo uma relevância bastante próxima da que assinala o estudo supracitado de Gayol (2008).

2. O duelo nas literaturas argentina e brasileira

A escolha do escritor por figurar em linguagem um determinado assunto concerne a uma série de razões ligadas tanto ao seu momento histórico como às suas afinidades literárias. Sendo o duelo, como vimos, um tema que convoca questões ligadas aos valores sociais, costumes dos povos e a formulação de leis civis e escritas numa região, é de se supor o interesse que ele teria despertado nos autores que buscaram pensar, pelos seus textos, os processos de formação de seus países, e os conflitos decorrentes dos diferentes modos de viver, tanto no plano dos indivíduos como das forças exteriores em disputa.

O duelo é uma temática já presente na literatura argentina do século XIX, por exemplo, em *Martín Fierro* (1872), poema gauchesco de José Hernández que

comentaremos mais adiante, e, sobretudo, nos romances *Juan Moreira* (1879) e *Hormiga negra* (1881), do escritor Eduardo Gutiérrez. Na primeira narrativa, o protagonista Juan Moreira é um *gaucho* que, após ser tido por mentiroso a respeito de uma dívida com o personagem Saretti, é preso por um tenente a mando de Don Francisco, um coronel da região que cobiça sua companheira. Assim que Moreira sai da cadeia, ele duela com Saretti e o mata com seu punhal, iniciando, assim, sua história de homem valente e vencedor de uma série de duelos, e ao mesmo tempo um foragido da lei fugindo por diversas regiões. A trama desenvolve-se num relato de aventuras publicado em dezessete capítulos, com um prólogo e um epílogo, no folhetim *La Patria Argentina*. No romance *Hormiga negra*, narra-se as aventuras de Guillermo Hoyos, outro *gaucho* valente que também é preso após matar em duelo o dono de uma mercearia chamado Lina Penza, num relato que é composto por vinte e três capítulos e que contém também duelos, aventuras, conflitos com a lei e com a ordem social da época. Conforme vemos, a questão do duelo aparece nestas narrativas como um costume que entra em conflito com a lei civil, que perseguia os *gauchos* livres, com seu estilo de vida mais desprendido com respeito ao trabalho e moradia estáveis, e eram tidos como inconvenientes às novas relações públicas, sociais e econômicas que se desenhavam nesse período.

Na literatura brasileira do período, as obras *Os romances da semana* (1861) e *As mulheres de Mantilha* (1870), de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), narram as expectativas de duelos entre cavalheiros que acabam por não se cumprirem. *As fatalidades de dous jovens (Recordações dos tempos coloniais)* (1870), de Antônio Gonçalves Teixeira e Souza (1812-1861), fala de um duelo que se inicia pelo motivo do triângulo amoroso para, na sequência, assumir um conflito entre colônia *versus* metrópole, representadas por um personagem brasileiro e outro português. Em *A parasita azul* (1873), romance daquela que é considerada a primeira fase de Machado de Assis (1839-1908), narra-se a expectativa de um duelo entre os personagens Leandro e Camilo em razão do amor da personagem Isabel, mas que, ao fim, é substituído pelo oferecimento ao desafiante de um cargo público de deputado provincial. Esses textos, dentre outras questões, encenam as tensões que permeiam o duelo em sua relação com a lei, as práticas consuetudinárias e os arranjos políticos. Embora o duelo não tenha sido tão central nas páginas desses livros, a referência a ele sinaliza a sua existência pública na vida social da época e, inclusive, esteve presente entre escritores, intelectuais e homens públicos no Brasil. Como já foi mencionado, há uma série de relatos sobre figuras como Raul

Pompéia, Olavo Bilac, Adolfo Caminha, Euclides da Cunha, Dilermando C de Assis e outros envolvidos em desafios e duelos efetivos.

Além de ter sido morto num duelo, Euclides da Cunha, vale lembrar, é autor do livro *Os Sertões* (1902) sobre a Guerra de Canudos (1896-1897), obra de um homem intelectual que a constituí em relação com o tópico da civilização e da barbárie muito presente, como dito, no pensamento do século XIX. Em "Civilização e barbárie n'Os Sertões: entre Domingos Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha", Miriam A. Gárate aproxima esse relato de Euclides do livro *Facundo* (1845), do escritor argentino Domingo F. Sarmiento, no que tange às discussões críticas que esses autores empreenderam sobre esse paradigma em função do qual se pensou a realidade latino-americana. Neste texto, a estudiosa reflete sobre esses conflitos entre as forças institucionais e civis e as forças mais tradicionais e costumeiras, no caso argentino, representadas pelas figuras de Facundo Quiroga e Dom Juan M. de Rosas, e, no caso brasileiro, representada nos encontros mortais entre o exército brasileiro e a população pobre de Canudos chefiada por seu líder messiânico Antônio Conselheiro. A autora expõe em que momento teria começado a circular essa noção dicotômica e a importância que a obra de Sarmiento, anterior à de Euclides, teve nisso: "Embora a dicotomia civilização-barbárie enquanto conceituação cultural tenha começado a circular no Rio da Prata no início do século XIX", ela nos diz, "é a partir da aparição de *Facundo*, e graças a seu relato-interpretação da história nacional, que esses vocábulos se difundem e generalizam entre os exilados anti-rosistas" (2001: 37). Trata-se de um estudo relevante que aproxima os modos de pensar esse paradigma de autores argentino e brasileiro do século XIX.

A obra *Facundo – o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), de Sarmiento, se constitui em razão desse conflito paradigmático. Nela, se narra a biografia de um caudilho que, segundo o autor na época da publicação, representava os anseios de um povo bárbaro e submisso à ditadura do tirano Juan Manuel de Rosas. Um dos objetivos de Sarmiento é "trazar un cuadro apasionado de los actos de barbarie que han deshonrado el nombre de Don Manuel Rosas", e para tanto, narra a historia de Facundo Quiroga, "el tipo más ingenuo de carácter de la guerra civil de la República Argentina; es la figura más americana que la Revolución presenta" (SARMIENTO: 2007:33). O autor, na Introdução, evidencia seu horror à barbárie da vida americana assolada por atos gregários e covardes, tanto dos campesinos colonos espanhóis como dos indígenas, as faltas de civilidade e anseios de desenvolvimento, atributos muito em voga naquele tempo nos países tidos

como mais desenvolvidos da Europa. No entanto, segundo afirma Noé Jitrik em seu estudo "Para una lectura de *Facundo* de Sarmiento" (2010), Sarmiento não deixa claro o que entende por civilização e o que considera ser a barbárie, embora, explica o crítico, seja possível depreender que "la primera tiene como residencia las ciudades, la segunda las campañas" (JITRIK, 2010: 14). Segundo o estudioso, Sarmiento entendia que "la guerra social no es de clases ni de grupos sino los elementos campesinos contra los urbanos" (2010: 14). A civilização, segundo essa visão ideológica de Sarmiento, estaria associada ao modo de vida urbano que possui a lei e a razão ilustrada como a forma legitima de resolução dos conflitos, enquanto que a barbárie estaria no campo, lugar em que vigorariam as regras e costumes desprovidos de racionalidade e valores como modo de lidar com os desentendimentos. Dentre essas práticas ligadas de forma negativa às paixões, estaria o duelo no pampa praticado por camponês, *gauchos* e *cuchilleros*.

Neste sentido, as escolhas de um escritor latino-americano em meados do século XX por trazer ao plano simbólico da literatura um tema como o duelo vai, também, no interesse de revisitar esses paradigmas tão relevantes no pensamento do século XIX, ou seja, um modo de dialogar com a tradição intelectual e literária do seu país e continente. Ao fazer da prática duelista uma matéria literária, reacende a chama em torno dessas questões que ainda estão postas em calorosos debates durante aquele período. É o caso, por exemplo, da obra do escritor argentino Jorge Luis Borges, que estreia com o livro de poemas *Fervor de Buenos Aires* (1923), onde esses paradigmas reaparecerão de várias formas em alguns relatos, e com sentidos cada vez mais explícitos, levando em conta contos como "El evangelio según Marcos" e "El outro duelo", ambos do livro *El Informe de Brodie* (1970), ou mesmo no conto "La fiesta del monstruo" (1947), escrito sob o pseudônimo de H. Bustos Domecq, junto ao escritor argentino Adolfo Bioy Casares. Em igual importância se dá a presença dessa tópica na obra de João Guimarães Rosa, em seu romance *Grande Sertão: veredas* (1956), tido como sua obra-prima, bem como em muitos de seus contos, uma vez que se passam majoritariamente na região do "sertão", atravessada por duelos e lutas de jagunços, fazendeiros e soldados em disputa pelo poder local. Há uma discussão sobre as tensões entre civilização e barbárie nos relatos desses autores que realoca seus termos para outros sentidos e significados, em muitos casos, através de uma complexa elaboração literária da cena do duelo. Nos relatos do escritor argentino, desde aquele que é tido como seu primeiro conto, "Hombre de la esquina rosada" publicado em 1935, passando por contos como "El Fin" e "El Sur", do livro

Ficciones (1946), “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz”, de *El Aleph* (*1949*), “Historia de Rosendo Juárez”, “El encuentro”, “El duelo” e “El outro duelo”, do livro *El informe de Brodie* (1970), “El Congresso” e La noche de los dones”, presentes em *El Libro de arena*, do ano de 1975, além de outros em que essa questão é mais lateral. Na obra do escritor mineiro, o tema do duelo e suas relações com conflitos similares entre o costume e a lei, as tensões entre civilização e barbárie, também estarão muito presentes em seus contos, desde o “Duelo”, “Corpo fechado” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, do livro de estreia *Sagarana* (1946), passando por “Dão-Lalalão”, da obra *Corpo de baile* (1956), “Irmãos Dagobé” e “Fatalidade” do livro *Primeiras estórias* (1962); aparece ainda de modo mais ligeiro e menos centralizado em “Esses Lopes”, da última obra *Tutaméia - Terceiras estórias* (1967), e “Meu tio o Iauaretê”, do livro póstumo *Estas estórias* (1969), contos em que o tema do duelo é tratado em maior ou menor grau em toda a obra de Rosa.

Além de Borges e Guimarães Rosa, há outros escritores latino-americanos que também trataram do tema do duelo em seus relatos, como o brasileiro Autran Dourado, os uruguaios Horacio Quiroga e Mario Arregui, e o mexicano Juan Rulfo, autores inseridos num continente marcado por lutas políticas entre culturas milenares como a indígena, a africana e as ocidentais, dentre elas, a espanhola e a portuguesa. Dentre esses escritores citados, é em Borges e Guimarães Rosa que o tema do duelo aparece com maior recorrência ao longo de diversos livros. Sendo eles escritores muito atentos em suas leituras às discussões sócio-históricas de âmbito regional e nacional, seus contos revelam os modos poéticos com que eles se apropriaram desse tema em diversos livros publicados durante suas renomadas trajetórias. Ao se apropriar dessa questão, suas literaturas, de modo diverso, levam adiante uma revisitação crítica ao paradigma civilização e barbárie presente nas discussões histórico-literárias do século XIX. Levando em conta a pertinência histórica dessa temática do duelo, Borges e Guimarães Rosa procuraram, cada um a seu modo, produzir modos simbólicos de figurar essa cena de luta individual, e, assim, lidar literariamente com os limites e as tensões culturais figuradas nos dilemas dos personagens em situação de duelo.

Sem pretender antecipar a análise dos contos desses escritores, a cena do duelo apresentada nestes relatos exige retomar a distinção entre os tipos de duelo de cavalheiros e duelo popular apontada por Gayol (2008), no livro citado anteriormente. Cabe sinalizar com antecedência às leituras dos contos que as perspectivas de escritores como Borges e Rosa vão se aproximar, cada uma a seu modo, de um ambiente mais popular,

alimentando-se de temas e personagens oriundos de um mundo suburbano tido como bárbaro. Com relação a isso, caberia indagar que tipo de resposta que esses escritores dão com seus relatos à apreciação ilustrada que teria sido feita sobre os duelos populares ocorridos em solo latino-americano, a qual minimizava a prática do duelo em contextos populares à condição de mera "riña". Valeria a pena ainda se perguntar se haveria, nos relatos de Borges e Rosa, uma discussão em torno de saber se há ou não valores postos em jogo nesta luta de corpos sem limites entre os personagens, de que tipo de valores se trataria e quais os alcances de sua significação, i.e., o duelo popular também como um modo de se constituir e se valorar em circunstâncias e espaços inusitados e desconhecidos.

3. Leituras críticas das obras de Borges e Guimarães Rosa

Caberia pontuar como aparecem a questão do duelo e a revisitação ao paradigma da civilização e barbárie nas fortunas críticas das tão estudadas obras narrativas desses escritores. Sobre Guimarães Rosa, no artigo intitulado "O famigerado" (2008), José Miguel Wisnik analisa o conto homônimo do escritor mineiro e reflete sobre os conflitos, apresentados no relato, entre as forças locais sertanejas e a autoridade estatal que tentava instaurar as leis civis no interior do Brasil em meados do século XIX. Trata-se de uma situação que ensejou forte resistência conservadora por parte das estruturas de poder local, assentadas no mandonismo tradicional de proprietários de terras que se valiam de métodos cruéis para afirmar seu poder. Mas não se trata de uma simples resistência do poder local à imposição da lei. O estudioso reconhece que a complexidade de um lugar sem lei "flagra, mais especificamente, o contraponto ambíguo entre a falta da lei e a honra da regra" (2008:183), construindo, assim, uma interessante oposição entre a lei civil, e a regra, ligada aos costumes de um ambiente mais tradicional: "A realidade sertaneja", ele conclui, "fundada numa regra sem lei, é tão ambivalente, se considerarmos a lei, quanto a palavra, que a condensa" (2008: 183). Assim, a ambígua construção narrativa do conto se situaria no limite entre o mundo civilizado e o outro bárbaro e primitivo.

Wisnik destaca a impotência da lei civil na relação com os costumes coronelistas: "[a] instituição da polícia está longe de arranhar o poder da Guarda Nacional e seus coronéis, que dão sustentação local ao poder da Monarquia, como darão ao poder central do Estado na Primeira República, politicamente dependente do voto de cabresto" (2008:186-7). Ele chama atenção ainda para a estabilidade e controle que a lei civil

pretendia conferir às relações sociais, confirmada pela fixidez das ideias grafadas no livro, objeto de poder da cultura ilustrada, estabilidade e controle não chega a se impor completamente. Neste sentido, o estudioso não deixa de pontuar em seu texto o caráter ficcional da lei enquanto baliza fundadora da civilização e urbanidade, destacando seu aspecto frágil e sua dificuldade de se firmar em solo brasileiro: "a fragilidade da lei, e a sua crônica impossibilidade de se firmar, é um tema agudamente brasileiro, cujas implicações as mais profundas e sutis são objeto explícito ou implícito desses textos de Guimarães Rosa" (2008: 188). Essa problemática da lei, sustenta o autor, dificultaria o entendimento e a distinção entre campos basilares das culturas civilizadas: "Não se distingue, portanto, o interesse público do interesse privado", ele afirma, "nem a política da economia, nem a lei do Estado da regra da aliança ("para os amigos, tudo") e da vingança ("para os inimigos, o rigor da lei" (2008: 189). Enquanto visão geral do livro *Primeiras estórias* (1956), Wisnik reconhece que essa obra de Rosa "indica um novo ponto de passagem: o mundo sertanejo acusa sinais expressos da urbanização", conforme uma "chave universalizante negativa de que não há lei, a não ser como ficção civilizacional: só há o jogo dos poderes (jogo da violência escancarada ou disfarçada) e os jogos de linguagem" (2008: 193-4). Com isso, torna-se mais clara a imagem do sertão, palco de duelos, passando por processos institucionais que, a partir da metade do século XIX, buscam instaurar uma lei civil, escrita e urbana, mas que, por outro lado, se relacionam, com não poucas contradições e ambiguidades, com as regras violentas dos mandos tradicionais que subsistem no interior brasileiro.

No artigo "Leilão divino, tribunal jagunço, duelo de bravos: rito, lei, ordem e costume em Guimarães Rosa" (2012), Fábio de Souza Andrade analisa em alguns trechos do romance *Grande Sertão: veredas*, e na cena final do conto "A hora e vez de Augusto Matraga", temas de interesse na discussão sobre poder, tradição e modernidade na obra do escritor mineiro. Trabalhando nesta linha de sentido que opõe a "ordem localista do costume" e "termos universalizantes da lei codificada e escrita", Andrade, interessado em "demonstrar a historicidade que impregna a matéria narrada de Rosa" (2012: 149-150), destaca uma cena do romance, na qual um tribunal de jagunços teria por função julgar o personagem Zé Bebelo, representante de uma nova lei nacional e ordem central-legalista, mas neste momento preso e sentenciado pela ordem local costumeira.

Essa ordem tradicional, assinala Andrade (2002: 150), seria representada pelas figuras do juiz-lorde de Joca Ramiro, por jagunços que relutam em rever seu modo de

pensar e avaliar, além da "massa amorfa da plebe rural, testemunhas mudas cuja desconfiança traduz o medo da novidade não dominada, qual seja, o código legal e as instituições que o acompanham". Uma das reações a esse modo civilizado de conduzir a vingança é dada pelo personagem Sô Candelário, que propõe um duelo físico contra Zé Bebelo, resolução essa que, segundo o estudioso, aproximaria o duelo à ordem do costume tradicional e se oporia à disputa verbal, neste ponto, mais pública e civil. Embora Joca Ramiro e os demais participantes recusem, neste momento, essa forma de resolução do conflito, o protagonista Riobaldo consegue salvar Zé Bebelo da pena de morte por meio de um tradicional argumento a respeito da valentia e da fama de se morrer num duelo em campo de batalha: "a morte só seria legítima se resultasse do encontro no campo de batalha, matar agora reduziria um guerreiro valente a boi de corte", sustenta Andrade, "concedendo-lhe, postumamente, a fama e fazendo recair sobre seus carrascos a 'inglória' (2002: 154). Daí poder se falar, como no exemplo supracitado, em "respeito pela valentia do adversário" e numa "ética guerreira". (2012: 152). O estudioso, assim, nos mostra como no sertão a questão da valentia, articulada à prática do duelo e das lutas coletivas, apresenta-se como "um dos valores maiores da ordem política que rege as relações individuais, segundo o costume, no meio rural brasileiro" (2012: 151), fazendo, portanto, aparecer a questão dos valores em torno da cena do duelo.

Ainda considerando esta tensão que têm se destacado neste estudo entre o costume e a regra tradicional e as leis institucionais e civis enquanto forças e formas que circunscrevem o contexto e a cena do duelo, o texto "O sertão da República Liberal (1889-1930) o estado de violência e a violência do Estado" (2009), de Luiz Roncari, traça considerações históricas importantes acerca do período da República Velha no Brasil e os efeitos políticos desse contexto na obra rosiana, escrita entre o período getulista de 1937 até o fim da ditadura Vargas. Buscando entender esse temporal "deslocamento da ação das estórias" de Rosa, Roncari assinala certas mudanças nesse intervalo histórico, tais como a "descentralização política e do domínio das oligarquias para um Estado ditatorial e centralizado, mas que se propunha agora como 'nacional", (RONCARI, 2009: 277). Pensada segundo uma chave especular, a obra de Guimarães Rosa, para ele, se situaria nas divisas das leis de força da natureza e das leis civis e sociais. "Entre uma coisa e outra", Roncari diz, "vigoravam a condição limitada do humano e suas criações, entre elas o Estado, ambíguo como toda criação humana. Feito para conter a violência, transforma-se numa nova fonte de violência e arbítrio, porque usa também a violência

para combatê-la" (2009: 278). Reaparece aqui o quão ambíguo e complexo é o contato entre homens representantes dos costumes rurais e das novas leis urbanas.

A questão do duelo, como vimos acima, foi considerada segundo as tensões entre o costume e a lei civil, entre os modos de vida no campo e na cidade ou entre a tradição regional e a nova civilização que comportaria a organização de um Estado nacional. Além de demonstrar a presença dos conflitos entre as regras consuetudinárias e as leis institucionais, as visões dos críticos comentadas aqui coincidem em assinalar alguns aspectos em relação com o tema do duelo: a ambiguidade ou indistinção, por exemplo, na concepção sobre interesses públicos e privados (WISNIK, 2008) presente nos conflitos de poder entre os indivíduos no sertão; a questão da honra ligada aos costumes locais e suas associações ora harmônicas e ora contraditórias com as forças legais de constituição do Estado nacional argentino (BALERDI, 2003, e MYERS, 2003); a questão de valores como valentia em jogo nos confrontos e duelos em espaços suburbanos (ANDRADE, 2012); e, por fim, a ambígua noção de Estado enquanto criação de combate a violência e que se torna detentora do monopólio da violência no processo de expansão de sua lei pelo sertão (RONCARI, 2009).

Num comentário sobre a visão literária de Juan Rulfo, Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges, Davi Arrigucci Jr, em seu texto "Fala sobre Rulfo" (2010), destaca a ambivalência como aspecto constitutivos das próprias literaturas desses escritores, enquanto prática que permite borrar ou mesmo problematizar as fronteiras dicotômicas de termos dicotômicos como, por exemplo, civilização e barbárie, e campo e cidade. Analisando as poéticas desses escritores, Arrigucci diz que, tanto os *campesinos* mexicanos, quanto os jagunços sertanejos e os *gauchos* argentinos, não possuem lados definidos, ou seja, lutam ora contra o poder estabelecido, ora a favor dele, o que revela uma ambiguidade própria de um universo mais complexo sem a determinação de uma única lei e ordem comum. "Civilização e barbárie podem ser faces de uma moeda comum", percebe o crítico: "os lados se equiparam e a ambivalência é a regra do mundo sem lei e sem ordem estatal". (ARRIGUCCI, 2010:95). Esses termos que compõem essa disjuntiva moderna para os países latino-americanos evidenciam, na formulação feliz de Arrigucci Jr, a complexidade das construções narrativas e da formação das personagens ambíguas em que são contrapostos valores, ordens e sistemas distintos.

Conforme postula Arrigucci Jr, se os conflitos entre as ditas práticas bárbaras e os processos legais e civis provém de uma mesma visão paradigmática, a perspectiva

literária de um escritor precisaria se colocar acima desse olhar dualista para, assim, poder revelar as fronteiras, a imbricação e a complexidade inerente ao sertão e ao pampa ou periferia argentina. Noutros termos, as obras desses escritores sinalizariam a necessidade de problematizar um modo de se pensar a cultura latino-americana, visando ultrapassar certos modos de perspectivar encontros, situações e conflitos e chegar a outros lugares, ideias e (re)ações. Esta apreciação crítica, também presente nos textos anteriores, ajudam a não somente historicizar os conflitos culturais que se encenam com o tema do duelo, mas também a compreender certos contextos históricos e literários acionados pelos relatos de Borges e Rosa.

No texto *Ideologia y ficción* (1979), Ricardo Piglia, dentre outras ideias, destaca dois sistemas de relato presentes nos contos de Borges: um ligado ao que é apócrifo, i.e., falso e à margem da verdade, que vincula a narrativa de Borges a biblioteca, e outro ligado ao duelo como um culto à coragem. "Hombre de la esquina rosada" é o primeiro dos "cuentos de cuchilleros" construído em torno da situação de duelo, enquanto que "Pierre Menard, autor do Quijote", é o primeiro conto configurado segundo a ideia de apócrifo. O conto "El Sur", exemplifica Piglia, se configuraria como um híbrido dos dois sistemas. Nas vídeo-aulas denominadas "Borges, um escritor argentino", lançadas em 2013, Piglia aprofunda mais essa ideia do duelo, bem como da biblioteca, como elementos específicos desses sistemas de relato. O crítico argentino reitera, no primeiro programa[3], que a obra de Borges estaria articulada segundo duas dimensões distintas: a zona de culto a coragem e a zona de culto aos livros. Sua noção de "ficção do nome" estaria relacionada a ambas: na relação com a biblioteca, estaria a busca dos personagens pelos elementos ligados à autoridade, originalidade e as fontes da escrita e dos livros; relacionada à coragem, estaria a busca dos personagens por afirmação, reconhecimento ou integridade de seus nomes e de si mesmos, onde a cena do duelo será um dos temas articuladores desses aspectos.

Piglia explica que o tipo de personagem que se envolve em duelos em Borges são homens *gauchos* ou *compadritos*, relativamente, citadino, que vagam pelo pampa ou nas margens de Buenos Aires, ou seja, o paradigma do personagem Moreira, do romance *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez: sujeitos mais soltos e, geralmente, metidos com a política como guarda-costas de caudilhos e outro tipo de homem de poder. Sendo esses personagens "figuras que cambian, son peligrosas para la vida social", afirma o crítico, destacando a instabilidade e a periculosidade como traços marcantes desses personagens

[3] Segue o link das vídeo-aulas de Piglia: https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZQlv8&t=54s

borgeanos atrelados às práticas de duelo e em tensão com as instâncias de regulação da sociedade civil. Esses personagens que se movimentam entre os espaços sociais, diz o estudioso, seriam sempre oriundos de setores mais populares: "Las figuras que amenazan cambian, pero siempre tienen que ver con sectores populares", explica o crítico, indicando uma espécie de genealogia dos tipos de personagens populares e ameaçadores, desde do *gaúcho* Martín Fierro, poema de José Hernandez de onde Borges teria extraído o tom de suas narrativas, passando pelo *gaucho* mais citadino de Gutiérrez até os *compadritos*, *cuchilleros* e *guapos* dos bailes de tango que vão aparecer nos relatos de Borges. Piglia, assim, reconhece que a obra de Borges trata de um "mundo marginal que es muy atractivo para la literatura y muy amenazador para cierta vida social". Ele pontua ainda nos contos borgeanos configurados em torno ao culto da coragem a constatação do fim de uma certa classe aristocrática ligada aos homens do exército e as batalhas militares e civis do século XIX, com seus valores tradicionais de culto a valentia e a honra, o que, assim, faria restar somente um duelo de facas entre dois indivíduos populares nas periferias de Buenos Aires como situação que, de algum modo, recuperaria esse mundo tradicional.

Em um texto bastante recente publicado no jornal Estado de São Paulo intitulado "Borges e a justiça" (2017), Idelber Avelar reflete sobre os contos "Hombre de la esquina rosada" (1935) e "Historia de Rosendo Juárez" (1970), e pontua a existência de algumas ideias importantes na obra do escritor argentino. Dentre elas, haveria, segundo o autor, uma revisão da própria noção de justiça enquanto lei estatal e institucional e, ainda, a ideia de justiça como medição de forças em igualdade de condições. Essa última estaria associada à cena do duelo, à qual, segundo Avelar, "trata-se de uma justiça não estatal, não policial, na qual o decisivo é o resultado da luta" (2017). Conforme afirma o autor, além de contos metafísicos e fantásticos, Borges escreveu narrativas de duelos que fariam, além de uma profunda e extensa releitura da literatura argentina, sobretudo uma revisão da própria noção de justiça. Isso ficaria mais evidente a partir do conto "Hombre de la esquina rosada", publicado no livro *Historia universal de la infâmia* (1935). Para ele, trata-se de seu primeiro grande conto que inaugura suas revisitas ao gênero da gauchesca, que teria sido concluído com a publicação da obra *Martin Fierro* (1879), poema de José Hernández, "sobre um gaúcho vadio e selvagem depois cooptado pela máquina estatal através do exército" (2017).

Segundo Avelar, os contos de Borges que tematizam o duelo e outros elementos da gauchesca não se resumiriam a uma simples releitura dessa tradição, haveria ali uma

minuciosa desmontagem da operação nacionalista, feita por intelectuais como Ricardo Rojas e Leopoldo Lugones, de alçar Martín Fierro como herói nacional. Além desse gesto borgeano, haveria ainda a complexa e original elaboração de uma teoria sobre a justiça. Esse empreendimento estaria associado à predileção de Borges por homens de ação para seus personagens, decorrente, segundo ele, da tensão entre suas linhagens familiares divididas entre homens de armas e de letras. Tal tematização já estaria presente na poesia heroica e nostálgica de Borges mas, ao passar à narrativa, ganharia mais força e profundidade, além de sua fina ironia. Cabe assinalar que Avelar, nesta passagem, está recuperando as leituras de Ricardo Piglia, em seu texto *Ideologia y ficción* de 1979, comentado acima, e de Beatriz Sarlo, *Borges, um escritor en las orillas*, de 1993.

Avelar focaliza o conto "Hombre de la esquina rosada", que narra um desafio ao duelo entre um forasteiro, Francisco Real, homem famoso de uma região rival, e Rosendo Juárez, valentão afamado na região em que se dará um baile de tango na periferia de Buenos Aires. Sob os olhares ansiosos dos que ali frequentam e com a provocação de sua companheira Lujanera, Juárez se sente impelido pelas forças daquele contexto a provar que é valente e seguir representando seu papel de homem de coragem e dono da mulher mais cobiçada da noite. Mas, para surpresa, estupefação e vergonha de todos, Juárez larga a faca, abandona a mulher e vai embora da milonga. Levando em conta o fato de a valentia de Juárez estar em questão, Avelar considera que a aceitação dele ao duelo estaria pressionada por uma "contradição performática", ou seja, "[n]o momento em que alguém lhe estende a faca com um chamado para que prove que é homem, a possibilidade de fazê-lo já está automaticamente cancelada. Se é necessário que alguém faça a convocação, fazer jus a ela já é impossível" (2017), diz o estudioso. Noutras palavras, o que está em cheque é a dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de Juárez provar seu valor representando seu papel de valente somente provocado pelos chamados dos demais personagens a sua volta. Nisso, com sua recusa a demonstrar sua valentia, ele tem que aceitar a vergonha e a humilhação do outro tomar-lhe a fama e a mulher. Sua imagem de valente é, então, arranhada e até mesmo problematizada. Neste sentido, Avelar afirma que "a grandiosidade do protagonista Rosendo só é possível como efeito ilusório construído pela distância narrativa" (2017). Seu argumento faz sentido se considerar a ideia de que no mito da coragem o herói valente só se sustentaria à distância do fato de origem. "De perto ninguém é valente", parafraseia Avelar um trecho de uma canção de Caetano Veloso, resumindo bem esse jogo ilusório de representações no conto de Borges.

Essa ideia se fará mais forte e será confirmada no desfecho do relato: o forasteiro aparece misteriosamente morto. Até o fim do conto rende a dúvida: quem foi o homem que matou Francisco Real?[4] Sua morte foi provocada por um personagem qualquer do bairro abatido pela vergonha que o estrangeiro causou ao melhor homem da região: "[O] miserável e desprezado havia seguido o forasteiro até a escuridão em que era possível apunhalá-lo", afirma Avelar. Estaria, assim, vingada a covardia de Juárez e resgatada a moral do bairro. Em todo caso, haveria, segundo Avelar, um descompasso entre o sujeito que representa um código e a manutenção de sua regra. No conto "Historia de Rosendo Juárez", publicado quarenta anos depois, Borges problematiza, mais uma vez, o código de honra. O mito da fama de Juárez se deu a partir de um duelo novamente às escondidas no qual ele apunhalou um homem caído pelas costas. Avelar, com isso, concluí que o código da coragem emergiria a partir de atores desprovidos de toda coragem, e que a origem da fama de valente seria incerta devido à sua relação com um passado impreciso.

Avelar afirma, acertadamente, que os contos de duelo em Borges nos mostram uma ideia de justiça como utópica e virtual, pois, "não apenas nunca acontece, mas ela só aparece como imagem privilegiada na medida em que suas origens permanecem escondidas" (2017), ele conclui. Desta forma, o artigo destaca a importância, significação e função que a cena do duelo, bem como as convencionais noções de valentia e costumes tradicionais, terão neste ambiente apresentado pela narrativa de Borges. Considerando, então, o tratamento que Borges dá ao tema da justiça e da valentia, parece possível afirmar que a visão do escritor argentino sobre o duelo está ligada as razões do restabelecimento justo da honra e da valentia enquanto valores significativos e abstratos das relações costumeiras e tradicionais, como foram pensados e praticados em outros contextos históricos e literários.

Ora, pensando no modo como as literaturas de Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa vão se apropriar desse tema do duelo e de sua relação com questões como aquelas sobre os costumes tradicionais, em geral, ligados ao campo, e sobre as lei civis e escritas da cidade, os ambientes em que estão situados os personagens representados nestes relatos não estariam próximos dos espaços sociais dos duelos de cavalheiros e intelectuais, conforme descritos nos estudos de Gayol (2008) e Remedi (2009), mas sim

[4] Esse modo de indagar o conto não deixa de recordar o título de um filme que trata, justamente, da suposta fama de um homem construída, ambiguamente, em uma importante cena de duelo final no Velho Oeste americano. Trata-se do filme *O homem que matou o facínora* (1962), do diretor John Ford (1894 – 1973).

dos duelos populares executados em regiões um tanto à margem da vida urbana mais civilizada. Diferentes de um escritor e duelista como Marcel Proust contemporâneo a eles, que tratou em sua obra do universo mundano de homens aristocráticos e decadentes, os focos narrativos tanto de Borges como de Rosa não estão voltados para esses burgueses ou pequeno burgueses, senão para homens situados noutro extremo da sociedade, mais marginais, ligados ao pampa, ao subúrbio argentino e ao sertão mineiro. As ambientações de suas narrativas se dariam em universos mais próximos a esses contextos tido como mais primitivo e dito menos urbanizado com suas práticas de duelos populares.

Em todo caso, se as escolhas desses escritores por relatarem duelos populares se diferem da opção por duelos de cavalheiros documentados acima, os objetivos articulados nas práticas de seus protagonistas podem ser aproximados daqueles descritos pelo estudo histórico de Gayol (2008) e Remedi (2009), i.e., a respeito da vontade de autoafirmação e reconhecimento, do interesse na produção de novo comportamento, de promover outros valores, ou seja, na invenção de outro modo de ser e agir. Suas perspectivas parecem se associar, também, a produção de valores de natureza mais prática que estarão colocados em jogo na cena do duelo. Eles estariam tentando pensar, através da situação de duelo, como um homem se forja de forma autônoma, e, para tanto, levará ao limite suas dificuldades e impasses, como no caso desse e de outros de seus relatos. O duelo, portanto, entendido neste contexto, expressa um acontecimento cujo valor justo se dá através do resultado do encontro de dois homens em luta de facas e armas. Neste sentido, o duelo aparece como um acontecimento que, na fronteira ambígua entre a cidade e campo, a lei e o costume, conjuga não somente uma discussão de valores, mas, também, sinalizaria para as condições de invenção de uma nova práxis que ultrapasse os limites estabelecidos entre esses personagens, trazendo, assim, em seu bojo outros pensamentos extraídos desse choque de forças em jogo nestes contos. Veremos em alguns relatos escolhidos de Borges e Rosa, como eles, ao se associarem com o tema do duelo, poderiam estar, não só problematizando esses conteúdos ligados tanto aos costumes tradicionais como a lei institucional e civil, mas, ainda, pensando, através das descobertas, encontros e renúncias de seus personagens, na produção de outro modo de se pôr no mundo. Ou, ao menos, na tentativa de seus protagonistas executarem um feito semelhante.

Entre a honra e a coragem:

as tensões entre valores e atributos na cena do duelo

1. O duelo em "Hombre de la esquina rosada" de Jorge Luis Borges

O conto "Hombre de la esquina rosada", publicado definitivamente em 1935 no livro *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges, se passa num baile de tango popular numa região suburbana de Buenos Aires, e trata da expectativa de um duelo entre um homem tido como valentão dessa região sul com um forasteiro vindo do norte da cidade portenha. A estória é narrada através da voz e da visão de um personagem-narrador, num diálogo com o interlocutor Borges, e nos conta sobre um momento inesquecível de sua vida e de alguns eventos decisivos na vida dos moradores daquele bairro sul periférico: a noite em que a mulher mais cobiçada do lugar dormiu em seu rancho, a morte de um forasteiro e a perda da fama e abandono do bairro pelo valentão local. É necessário apontar com precisão o lugar e o espaço onde se dá a intriga, os caracteres em cena, os tipos de conflito e, enfim, as perspectivas e os interesses em jogo pelos personagens em torno da cena de duelo.

As relações neste espaço público do baile são tingidas pela diversão e provocação entre os frequentadores, numa atmosfera quase lúdica, não carente de violência, na qual muitas questões serão postas em jogo[5]. Trata-se de um baile de tango situado numa região afastada do centro de Buenos Aires, vilarejo suburbano com seus costumes mais à margem de um modo de vida urbano e civil. O salão de Júlia, lugar em que se instaura o conflito, é um espaço de música, bebedeira e conversas, e onde as pessoas com seus corpos se movimentam ao ritmo do tango. É também um lugar onde a honra, a fama e o reconhecimento de homens valentes são conservados e mantidos, conforme certos modos

[5] Para sentirmos um pouco do clima e do pulso desse tipo de circunstância, segue aqui um breve relato fruto das experiências em sociedades ditas "primitivas" do antropólogo francês Pierre Clastres extraído de seu ensaio "O último círculo", presente em seu livro *Arqueologia da violência* (2014). Nele, há uma situação similar de provocação, disputa de uma mulher, desonra e expectativa de duelo. Diz assim: "Tumulto, gritos, correria no meio da tarde (...) Um homem do grupo defronte veio raptar uma mulher casada (...) Pareceria que vão se matar, no entanto a cena é mais de diversão. As [mulheres mais] velhas dos dois campos, em particular, são verdadeiras provocadoras. Estimulam os homens a combater com uma irritabilidade e um furor terríveis. O marido enganado está imóvel (...) ele desafia o outro a um combate particular. Mas o homem e sua amante fugiram, sem armas, para a floresta. Não há duelo, portanto (CLASTRES: 2014:214).

convencionais. O relato, portanto, se passa num lugar popular situado nos arrabaldes de Buenos Aires em que frequentam tanto moradores de seus arredores como pessoas provenientes de outras regiões de Buenos Aires e até mesmo estrangeiros.

Em suas primeiras aparições, esse relato surgiu com o nome de "Leyenda policial", publicado na Revista *Martín Fierro* no ano de 1927, depois como "Hombres pelearon", no livro *El idioma de los argentinos* em 1928; a seguir aparece na Revista *Crítica* no ano de 1933, sob o pseudônimo Francisco Bustos, com o título "Hombre de las orillas", o que chamava mais atenção ainda para a relação entre o indivíduo e esse seu entorno ou lugar marginal; até sair em definitivo, após uma série de modificações, como "Hombre de la esquina rosada", no livro *Historia universal de la infamia.* Beatriz Sarlo, no livro *Borges: un escritor en las orillas* (1995), nos fala desse espaço fronteiriço do qual a literatura borgeana se valeu em muitos relatos. Sarlo se refere às "fronteiras" como um "lugar indefinido ente la llanura y las últimas casas, a las que se llegaba desde la ciudad, todavía horadada por baldíos y patios" (1993:19), ou seja, trata-se de "rincones de suburbio inventado por Borges bajo la figura de *las orillas*, lugar indeciso entre la ciudad y el campo" (1995: 35). Fruto de quatro conferências proferidas pela autora na Universidade de Cambridge, neste livro, Sarlo realiza uma leitura da obra borgeana à luz das ideias de fronteiras, limites e relações entre os espaços, os homens e as ideias a respeito das culturas ocidentais e locais. Nele, a autora afirma que "[n]o existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura en una de las orillas de occidente" (SARLO, 1995: 12). Essa questão sobre as condições da produção literária num lugar *orillero* e periférico será central para a autora e conforma essas demais problemáticas de seu estudo: "¿Cómo puede escribirse literatura en una nación culturalmente periférica? (1995: 12).

O modo de Borges responder a essa questão é, segundo Sarlo, encontrado nestes espaços relativamente marginais como a zona suburbana e o pampa em que se situam boa parte das intrigas de seus relatos. Em linha com uma reflexão sobre essa posição culturalmente periférica dos países latino-americanos, há também a relação que o escritor argentino teceu com alguns paradigmas presentes no pensamento do século XIX, exposto no capítulo anterior, que podem ajudar a entender a sua escolha por narrar a partir deste lugar. Borges, em "Domingo F. Sarmiento: Facundo" (1975), nos lembra disso e avança num outro modo de lidar com esses paradigmas: "Para Sarmiento", diz autor argentino, "la barbarie era la llanura de las tribus aborígenes y del gaucho; la civilización, las

ciudades. El gaucho ha sido remplazado por colonos y obreros; la barbarie no sólo está en el campo sino en la plebe de las grandes ciudades" (BORGES, 1998: 205-6). Um dos modos, portanto, de Borges retomar a discussão sobre tais disjuntivas presentes na tradição argentina é reorganizar o paradigma civilização/barbárie sob nova espacialidade, na fronteira entre campo e cidade, dando, assim, outros sentidos àqueles termos.

Trata-se, portanto, de situar suas intrigas em bairros suburbanos e periféricos de grandes cidades como Buenos Aires, dos quais ele pode se apropriar, à sua maneira, como espaços marginais em que os conflitos eram mais presentes em decorrência do trânsito de pessoas com visões e valores distintos, buscando a afirmação de seus lugares na sociedade, assim como o reconhecimento coletivo. Ao situar esses conflitos numa zona em que se cruzam questões ligadas "a la plebe de las grandes ciudades", Borges recupera ainda certos conteúdos presentes na discussões sobre o paradigma campo/cidade, ou seja, aqueles que concernem ao paradigma da civilização e barbárie articulado naquela visão de Sarmiento. Em termos de espaço, é nesse lugar, portanto, que se dará um embate corporal específico entre homens de regiões distintas cercados por um conjunto de pessoas, compondo uma forte imagem dramática: a expectativa narrada na cena de duelo em "Hombre de la esquina rosada".

O relato é narrado através da voz de um morador local comum que conta a Borges uma noite de baile de tango que mudou os rumos da vida de quatro personagens centrais neste relato: o personagem Francisco Real, "que sabía tallar más bien por el Norte, por esos laos de la laguna de Guadalupe y la Batería" (BORGES, 1989: 329[6]), esse corajoso forasteiro que chega no baile para desafiar a valentia de Juárez, ameaçando ficar com sua mulher, lhe ferir a honra e tomar-lhe a fama do lugar; Rosendo Juárez, "mozo acreditao para el cuchillo era uno de los hombres de Nicolás Paredes, que era un de los hombres de Morel (1989: 329), o batedor, valentão do bairro, dançarino e amante da mulher mais cobiçada da milonga, a personagem Lujanera; além dela, o próprio narrador-personagem. Com um forte traço dialógico, o relato do narrador, marcado por uma voz com traços orais da cultura crioula, revela a visão de um personagem desprestigiado no poder local, e sua posição inferior na ordem e hierarquia de poder do bairro.

[6] As citações adiante desse e dos demais contos de Borges todas se referem a edição das obras completas reunidas em vida pelo autor e publicadas em 1974 pela Emecé Editores de Buenos Aires: Cf. BORGES. Jorge Luis. *Obras completas* [3 volumes] 19ª impressão. Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.

É importante indagar sobre quem narra esses eventos, examinar na perspectiva encarnada do narrador-personagem de qual lugar e com qual distância, consciência e limitações ele realiza esse relato. Insistimos em assinalar que a voz e a visão estão encarnadas no corpo de um morador comum da região que nos contará a vivência de um dia decisivo na sua vida e na ordem política local: "A ustedes, claro que les falta la debida experiencia para reconocer este nombre, pero Rosendo Juárez, el Pegador, era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita" (1989: 329), diz o narrador, que afirma possuir o devido conhecimento, por própria experiência, dos acontecimentos daquela noite, além de ser um dos que reconhecia e exaltava a fama e a valentia de Juárez. Maurice Merleau-Ponty, no livro *Fenomenologia da Percepção* de 1945, traz reflexões pertinentes sobre o modo com que o indivíduo, na sua relação com o mundo, configura o conhecimento advindo de sua própria experiência, segundo as noções de corpo, convenção e gesto, essas últimas explicitadas a seguir. "É por meu corpo que compreendo o outro", diz o filósofo francês, "assim como é por meu corpo que percebo 'coisas" (2014: 253). Para ele, todo conhecimento do qual a ciência fala passaria por um discurso abstrato e de uma visão representativa que sobrevoa o mundo, e não a partir da experiência de um corpo no mundo. Para Merleau-Ponty, é importante considerar, antes de tudo, a vivência concreta desse "corpo-cognoscente" (2014: 547), i.e., sua capacidade de conhecer por si mesmo as situações do mundo. Neste sentido, esse relato, supostamente contado a Borges, compartilha pela fala do narrador os pormenores de uma vivência de quem viveu com seu corpo um evento importante na região, e de onde se pode depreender os pressupostos de uma consciência específica e sua relação com aquela organização política do bairro.

Ademais, essa fala do narrador, posta no primeiro parágrafo, além de sinalizar nesse âmbito do corpo o valor da experiência, enuncia a importância que o duelista Juárez terá para o personagem-narrador durante o relato. Ao longo do conto, ele se preocupa mais em mostrar o que está ocorrendo na noite do baile do que em contar de forma distanciada, sempre sinalizando para os efeitos inusitados dessa noite em seu corpo: "Me tocó una compañera muy seguidora, que iba como que adivinándome la intención", e acrescenta: "El tango hacía su voluntá con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar", assinalando o caráter afetivo[7] da relação entre aquela

[7] O termo "afetivo(a)", utilizado com frequência neste trabalho, pretende indicar, menos o sentimento de afeição e carinho por algo – do qual seria mais apropriado o termo "afetuoso", e mais a capacidade, ao mesmo tempo ativa e passiva, do corpo perceber e afetar as coisas e o espaço em dada situação a sua volta.

noite de tango e duelo e os corpos do frequentadores daquele salão. Reaparece aqui novamente a importância do corpo em seu movimento, relativamente, espontâneo do ritmo da dança, na qual impera, não o simulacro do corpo, mas ele próprio movente em sua presença e desenvoltura: "O movimento não é o pensamento de um movimento", diz Merleau-Ponty, "e o espaço corporal não é um espaço pensado ou representado" (2014:192). Trata-se de movimentos e processos de um corpo em situação, i.e., o corpo-mundo oposto à ideia de *representação e consciência do corpo*, chamando, assim, atenção para esse estar situado no mundo antes de ser uma consciência que o determinaria, é um corpo factual, situado e não representado, e dessa sua posição extrai seu caráter particular, sua motricidade e sua factualidade, segundo os termos de Merleau-Ponty.

Para o narrador-personagem, o baile de tango segue em sua normalidade até que ele começa a ouvir uma outra música vindo do lado de fora tocada pelo grupo de Francisco Real, se misturando com a que tocava dentro do salão. "(...) volví a atender mi cuerpo y al de la compañera y a las conversaciones del baile" (BORGES, 1989: 330), diz o narrador tentando ignorar a chegada do valentão do norte e se concentrar no diálogo e nas trocas afetivas da dança. "Al rato largo llamaron a la puerta con autoridá, un golpe y una voz", diz o narrador sobre a chegada violenta do forasteiro: "En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba adentro. El hombre era parecido a la voz". O narrador tenta reagir a esse comportamento brusco de Real: "Me golpeó la hoja de la puerta al abrirse. De puro atolondrado me le juí encima y le encajé la zurda en la facha, mientras con la derecha sacaba el cuchillo filoso que cargaba en la sisa del chaleco, junto al sobaco izquierdo". O forasteiro faz pouco caso dele como que sabendo não se tratar de alguém importante ali na região: "El hombre, para afirmarse, estiró los brazos y me hizo a un lado, como despidiéndose de un estorbo" (1989: 330), diz o próprio narrador sobre o empurrão que levou com a entrada de Real no baile. Após se esquivar do narrador, mais adiante Real enfrenta um grupo de pessoas moradores do bairro que bloqueiam a passagem, parecendo querer ajudar Juárez, segundo o narrador:

> Siguió, siempre más alto que cualquiera de los que iba desapartando, siempre como sin ver. Los primeros - puro italianaje mirón – se abrieron como abanico, apurados. La cosa no duró. En el montón siguiente ya estaba el Inglés esperándolo, y antes de sentir en el hombro la mano del forastero, se le durmió con un planazo que tenía listo (1989: 330).

As referências às pessoas oriundas de diversas regiões, a presença de estrangeiros[8] e a irrupção de *compadritos* e *cuchilleros* que lutam por se estabelecerem na ordem local daquela região, apresentadas nessa entrada de Real no baile, demonstram a movimentação entre, de um lado, falantes de línguas, culturas e regiões distintas de Buenos Aires, e, de outro, a necessidade de um código que represente e comunique valores comuns a eles. Até Juárez e Real se enfrentarem, a valentia deste tem que superar essa zona de resistência coletiva formada por esse grupo de frequentadores do baile que o tem por forasteiro, estranho e não bem-vindo naquele lugar. Diz o narrador na continuação da cena:

> El establecimiento tenía más de muchas varas de fondo, y lo arriaron de como un cristo, casi de punta a punta, a pechadas, a silbidos y a salivasos. Primero le tiraron trompadas, después, al ver que ni se atajaba los golpes, puras cachetadas a mano abierta o con el fleco inofensivo de las chalinas, como riéndose de él (…) El Corralero fue empujado hasta él, firme y ensangrentado, con ese viento de chamuchina pifiadora detrás. Silbando, chicoteado, escupido (...) (BORGES, 1989: 330)

Com a chegada imponente do personagem Francisco Real no baile e sua passagem pelo corredor, o narrador chama a atenção para um grupo de pessoas que, aparentemente descontroladas, cospem, xingam e batem nele. Embora a chegada de Real tenha sido violenta e pudesse suscitar uma reação, destaca-se aqui a desigualdade de forças neste embate entre um indivíduo e um grupo de pessoas em atos descontrolados[9]. Esse aspecto desigual do confronto parece ter correlação com o grau de coragem ou covardia que se atribui a uma ação de um indivíduo ou grupo. Em todo caso, o ato de encenar um

---

[8] Sarlo (1995) pontua que "[e]l arribo de decenas de miles de inmigrantes, desde las últimas décadas del siglo pasado, volvió a plantear la cuestión de los lazos que hacen posible lo social y reforzó en las elites locales la necesidad de un orden" (SARLO, 1995: 186). Júlio Pimentel, em *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges* (1998), descreve a chegada massiva de estrangeiros em Buenos Aires, segundo estatísticas baseadas nos dados do livro *Argentina. La república conservadora* (1987), de Ezequiel Gallo e Robert Cortés Conde: "[a] imigração – grande desde a década de setenta do século XIX – permitiu que a população argentina, normalmente pequena e dispersa, quadruplicasse entre 1869 e 1914: dos cerca de 1,8 milhão de habitantes contados em 1869, saltou-se a mais de 3 milhões em 1890 e a quase 8 milhões na metade dos anos dez do século XX" (PIMENTEL, 1998: 50).

[9] Chama a atenção a forma como o narrador-personagem se refere a essas pessoas como uma "chamuchina pifiadora", nas traduções em português de 1975 como "populaça estúpida", e na edição de 2001 por "ralé estúpida", ambas de Flávio José Cardozo lançadas pela editora Globo.

confronto assim de carácter desproporcional de poder não é novidade da literatura borgeana, i.e., é um modo de perspectivar um conflito que está presente em outras obras da literatura argentina. Para recuperar algumas dessas imagens, no poema *El gaúcho Martín Fierro* (1872), de José Hernández, há uma situação em que um grupo de soldados do exército tentam capturar Fierro e lutam com ele na escuridão da noite rural. O protagonista resiste quando vê a aproximação da patrulha de soldados e diz: "No me vengan – conteste - / con relación de disjuntos; / ésos son otros asuntos / vean si me pueden llevar / que yo no me he de entregar / aunque vengan todos juntos", diz Fierro. "Pero no aguardaron más / y se apiaron en montón" (HERNANDÉZ, 2001: 164), diz a voz poética do poema gauchesco. A seguir, um *gaucho* capturado pelo Estado às guerras contra os camponeses e índios, que agora era sargento, não consente que proceda esse embate desigual e, reconhecendo a valentia de Fierro em lutar sozinho, decide mudar de lado e passa a lutar com ele, ajudando-o e fugindo juntos. Diz assim os versos de 1621 a 1626 do poema: "Tal vez en el corazón / lo tocó un santo bendito / a un gaucho, que pegó el grito. Y dijo: 'Cruz no consiente que se cometa el delito de mata así un valiente" (2001: 167)[10]. Esse tipo de quadro, composto por um grupo de militares contra um único homem, forma uma situação de onde se pode depreender, de um lado, um confronto de forças desigual que revela seu caráter covarde e bárbaro em sua bruta desproporcionalidade, e, de outro, a ideia de valentia como valor individual e da desobediência como forma de autonomia do protagonista.

O que chamamos de correlação de forças desigual entre o indivíduo e o coletivo, como vemos, parece ser um modo constitutivo e decisivo, nas cenas de luta física e duelo em Hernández e Borges, além de outros, ligado tanto às visões sobre a valentia e a covardia, quanto à uma certa característica da noção de barbárie. Assim, o relato de Borges, utilizando uma imagem de natureza similar à de obras da literatura argentina do século XIX, encena um tipo de conflito ligado a cena do duelo em que valores como valentia e covardia são postos em questão ao envolver um indivíduo e um grupo[11], como

[10] Valeria a pena destacar o que frisa Borges de sua leitura da obra de Hernández: "La conquista del desierto fue épica, pero Hernández, dado su propósito de atacar la ejecución de esa campaña, tuvo que escamotear o ignorar lo que verdaderamente era épico. Los episodios militares que intercaló son harto menos memorables que el asesinato del negro o el combate con la partida" (BORGES, 1998: 149). O escritor argentino não deixa de pontuar a cena de um duelo e a crítica aos atos da instituição militar como o ponto alto do poema *Martín Fierro*.

[11] Borges, no texto citado "Domingo F. Sarmiento: Facundo" (1975) em que tece considerações sobre outra obra atravessada por conflitos de poder, chama a atenção para a importância dessa configuração à sua concepção de história argentina: "Contrariamente a los devaneos de la sociología, la nuestra es una historia

na situação de confronto entre os personagens secundários e o personagem Francisco Real relatada no conto "Hombre de esquina rosada". Após atravessar esse corredor de tumulto e agressão física, o Curraleiro enfim chega ao personagem Juárez e afirma o porquê não opôs resistência a esses golpes: "Yo les he consentido a estos infelices que me alzaran la mano, porque lo que estoy buscando es un hombre" (BORGES, 1980: 197). Com essa provocação do personagem Real a Juárez, aparece a questão de saber como a coragem de um sujeito em duelar com outro o forja como homem. Como vemos nesta passagem, na perspectiva do personagem Francisco Real, todos os que atrapalharam seu caminho não são homens corajosos, são sujeitos covardes que agrediram em grupo a um sujeito isolado. O Curralero prossegue seu desafio ao afamado duelista e dançarino: "Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de cuchillero, y de malo, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy naides, lo que es un hombre de coraje y de vista" (1980: 197). Neste momento, aqueles frequentadores, que antes impediam a passagem, abrem espaço a Real para desafiar Juárez com uma faca na mão, e estabelecem com isso uma situação que gera expectativa acerca dos atos dos dois personagens duelistas. Como vemos, essa multidão de pessoas em volta dos duelistas tem um papel crucial na formação da cena do duelo, e nas questões envolvidas neste conflito, passando, assim, a atuarem como testemunhas do ritual de duelo que está para acontecer no baile.

É necessário, assim, delimitar que tipo de duelo está em via de ocorrer no baile. Trata-se de um duelo popular de facas a curta distância entre dois indivíduos cercados de uma multidão que os assiste e valida suas ações, essas configuradas por atos próprios de homens valentes que põem suas vidas em risco em nome de valores de honra e coragem. O duelo, como uma cena de confronto físico de corpos, é um evento de bastante força passional e aproxima o enredo do relato de uma cena dramática composta pelas ideias de representação, papeis e funções que teria cada personagem. No texto *Ideologia y ficción* (1979), Ricardo Piglia fala em "máscara dramática de la lucha entre civilización y barbarie" (PIGLIA, 1979: 4) que estaria presente como "ideologia" ou "fórmula básica" nos contos de Borges ligados ao sistema de relato que têm o duelo como elemento central. A situação de duelo é dada como encenação de indivíduos que apostam suas vidas pelo reconhecimento coletivo e como modo de se afirmar num contexto, onde a tensão

---

de individuos y no de masas" (1998: 208), aludindo, agora como leitor, à presença desses termos em conflito na própria realidade e na própria formação histórica de seu país.

dramática aumenta em razão do conflito assumir dimensões não somente de reconhecimento e autoafirmação, mas sobretudo de vida e morte dos duelistas. É dessa força e drama que, segundo Piglia, o escritor argentino recupera os conteúdos em torno dos termos civilização e barbárie, em geral, associados às guerras civis de seu país e presentes numa tradição literária cara ao escritor argentino, a saber, aquela ligada aos romances populares do escritor Eduardo Gutiérrez.

No ensaio "Dichos y hechos: Borges, Gutierrez y la nostalgia de la aventura" (1989), Daniel Balderston se propõe a estudar a mitologia das letras e das armas ligada ao culto à coragem rio-platense através das homenagens rendidas por Borges à obra de Eduardo Gutierrez. A partir do comentário de Borges em seu ensaio "Nuestro pobre indiviadualismo", de que o duelo criolo havia se divulgado no século XIX graças a sua presença na obra de Gutierrez, Balderston afirma que "[e]s Gutierrez quien codifica la pelea a cuchillo em la literatura argentina" (BALDERSTON, 1989: 608). Para o crítico, o duelo constitui-se como um núcleo de uma série de contos borgeanos onde haveria um "moreirismo", ou seja, uma forte influência do arquétipo do personagem Juan Moreira de Gutierrez. Cabe destacar que esse protagonista de Gutiérrez tem o mesmo primeiro nome que Juan Dahlmann, protagonista do conto "El Sur", de Borges. Balderston, portanto, conclui sua feliz associação entre a literatura borgeana do século XX com a de Gutiérrez do século XIX: "[l]a mitología personal del facón, el 'culto del coraje' en Borges, tienen su antecedente más importante en las muy olvidadas obras de Eduardo Gutiérrez" (1989: 614), diz o estudioso, chamando a atenção para o fato de o escritor argentino, em seus contos de duelo de *gauchos* e *compadritos*, está vinculado à uma tradição latino-americana do século XIX através do diálogo com as obras desse escritor uruguaio.

No conto "Hombre de la esquina rosada", o que ocorre na sequência é que Rosendo Juárez, homem mais afamado da região, tido como valente e acompanhante de Lujanera, recusa o desafio proposto pelo forasteiro, e então ouve a provocação feita por ela: "Rosendo, creo que lo estarás precisando" (1989: 331), diz Lujanera sacando sua faca e lhe insinuando ao duelo. Nem com a intimação da mulher ele decide lutar e, humilhado, abandona a ela e ao baile. Essa sua renúncia em manifestar sua coragem lhe acarreta a perda da honra e fama da região, além da perda da companhia da mulher que, imediatamente após o seu silêncio e recusa em duelar, diz a Real: "Déjalo a ése, que nos hizo creer que era un hombre" (1989: 331). A fala e o comportamento de Lujanera obviamente intensificam a convocação ao duelo feita por Real a Juárez, o que a faz uma

personagem relevante nesta configuração, pois trata-se de alguém que acreditava na valentia de Juárez e que se decepciona ao não vê-lo dar uma manifestação de coragem. Nesta postura de Lujanera, o que se sobressai na cena é uma configuração de triângulo amoroso que tem na perda da honra e da fama um condutor do conflito, e como tal precisa ser examinada através da percepção narrativa e dos personagens em torno da disputa.

A situação de duelo traz à discussão não somente o modo com que os personagens veem e agem nestes lugares, mas também se há valores que sustentam esses atos e organizam esses espaços sociais. Sandra Gayol (2008) recupera a denominação de "riña" carregada de preconceito que as leis civis do começo do século XX davam aos duelos populares que eram executados por homens marginais provenientes das regiões mais periféricas da Argentina, diferenciando-os dos duelos urbanos de cavalheiros da classe média portenha com seus hábitos tidos como civilizados. A autora contabiliza do período de fins do século XIX a começo do século XX cerca de dois mil, quatrocentos e dezessete duelos de cavalheiros registrados na cidade de Buenos Aires[12]. Já o número de duelos populares e marginais não é demonstrado em seu estudo, talvez porque não tenha sido contabilizado pelos órgãos civis de controle da época. Ao contrário dessa visão ilustrada e supostamente civilizada dos grupos mais urbanos que negava a prática dos *compadritos*, *gauchos* e *cuchilleros* e seu estatuto de resolução de um conflito de valores entre eles, esses duelos populares praticados por esses indivíduos também conjugavam signos e valores sociais entre essas camadas suburbanas e rurais. No caso do conto "Hombre de la esquina rosada", temos constatado como a cena do duelo, na perspectiva de um narrador-personagem oriundo dessa população mais popular e suburbana, é relatada como uma forma de resolução de conflitos e de disputa de valores como honra e valentia.

O fato de haver valores em jogo neste conflito não quer dizer que os modos de vê-los sejam idênticos. A forma de encarar o que está em jogo ali vai se alterar conforme a posição de cada indivíduo nesta comunidade e na cena de duelo. Sobre o valor da valentia, além dos atos de Real que enfrenta um grupo de pessoas em sua chegada ao baile, o relato não nos mostra nenhuma outra ação efetivamente valente, ou seja, alguma situação ou duelo no qual se poderia depreender atos de coragem de algum deles. O que podemos depreender do relato é que a valentia de Juárez, na visão de Lujanera e do próprio narrador

[12] Gayol diz que a escolha de cavalheiros por duelar era muito comum, pois se tratava de uma forma de "respuesta a la incertidumbre, a los rápidos cambios sociales y a la ampliación de la vida cívica que afectaban a los porteños" (GAYOL, 2008: 18).

personagem, está mais ligada à crença do que a alguma ação efetiva que eles tenham vivenciado. “Nadie inoraba que estaba debiendo dos muertes” (1989: 329), é a única coisa que diz o narrador sobre (re)conhecimento da valentia e fama de Juárez. Essa sua posição afamada soube até então convencê-los de sua valentia, mas não confirma que eles tenham presenciado alguma disputa corajosa dele no bairro. De um lado havia a crença em sua valentia, mas agora pedia-se a ação prática de ser efetivamente valente com seu corpo numa luta. Como vemos, uma coisa é acreditar, outra é agir. Lujanera e, sobretudo, Juárez constatam isso com desonra. Noutras palavras, o relato, com sua ambiguidade constitutiva, torna problemática a ideia de acreditar em algo sem sua sustentação concreta, o que pode sugerir que a valentia de Juárez era uma fama construída por uma convenção que não se confirmou na oportunidade de vivência de seu corpo em situação de duelo.

Tratando-se de uma cena como essa de duelo entre um personagem forasteiro e outro familiar que se recusa a representar seu papel conforme os ditos da convenção local, nos parece necessário problematizar melhor o papel da convenção e a noção de corpo posta em questão. Segundo Merleau-Ponty (2014), “as convenções são um modo tardio de relação entre os homens, elas supõem uma comunicação prévia (MERLEAU-PONTY, 2014: 254). Segundo o filósofo francês, as relações convencionais exigem pressupostos discursivos entre os participantes que, acreditados, condicionariam o modo deles se colocarem em termos de corpo e consciência numa situação. Isso o faz perceber as convenções como uma forma tardia e familiar de relações, sempre uma espécie de “consciência de...” alguma coisa, articulada a uma ideia representativa do corpo, e não propriamente a experiência ainda não óbvia desse corpo, com seus processos capazes de forjar outros sentidos através do ato gestual, ou mesmo segundo uma circunstância específica com alta carga emocional e afetiva como a de um duelo que reclama desse corpo práticas de luta. Neste caso, o gesto corporal, ao invés de se valer de algo determinado de antemão, “desenha ele mesmo seu sentido” (2014: 253). Para Merleau-Ponty, “o sentido do gesto não é dado, mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador” (2014: 251). Sobre esse poder expressivo do gesto de dar sentido e forjar um mundo, ele faz uma afirmação que poderia servir à percepção de valores como valentia e coragem: “eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não *faz pensar* na cólera, ele é a própria cólera” (2014: 251). Nesta linha, o filósofo francês, refletindo sobre os movimentos dos corpos, vai distinguir duas instâncias de sentido: a gestual (ou

emocional) e a convencional, sendo a primeira capaz de dar sentido através de seu ato, e a segunda portadora de um sentido mais determinado e dado de antemão. São noções como essas de gesto corporal e convenção que nos auxiliam a pensar sobre o que está em jogo nas crenças, decisões e recusas dos personagens envolvidos na cena de duelo do relato. Neste sentido, os corpos dos duelistas são corpos atravessados por forças e processos que não se resumem a um corpo representativo de uma convenção programada para os expectadores a sua volta, i.e., Juárez e Real são personagens com corpos em situação de duelo para tudo ou nada. Embora o duelo não tenha, efetivamente, ocorrido, parece importante ponderar isso no conflito e na expectativa de luta entre eles.

Essa circunstância de duelo como uma situação corporal de movimentos e gestos do corpo numa luta entre um sujeito local e outro forasteiro tem como pano de fundo uma situação de conflitos, manutenção e retomada de poder local, fama e posse de uma mulher. Neste sentido, as expectativas em torno da prática do duelo são distintas. Conforme vimos no exame anterior das situações, para alguns o duelo serve para reafirmar o valor de uma honra reconhecida e afamada segundo uma crença repetida, e não necessariamente configurada em razão de uma vivência efetiva. Para outros, o duelo é a prática concreta que confere o valor de uma valentia ao duelista vitorioso forjado neste encontro mortal. Nesta linha, nem a importância que se dá aos valores é a mesma, havendo, assim, distinção e hierarquia desses valores em disputa na situação de duelo. Tampouco há para todos os personagens uma mesma função desses valores em jogo no duelo, pois, como vimos, o *modus-operandi* do duelo não seguem, pelo menos para Juárez e Real, aquela função de performance representativa do valor da honra que teriam, por exemplo, no âmbito convencional dos costumes ali vigentes para os demais. A maneira como Real e Juárez encaram esse duelo diverge da dos personagens a sua volta, bem como o que ambos esperam como resultado desse embate não é o mesmo para os demais.

Para os duelistas, trata-se de uma circunstância própria para que um homem se faça corajoso através de sua prática, e não de uma fama que precede esse seu valor. Conforme é dito na cena, eles parecem pressupor que ainda não sejam homens dotados de valentia, e que esse valor precisaria sempre ser produzido pela prática. O valor da valentia só pode ser extraído da prática de sua coragem, é isso que está em questão para esses personagens. Isso leva a pensar em que medida o duelo, neste sentido, conjugaria o que podemos chamar de uma práxis existencial para Real e Juárez, i.e., a prática duelista como um modo de forjar um ser valente. O duelista Real, ao transpor em situação desigual

um conjunto de pessoas eufóricas no salão, resistir às injúrias desses frequentadores, chegar até ele e desafiá-lo, evidencia nesse seu ato a força e a coragem para tanto. Juárez, contudo, se recusa reagir a altura dessa provocação, bem como em representar ao público seu valor, exercendo a manutenção de seu papel de valente que lhe exigia àquela situação; ele desfaz a proposta e, assim, opta por arcar com a vergonha, as perdas da honra, da suposta valentia e da mulher amada, partindo de sua comunidade. Torna-se nítido como a posição afamada de Juárez como depositário de uma crença dos demais em sua valentia não é o bastante para pôr seu corpo em luta, arriscando a vida, num duelo de valentes.

Essa sua renúncia, ligada às escolhas do autor retratar ou não uma cena de duelo, dá a pensar o fato de que provavelmente esses ritos convencionais já não teriam mais força e o poder de outrora para engajar numa luta de vida ou morte um sujeito como Juárez. Se na entrada de Real aparece o conflito entre o sujeito e o grupo de pessoas, aqui surge a tensão e a ruptura entre o homem e os ditames da convenção coletiva. Parece haver outros caminhos no horizonte dos sujeitos em pleno início de um século como o XX num país recém saído de guerras civis de formação da nação. Essa ideia se associaria com o tom nostálgico da poética de Borges, bastante explorado pela crítica, a respeito da revisitação ao universo da *gauchesca*, marcada por temas como o duelo e o espaço popular de música e paixões, que estaria ruindo em seus conteúdos, práticas e valores, com as mudanças sociais significativas de uma capital latino-americana como Buenos Aires neste período. Nesta linha, Sandra Gayol (2008) traz uma questão importante que estava em discussão neste período das primeiras décadas do século XX. Neste contexto histórico de grande mobilidade social e possibilidade de duelo de cavalheiros para alguns homens das classes médias, ela traça duas questões que são centrais: "¿Qué mecanismos activaron los hombres para imponerse al anonimato y, al mismo tiempo, diferenciarse de los otros?" (GAYOL, 2008: 15). Embora se trate de um relato sobre duelo popular, as questões levantadas pela estudiosa ajudam a compreender as decisões de Juárez por abandonar o bairro e se tornar um anônimo, e a de Real por se destacar dos demais como um valente. Numa sociedade mais costumeira, ficar autônomo e sem laços sociais com seus moradores ou querer ser tão diferente assim não eram as melhores alternativas, nem as saídas mais recorrentes, assim mesmo a tomada da mulher do outro era algo bastante perigoso, reprimível e retaliativo. A recusa de Juárez em duelar torna-se, assim, mais provável num contexto em que restaurar a honra, seguir os ritos costumeiros e lutar até a morte já não é nem mais a única força e opção para ele, conforme teríamos numa

comunidade mais tradicional, nem consenso entre os demais, embora haja o desconforto de uma decisão de ruptura como esta provocada por quem era tido como valentão local. O relato, assim, parece perspectivar o aparecimento nessa comunidade da noção de individualidade, uma vez que Juárez acaba por não agir nem pela honra e nem pela valentia, optando, assim, por um caminho solitário e anônimo, e pelo abandono de sua comunidade local. Curiosamente, o destino individual porém anônimo de Juárez parece mostrar que fugir da ordem dos costumes tradicionais não é uma tarefa simples e desprovida de consequências negativas. Em todo caso, num contexto social de grande mobilidade social e de constantes mudanças, são abalados os critérios que sustentavam os costumes e as hierarquias tradicionais naquele momento, colocando, assim, desafios para o estabelecimentos de novos atributos, novas possibilidades de ação e uma discussão hierárquica sobre quais valores são mais importantes: "¿Sobre qué virtudes asentar la reputación?" (2008: 16), Gayol se indaga[13]. Isso nos dá a pensar em que medida essa ideia de individualidade não aparece como um novo valor e que sirva como saída para esses homens nessa comunidade periférica de Buenos Aires.

No entanto, parece não bastar dizer que há, por um lado, uma disputa a partir de posições diferentes desses corpos, e nem, por outro, de que haja preferências e valores distintos nas expectativas dos personagens para aquela circunstância da cena do duelo. Talvez seja necessário indagar sobre os modos como esses personagens e o narrador percebem esses valores, de que tipo de valores se trata e quais suas funções e significações, ou seja, o que eles entendem e legitimam como valores nas dimensões convencional e individual no âmbito dessa comunidade local. É preciso, então, aprofundar a voz encarnada do narrador e sua visão sobre os demais eventos que se dão neste relato. Após Juárez recusar o duelo com Real e abandonar o baile, o narrador diz: "Debí ponerme colorao de vergüenza" (BORGES, 1980: 198), e então faz o mesmo, abandonando a milonga pra dar uma volta nas redondezas. "Linda noche, ¿para quién?", se pergunta o narrador muito abatido com tudo o que aconteceu. "Yo hubiera querido estar de una vez en el día siguiente" (1989: 332), revelando, então, sua dificuldade em lidar com a situação real do presente, ou seja, com a perda de reconhecimento da fama

[13] Embora esteja estudando o duelo num contexto social diferente desse popular, o argumento de Gayol (2008) é que a retórica da honra serviria de linguagem e repertório de valores à construção política, criando, assim, ordem e referências gerais que, através do culto à honra, passavam a ser compartilhadas por todos. O duelo, assim, se forjava como uma prática estratégica de distinção de homens comuns em cavalheiros num período de recomposição das elites e transformações estruturais em fins do século XIX na Argentina.

não só de Juárez mas de todos os moradores. “Yo forcejiaba por sentir que a mí no me representaba nada el asunto, pero la cobardía de Rosendo y el coraje insufrible del forastero no me querían dejar” (1989: 332), constata o narrador-personagem, evidenciando o quanto ficou afetado com a desonra e vergonha por pertencer a um grupo que em sua visão se tornavam covardes e perdedores. Como vemos, há uma dificuldade do personagem-narrador, muito afetado com o que houve, em lidar com a ruína de um sistema convencional que ancorava a honra, a fama e a valentia de Rosendo Juárez. “La caña, la milonga, el hembraje”, diz a voz submissa e sem prestigio do narrador sobre toda essa situação do baile que lhe deixava feliz, “una condescendiente mala palabra de boca de Rosendo, una palmada suya en el montón que yo trataba de sentir como una amistá: la cosa es que yo estaba lo más feliz” (1989: 330). A humilhação e a vergonha de Juárez é mais sentida pelo narrador do que por ele, segundo o próprio relato.

Se Juárez, tido como valentão, sofre com a determinação de ter de duelar para representar seu papel de valente, o narrador sofrerá, em decorrência dessa renúncia, com o desaparecimento de um meio organizado segundo a ordem, o costume e a tradição, que lhe dê segurança e um prestígio indireto, ainda que por meio da figura representativa de um valente e garanhão que lhe despreza: “Vos siempre has de servir de estorbo, pendejo” (1989: 332), diz Juárez saindo do baile e indo embora pra nunca mais voltar no bairro. Acomodado numa convenção que está se desfazendo na sua frente, o narrador-personagem vivencia a perda da ordem convencional na qual ele ocupava uma das posições mais inferiores dessa hierarquia. O valor que está posto em discussão na visão do narrador se refere a honra do bairro perdida com a covarde renúncia de Juárez em duelar com Real. Segundo a visão do narrador, essa cena de duelo popular entre um representante local e um forasteiro também coloca em questão valores que acarretará na perda de uma honra que não é somente atribuída a Rosendo Juárez, mas também aos moradores do bairro. O que ocorre é que, de forma insuspeita, Francisco Real retorna desfalecendo no baile, ferido por uma faca e acompanhado por Lujanera aos prantos, dando a entender não saber quem o acertou na escuridão das ruas dos bairros periféricos.

Todo esse clima de mistério e suspense somente é desvendado na última frase à maneira de outros contos que Borges escreveu ao longo de sua carreira literária. “Entonces, Borges”, revela o narrador a seu interlocutor, até então secreto no diálogo, “volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no

quedaba ni un rastrito de sangre" (1989: 334), dessa maneira revela o narrador-personagem o segredo de sua estória, pondo fim no mistério do assassinato de Real. Como vemos neste desfecho, a única faca que fora de fato manchada de sangue é a do narrador-personagem que é imediatamente limpa para não deixar rastros de seu ato escondido. Mais curioso nisso tudo não é somente constatar o fato de o representante da valentia se negar a demonstrar sua coragem naquela milonga tida como um espaço de demonstração e manutenção de poder sob a posse da mulher mais cobiçada e seu lugar como exemplo de homem valente desse povoado. Mais estranho ainda que a humilhação e aceitação de sua derrota, é constatar que, após ruir todos esses seus privilégios, a situação volte à normalidade por meio do ato da figura mais covarde, menos exemplar da região, justamente a ação às escuras do personagem-narrador que mata Real em tocaia. Esse ato é seguido pela anuência e continuidade das práticas e das posições hierárquicas daquele lugar, ou seja, o baile e a comunidade segue regularmente seu cotidiano. Se Juarez interrompe a dimensão convencional e a relação de representação de seu papel de valente esperada pelos espectadores, o narrador-personagem, através de seu ato vingativo, repõe o estado de coisas anterior que fora perdido.

Beatriz Sarlo, no capítulo "Venganza" do livro *La pasion y la excepción* (2004), analisa o conto "Emma Zunz", de Borges e pontua, novamente, a questão do corpo, mais especificamente, o poder do corpo da personagem numa situação de conflito. Na parte denominada "Venganza y conocimiento", a estudiosa, ao se referir a iniciação sexual premeditada por Emma com um marinheiro desconhecido e usada como álibi da acusação de estupro, diz que "cuando le sucedió 'la cosa horrible', el cuerpo reveló su potencial de conocimiento y de recuerdo. El cuerpo mostró su independencia frente a los pasos de un plan que pretendía anularlo convirtiéndolo en objeto pasivo, gobernado por la conciencia" (SARLO, 2004: 127). Conforme vemos, o corpo, neste caso, deixa de ser mero meio e passa a ser uma função que inventa forças e processos que desenvolvem seu propósito de vingança: "El cuerpo de Emma, que debía ser sólo instrumento, se convierte en *causa* de sus actos" (2004: 127)[14]. Sarlo, então, chega a uma crucial resolução da trama do relato: "[e]l acto vengativo se ha convertido en acto de conocimiento. No es simplemente una

[14] Cabe destacar, na análise de Sarlo sobre um conto "Emma Zuns sobre corpos em conflito, essa potência do corpo capaz de inventar situações e se forjar nas circunstancias, poder corporal esse que amplia suas forças em determinados encontros: "[e]l cuerpo se ha resistido a ser um instrumento ciego de la venganza" (2004: 126), ou seja, o corpo da protagonista se torna não só meio mas origem e fim do que vem a suceder de seu plano consciente. Segundo a autora, neste conto borgeano, "el conocimiento obtenido por el cuerpo produce un doble objeto de venganza y resignifica la muerte de Loewenthal" (2004: 128).

restauración del orden sino una instauración de saber" (2004: 129). Se no conto "Emma Zunz", a ação da protagonista forja circunstâncias e, através da potência de seu corpo, instaura novas situações liberadoras de outras compreensões e saídas àquela encruzilhada, em "Hombre de la esquina rosada", lemos que o ato de revanche do personagem-narrador se contenta somente em reinstaurar a ordem perdida com a chegada de Real.

Neste sentido, Beatriz Sarlo faz a seguinte afirmação ao analisar a novela francesa *Colomba* (1840), do escritor Prosper Mérimée: "Si los caballeros franceses lavan su honor en el duelo, las mujeres corsas lavan su honor en la venganza" (2004: 132). Ela estuda a personagem heroína Colomba que, assim como o narrador-personagem do conto borgeano, se vinga da honra ferida e age visando o restabelecimento da ordem convencional antiga: "en la cultura de la isla [lugar onde vive Colomba], la satisfacción no tiene nada de siniestro, sino que, por el contrario, restablece un orden que tiene el honor como su valor fundamental. La venganza repara el honor" (2004: 133). Na visão do narrador de "Hombre de la esquina rosada", a vingança também é legitima, porque repara a honra ferida do povo local. Trata-se, em termos diretos, de um conto sobre um assassinato na tocaia que retoma a honra local na perspectiva narrativa e na voz de um desprestigiado e subordinado morador do bairro autor do feito. Em ambos os casos, o ato de vingança não traz alterações no que se sabe e no que se vive daquela situação, mas repõe as coisas do jeito que eram e as pessoas colocadas na mesma posição hierárquica: "La venganza no ha traído conocimiento (como en el caso de 'Emma Zunz') sino confirmación de lo sabido" (2004: 133). Embora a questão dos valores esteja em todas essas narrativas, essa parece ser uma diferença decisiva entre, de um lado, "Emma Zunz" e, de outro, "Colomba" e "Hombre de la esquina Rosada".

O relato do narrador-personagem mostra alguém que tem um corpo inserido num costume tradicional com uma consciência fraca e submissa que parece o governar, buscando dar conta de sua realidade assentada nessa prévia convenção hierárquica de poder. Contudo, a insólita chegada de um forasteiro vem a perturbar a lógica comum desse sistema, como se a realidade dos corpos em situação de luta sugerisse outra lógica que não necessariamente a das convenções e representações desses costumes. A voz do narrador relata, portanto, a ruína da convenção a partir do encontro com as forças "reais" inerentes à vida social, para recuperar o sobrenome do personagem duelista Francisco "Real", a perda da honra como o valor que ancorava essa ordem e o restabelecimento dela por aquele que continuará ocupando um dos lugares mais inferiores nessa hierarquia

tradicional: o próprio narrador. Entretanto, ainda que essa voz do personagem-narrador trate a respeito de uma experiência sua atravessada por atitudes de submissão à hierarquia e ordem vigente, o fato de ele relatar, da sua voz ter um lugar para contar a própria estória, atenua essa sua submissão. Haveria, assim, uma espécie de poder de fala do narrador que, no gesto de contar, revela um poder expressivo de executar seu relato, o que, se não relativiza, ao menos sopesa a perpetuação de sua condição submissa e serviente naquilo que se conta na estória. Sem querer reduzir a termos como forma e conteúdo, há sentidos diversos que se depreendem daquilo que é narrado – as regras no suburbano mundo de Buenos Aires - e do como é narrado – o ato de relatar do narrador-personagem.

A cena de duelo popular, tal como lemos neste conto, conjuga sim valores que estão em jogo nesse encontro de corpos, ao contrário do que poderia dizer uma certa visão ilustrada imbuída de pressupostos de uma lei civil e estatal que fora imposta, não sem violência, desde o século XIX em determinadas regiões e países latino-americanos. Ao contrário dessa perspectiva, não se trata de dizer que tudo é barbárie nas relações sociais nesses espaços marginais à vida mais civil e urbana de Buenos Aires. Ela é, somente, sugerida no confronto desproporcional de poder entre Real e o grupo de pessoas no baile de tango, conflito esse marcado por uma desigualdade de forças no interior dessa relação de luta entre um indivíduo e um coletivo. O mais decisivo é o duelo de Real e Juárez que expõe percepções, expectativas e valores distintos, em razão de corpos que se diferem e se posicionam em lugares diferentes naquele baile e naquela comunidade. Se a honra como valor exige uma manifestação e representação para personagens como Lujanera e o narrador, a valentia, exposta por Real e recusada por Juárez, surge, não como valor representativo manifestado no regime convencional da fama, mas como valor expressivo em sua relação prática de forças em situação de duelo. Ela é uma prática de coragem, um poder detentor de um valor que só se expressaria numa ação concreta. Em todo caso, existem sim valores sociais sendo disputados nos duelos populares e suburbanos, porém o valor da coragem, conforme a visão dos duelistas Real e Juárez, passaria a ter outra função que não aquela de manutenção e representação que teria a honra nos costumes. Isso daria a pensar numa práxis existencial autônoma desses personagens duelistas.

Relatada pela voz narrativa e conjugada segundo os corpos e as percepções em jogo no bairro periférico, a cena de duelo popular, portanto, pode ser compreendida ainda segundo um conflito entre tipos de valores de naturezas e significações distintas, em que há valores que possuem funções e significações dentro de um sistema convencional, e

valores que somente podem se expressar fora desse âmbito e por meio de forças desses corpos em luta. Num contexto de costumes mais tradicionais, esses homens eram impelidos fortemente a acatar o duelo como forma de restabelecer sua imagem manchada sob pena de serem desprezados e excluídos daquela comunidade; neste relato, Juárez, familiarizado com seu contexto tradicional, é surpreendido com a chegada do outro alheio, abandona seu bairro e se encaminha para seguir sua vida noutro lugar, passando a ser ali um outro alheio também, buscando afirmar seu valor e espaço. Essa atitude sinalizaria, assim, para um possível horizonte de outros caminhos, possibilidades e mudanças de lugares para recomeçar a vida, nestas décadas iniciais do século XX em certas regiões de Buenos Aires. O valor da honra segue mantendo os costumes e as hierarquias tradicionais, enquanto aparece um outro uso do valor da coragem e a importância da individualidade. Isso daria lugar a ideia de indivíduo que opta por se excluir de seu grupo local e tradicional. Aqui o tom nostálgico do desaparecimento de práticas tradicionais se encontra com o caráter de ruptura da moderna poética de Borges.

O relato “Hombre de la esquina rosada”, coloca, portanto, em discussão valores como coragem e honra por diversos ângulos em razão do duelo. O escritor argentino encena, através da disputa por autoafirmação de Juárez e Real, os conflitos em torno de percepções distintas e a dificuldade na instauração de novos valores que competem com os valores que mantém a convenção, representação e manutenção hierárquica do poder local, tornando-se, assim, complexa a convivência neste espaço social convulsivo com o trânsito de sujeitos de outras regiões, remexida em suas margens pelos deslocamentos e encontros violentos entre homens locais e forasteiros, num contexto em que as relações estão se modernizando e perdendo seu caráter familiar e tradicional. Borges, portanto, flagraria, através das expectativas em torno da cena de duelo a passagem da regência do valor da honra quase obrigatório como reparação numa sociedade convencional, à afirmação facultativa da valentia na relação desses homens com a prática do duelo, numa sociedade em processo de modernização e individuação das relações sociais.

2. O duelo em "Fatalidade" de Guimarães Rosa

No conto "Fatalidade", publicado no livro *Primeiras estórias* (1962), de Guimarães Rosa, narra-se a partir da voz e da perspectiva de uma testemunha a chegada de um sertanejo numa cidadezinha e que deseja fazer uma denúncia contra um forasteiro que ambiciona tomar sua mulher: "Foi o caso que um homenzinho", inicia o relato o narrador, amigo do delegado, "recém-aparecido na cidade, veio à casa do meu amigo, por questão de vida e morte, pedir providências" (ROSA, 1974: 77). As ações e eventos narrativos progridem de pequenos arraiais para essa cidade mais desenvolvida do que a região de origem do protagonista, na qual não havia lei civil instituída. "Nem podia dar querela: a marca da autoridade, no Pai-do-Padre, se estava em falta" (1974, 79). Ele e a esposa mudam-se para o Arraial da Ajuda para se proteger e são, novamente, perseguidos pelo antagonista. Não há, ao que tudo indica, lei também neste lugar, o que faz com que o protagonista tenha que vir até essa cidadezinha próxima à procura de alguém que o possa acudir, chegando, então, à casa do amigo do narrador para tomar as devidas "providencias". "Aqui é cidade, diz-se que um pode puxar pelos seus direitos. Sou pobre, no particular. Mas eu quero é a lei" (1974: 80), diz o protagonista.

A perspectiva do narrador-testemunha focaliza três personagens durante o relato: o amigo do narrador, o protagonista e o antagonista. O primeiro é um homem "de vasto saber e pensar, poeta, professor, ex-sargento de cavalaria e delegado de polícia" (1974: 77), conforme diz o narrador. Já o protagonista, denominado em boa parte do conto como "homemzinho", ou seja, alguém fraco e mínimo, é descrito também como um sertanejo simples sem grandes recursos: "O qual, vendo-se que caipira, ar e traje", afirma o narrador: "Dava-se de entre vinte-e-trinta anos; devia de ter bem menos, portanto. Miúdo, moído" (1974: 77). Assim o narrador o descreve quando ele chega para depor ao delegado: "O homenzinho se sentara na ponta da cadeira, os pés e joelhos juntos, segurando com as duas mãos o chapéu; tudo limpinho e pobre" (1974, 78). Conforme vemos ao longo da narração, trata-se de um personagem simples e rude que, distante da incipiente lei civil, se sente desamparado para salvaguardar sua dignidade de marido.

O protagonista relata ao professor e delegado o problema pelo qual passam ele e a esposa em fuga pelo sertão mineiro: "Representou: que era casado, em face do civil e da Igreja, sem filhos, morador no arraial do Pai-do-Padre", segue o narrador o rito de registro da queixa do protagonista. "Mas, de mandado do mal, se deu que foi infernar lá

um desordeiro, vindiço, se engraçou desbrioso com a mulher, olhou para ela com olho quente (...) É um Herculião cujo sobrenome Socó" (1974, 78). Esse antagonista, portanto, é descrito como um homem "alheio", "desordeiro", "vindico" e "desbrioso" (1974: 78), são os nomes usados pelo narrador e o protagonista para descrevê-lo. Temos aqui a situação conflituosa do relato que se movimenta em torno do perigo real de o forasteiro ferir o pacto matrimonial entre marido e esposa. Trata-se, como vemos, de um relato sobre a possível desonra daquele que vem prestar a queixa, tendo, assim, mais uma vez uma discussão sobre valores como a honra neste conto: "Mas o homenzinho, posto em cruz comprida, e porque se achasse rebaixado, quase desonrado – e ameaçado – viera dar parte" (1974, 78), diz o narrador. Esse conflito, como vemos, engendra uma configuração de triângulo amoroso que tem a questão da honra como eixo central. Neste ponto, essa trama se assemelharia ao enredo que envolve os personagens Juárez, Lujanera e Real no conto "Hombre de esquina rosada", de Borges.

Entretanto, a questão da honra neste relato rosiano tem aspectos que distinguem a condição do protagonista e sua esposa daquela do casal Juárez e Lujanera do relato borgeano. O primeiro deles é o fato de eles serem casados nos âmbitos civil e religioso. Além das implicações disso, há outras características que precisam ser explicitados para compreendermos melhor a especificidade desse conflito. "Somente a situação empiorava, por culpa de hirsúcia daquele homem alheio" (1974, 79), diz o narrador. O protagonista de nome Centeralfe é, como vemos, alguém que é temente à Deus e as leis civis, ou seja, crente incondicional a essas formas de organização em termos de valores e regras de vida social, ainda que essa legislação lhe desampare nesta situação em que mais necessita dela: "Sou homem de muita lei... Tenho um primo oficial-de-justiça... Mas não me abrange socorro... Sou muito amante da ordem..." (1974: 78). Antes de ir pedir ajuda ao professor-delegado, Centeralfe já tinha ido tentar o auxílio do primo oficial de justiça, mas não havia conseguido ajuda. Sugerem-se aqui duas questões a respeito de como são as relações sociais neste espaço sertanejo: como as práticas civis, como o uso da lei, estão associados aos conchavos familiares de compadrios e, em segundo lugar, como a lei é, portanto, nula para os que estão à margem desses acordos. José Miguel Wisnik, no texto "O famigerado" (2008), pontua esse aspecto frágil da lei e sua dificuldade de se firmar em solo brasileiro: "a fragilidade da lei, e a sua crônica impossibilidade de se firmar, é um tema agudamente brasileiro, cujas implicações as mais profundas e sutis são objeto explícito ou implícito desses textos de Guimarães Rosa" (2008: 188). O estudioso postula

que, ligada a essa suposta debilidade da lei à maioria da população, estaria a dificuldade de se distinguir os âmbitos privado e público neste espaço sertanejo dos relatos rosianos: “Não se distingue, portanto, o interesse público do interesse privado”, ele afirma, “nem a política da economia, nem a lei do Estado da regra da aliança (“para os amigos, tudo”) e da vingança (“para os inimigos, o rigor da lei” (2008: 189). O que chegaria dessa lei seria usado para manter acordos e regras de aliança dos interesses de fazendeiros locais, deixando, assim, à margem da lei ou sob o seu poder rigoroso os demais moradores.

O protagonista, um desses moradores que tenta chegar até a lei através do primo oficial de justiça, busca com isso resolver essa situação de ameaça, mas não encontra uma solução e novamente fica desamparado. Assim, Centeralfe segue em sua crença numa lei abstrata e sem vivência prática e concreta, mas permanece distante das leis civis e impedido de chegar a outros meios de resolução da questão a não ser fugir com a esposa, impotentes nesta situação de conflito com um estranho que os persegue. “Sucedendo-se os sustos e os vexames, não acharam outro meio. Ele e a mulher decidiram se mudar” (1974: 79), relata o narrador, descrevendo a sequência de constrangimentos pelos quais passam esses personagens. “Mas, para considerar a Deus, e não transpassar a lei, o jeito era”, conclui o narrador a respeito do impasse que vivia o protagonista sob a fraca força civil de seu arraial. Assim, forasteiro por forasteiro, Centeralfe é um personagem marginal que também não pode ser contemplado pela inoperante lei civil vigente no arraial próximo ao seu, transitando na periferia das relações tal qual o homem alheio que chega para perturbar seu matrimonio.

O conflito em torno da honra traria, portanto, como características essas distinções entre o que é familiar e o que é estranho e alheio, em que nosso protagonista estaria no meio do caminho dessas duas instâncias: contra o estranho antagonista, ele não encontra auxílio em seus relações com a família e nem com a justiça local, encarnada na pessoa do primo oficial de justiça que o ignora, permanecendo à margem da lei civil da cidadezinha que chegou para pedir socorro. Não há para o protagonista a possibilidade de auxílio dessa lei prévia aos seus atos. Nesta fronteira problemática, torna-se mais difícil e até ingênuo para Centeralfe manter-se crente em uma única solução segundo os ditames dessas leis civis que o ignoram no momento de necessidade. A recorrente caracterização do protagonista como homenzinho, sua percepção e atitude, parece sinalizar para essa constatação da dificuldade de se confiar somente na fraca convenção civil mal instituída. Num espaço caótico em que outras forças podem emergir, esperar somente dessa via legal

ausente ou não efetiva configura a simplicidade e rudeza do personagem Centeralfe, suas vãs tentativas de resolução desse conflito social. Assim, torna-se risível, senão trágica, a defesa cega das leis e a busca única e exclusiva dessa forma de resolução dos conflitos a um personagem totalmente simples e periférico às relações sociais nesse espaço do sertão.

Em *Mito e processo social em Primeiras estórias* (2003), Ana Paula Sá e S. Pacheco examina esse e outros contos desse livro de Guimarães Rosa e constata, através dos conflitos narrados, o declínio do poder privado de fazendeiros, que se sustentava segundo acordos em família, com a chegada de forças externas e alheias àquele lugarejo, provocando, assim, competição e conflito com esses poderes costumeiros estabelecidos: "o confronto entre esferas heterogêneas de poder se faz presente e se fixa num forte chão realístico" (PACHECO, 2003: 91), diz a autora[15]. A partir do contos "Famigerado" e "Os Irmãos Dagobé", Pacheco postula que, nas relações sociais perspectivadas nestas narrativas, "a justiça privada mescla-se a uma civilidade que ganha espaço" (2003: 89). Segundo a estudiosa, haveria

> de maneira mais explícita nos primeiros dois casos [os contos "Os Irmãos Dagobé" e "Famigerado"] uma interpenetração dos modos de violência privada e pública, uma indefinição de limites. No arraiais, a justiça de mãos próprias que reina habitualmente é matizada por figuras da lei ou por certa civilidade que se impõe, mudando inclusive o comportamento de (ex) malfeitores (2003: 89).

O argumento de Pacheco revela o conflito entre os poderes ligados aos costumes privados do arraial em oposição aos poderes de ordem pública e civil que ganham força com a lei, ou eventualmente as imbricações de ambos. Situados num espaço sertanejo à margem das cidades com maior incidência das leis civis, o relato perspectiva um conflito entre protagonista periférico à lei e um antagonista alheio à ordem social vigente, ambos subtraídos das relações de costumes e acordos de compadrios, pobres e desterrados de suas regiões de origem, tendo, assim, o professor-delegado e ex-sargento, homem da cidade por excelência, como um mediador do conflito.

---

[15] Pacheco, no texto "Jagunços e homens livres pobres – O lugar do mito no Grande sertão" (2008), fala na noção de "familismo" (2008: 185), a respeito das relações de acordos familiares de âmbito privado e costumeiro entre fazendeiros com relação à questões públicas.

O problema colocado para Centeralfe e o professor-delegado é como resolver um conflito em torno da honra entre o protagonista e um estranho num lugar em que a lei não é efetiva para o primeiro. Assim, a ideia de "fronteira", postulada por Beatriz Sarlo no livro *Borges, un escritor de las orillas* (1995), ajudaria a pensar os confrontos nesse lugar à margem da cidade composto por personagens periféricos às relações estabelecidas. Não estar firmado em um dos lados é condição para se poder transitar para outras saídas e desenlaces no relato. Isso, provavelmente, permita confrontar os processos, ordens e ideias estabelecidos nestes espaços sociais. Assim, essa noção de "fronteira" auxilia a compreender a emergência da própria solução encontrada pelos personagens no relato, pois o que vai surgir, de forma meio discreta e velada, é a sugestão ao duelo feita pelo próprio professor-delegado a Centeralfe para que bote um fim de uma vez por todas na questão: "Meu amigo fez uma coisa. Virou, por metade, o rosto, para encarar aquela carabina. Sério, carregando o minuto. Só. Sem voz" (ROSA, 1974: 80). A sugestão ao duelo será feita nesta cena privada de "conversa" entre eles através de gestos e insinuações do amigo do narrador ao protagonista. Noutro trecho, o narrador descreve os gestos do professor-delegado que apontava com o olhar para a arma que Centeralfe devia sacar e usar contra o antagonista: "Mais nela afirmando a vista, enquanto umas quantas vezes rabeava com os olhos, na direção do homenzinho; em ato, chamando-o que também a olhasse, como que a o puxar à lição" (1974: 80). De tanto ele insistir na invocação ao quadro das armas, o protagonista sacou o que ele propunha de forma gestual: "Sempre em fito, na arma, na parede, e remirando o outro – ao tempo que – tanto quanto tanto. De feito. O homenzinho se arregalou – de desperto. Desde que desde, ele entendesse, a ver o que para valer: a chave do jogo. Entendeu" (1974: 80).

O duelo, como vemos, não é contemplado no diálogo, ele precisa, assim, ser sugerido pelo ex-delegado através do movimento de seu corpo feito de um modo mais velado e gestual, uma vez que o duelo aparenta ser proibido, e daí a necessidade de passar uma ideia ao protagonista de um modo não dito. Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia*, expõe noções do corpo, seu movimento e gesto, pertinentes à leitura e compreensão da sugestão à prática do duelo nesta cena do conto. Sendo o corpo essa forma e lugar em que se estabelece sentidos, seu movimento torna-se "um gesto, e sua significação um mundo" (2014: 254). Para o filósofo francês, o corpo é, antes de tudo, esse espaço que é "a origem de todos os outros, o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como

coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos" (2014: 202). Esses modos do corpo teriam o poder de propor outras saídas e sentidos ao dilema da situação. Sobre esta forma de expressão que produz o gesto do personagem, "um movimento é apreendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu 'mundo'. (2014: 193), sentido esse que o protagonista, enfim, apreende a partir do movimento gestual do corpo do personagem. Neste sentido, torna-se possível pensar o gesto desse corpo-mundo como produtor de sentidos nesse "espaço expressivo" que se opõe ao regime convencional e representativo. Assim, como o gesto do corpo forja essa situação, ele ganharia, nas palavras do filósofo, uma "potência de expressão" (2014: 248) que produz a sugestão ao duelo neste relato.

Após essa sugestão gestual ao duelo, essa luta de corpos entre o protagonista e o antagonista vai ser expressa por duas vezes ao longo do relato, nunca diretamente, mas com expressões alusivas ao duelo: ora como um "vir-às-mãos", ou seja, os dois personagens baterem-se um ao outro com as mãos, ora como um "vá-à-garra" (ROSA, 1974: 79-81), i.e., ir à luta física um contra o outro, numa descrição mais animalizada. Trata-se, como vemos, de um relato que gira em torno do tema da honra masculina e da situação de duelo de armas de fogo entre dois homens num arraial mineiro. Após ter aprendido a lição passada pelo professor-delegado, Centeralfe sai de sua casa e tem um encontro com seu opositor: "E – de repente e súbito – precipitou-se a ocasião: lá vinha, fatalmente, o outro, o Herculião, descompassante", diz o narrador: "Meu amigo amigo soprou um semi-espirro, canino, conforme seu vezo e uso, em essas, em cheirando a pólvoras", ele afirma sobre o tiro no antagonista e a inexperiência de Centeralfe em manejar o revólver: "E... foi: fogo, com rapidez angélica: e o falecido Herculião, trapuz, já arriado lá, já com algo entre os próprios e infra-humanos olhos, lá nele – tapando o olho-da-rua" (1974: 81).

Neste encontro de duelo entre Centeralfe e Herculião, há um terceiro personagem que se envolve na disputa entre eles. Quando o protagonista e o antagonista sacam a arma pra trocarem tiros, o ex-delegado, professor e amigo do narrador, que havia sugerido o duelo, de tocaia dá um tiro de segurança no forasteiro antes que este possa responder com seu tiro em Centeralfe: "Três, porém, haviam tirado a arma, e dois tiros tinham-se ouvido?", se pergunta o narrador a respeito da cena de duelo entre Centeralfe e Herculião: "Só o Herculião não teve tempo. Com outra bala, no coração. Homem lento" (1974: 81), confirma o narrador, sinalizando a morte do antagonista com o outro tiro dado pela arma

do delegado. Como vemos, todos os personagens, na situação do duelo, estão armados, até mesmo o antagonista que é surpreendido antes de atirar com os tiros do protagonista e do professor-delegado escondido. Neste encontro para um provável duelo em nome da honra entre Centeralfe e o antagonista, chama a atenção a presença do professor-delegado que participa com um tiro da morte daquele homem alheio à região, revelando, assim, um aspecto desproporcional dessa luta em nome de valores como honra e, mais indiretamente aqui, a valentia do protagonista. Ainda que isso não tenha sido combinado entre o delegado e Centeralfe, que não sabia que ele o havia seguido e que dera um tiro de tocaia no forasteiro, a coragem e a honra de Centeralfe, que deveria ser preservada dos maus atos de seu antagonista, torna-se, no fim das contas, manchada pela covardia de um duelo entre ele e o professor-delegado contra o outro sozinho. Em razão de ter sido uma luta desigual de dois (um escondido) contra um pego em surpresa, o relato aponta para o aspecto desproporcional de forças em que se sugere a falta de lealdade nas relações.

A atitude do professor e ex-delegado em participar às escondidas de um duelo entre dois homens sugere, assim, um lado suspeito da lei e projeta uma sombra na ideia de civilização decorrente das práticas ditas civis e urbanas ligadas a esse tipo de personagem, o que traz em questão o modo como Rosa recupera esse paradigma da civilização e barbárie e mostra o quão precária pode ser a fronteira que separa esses termos tão presente na cultura latino-americana desde o século XIX. Noutro texto denominado "Jagunços e homens livres pobres – O lugar do mito no Grande sertão" (2008), Ana Paula de Sá Pacheco, pensando nestes termos, analisa a cena do tribunal de jagunços entre os personagens no romance *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Para a estudiosa, ao realizar um julgamento equânime, racional e impessoal no meio do sertão tido como "bárbaro", Rosa reverteria esse termo do paradigma a partir de sua ironia "com relação à ideia de que a barbárie seja um *atributo do outro*, no caso, o sertanejo bruto, objeto da representação literária" (PACHECO, 2008: 185). Segundo a estudiosa, o escritor mineiro trabalharia com certa ironia tanto na importação direta de ideias ilustradas de países em outros momentos histórico-políticos, como na inversão de sentidos, significados e posições delas, como fez com os termos *civilização e barbárie*[16].

[16] Ao longo de seu artigo, Pacheco (2008) opera recorrentemente com as ideias de civilização e barbárie, embora não tenhamos encontrado, claramente, em sua abordagem o que se entende por esses termos, tampouco uma problematização desse paradigma e do uso dele enquanto exclusão e hierarquização social da alteridade.

Neste sentido, neste conto “Fatalidade”, a barbárie não estaria no duelo como solução de conflitos em torno de valores, mas, sobretudo, ela apareceria de modo sugerido na postura irônica de Rosa com relação aos pressupostos civis e letrados de uma cultura ilustrada, ao narrar a intervenção do próprio delegado e professor, tido como agente da letra da lei civil, que incita o pobre Centeralfe ao duelo e atira às escondidas no duelista forasteiro, tornando, assim, a configuração do conflito desigual e seu resultado covarde. Dito isso sobre o conflito de honra que constrange o protagonista, a insinuação ao duelo feita pelo professor-delegado e sua decisão que torna desigual o duelo entre eles, valeria a pena trazer novamente em questão a visão narrativa para avançarmos com o relato. Quem narra este conto é um amigo do delegado que acompanha a cena sem ter nenhuma participação. A solução do relato é encontrada pela ajuda de um amigo do narrador que induz o pobre homem, que vem de um lugar desamparado pela lei civil, ao duelo. A visão desse narrador, mais voltada para a cena privada de conversa entre o marido e o delegado, testemunha, assim, tanto o caso particular do marido, perseguido por um forasteiro que deseja manchar sua honra ficando com sua mulher, quanto a postura do amigo que encaminha a resolução do conflito segundo a prática do duelo.

O espaço perspectivado por esse visão é, como já foi dito antes, um vilarejo pouco mais desenvolvido, mas certamente uma zona de fronteira entre o sertão sem lei e uma cidadezinha com leis civis incipientes. Segundo diz Pacheco (2003), no livro *Primeiras estórias*, “o transito entre uma ordem e outra não se completa” (2003: 89), indicando que, nestes relatos, a passagem dos costumes para a legalidade não se completaria, uma vez que, segundo a autora, de modo mais evidente que nas cidades, “a esfera pública não se delineia como totalidade, tampouco a mentalidade dos habitantes separa completamente público do privado” (2003: 91). Conforme vemos, essas instâncias, as espaciais em termos de público e privado, e as reguladoras do comportamento social, costumes e leis civis, ora estão em conflito, ora se misturam no espaço sertanejo, abrindo, em todo caso, lugar para uma rediscussão desses valores e suas convivências nessa região sertaneja. Após a morte de Herculão, diz o narrador: “O Centeralfe se explicou: “Estes iscariotes” (ROSA, 1974, 81), diz o protagonista, fazendo referência o personagem à figura bíblica de Judas Iscariotes, traidor de Cristo, menção essa que traz a questão da traição e mancha de valores como a perda da honra em cheque no encontro entre esses personagens.

Mesmo a perspectiva do narrador parece ser afetada pela sugestão ao duelo em razão de uma questão de valores. Ao perceber a sugestão gestual ao duelo feita pelo amigo

ao protagonista, o narrador se surpreende com essa atitude do professor, poeta, ex-sargento e delegado, de insinuar e provocar uma resolução de luta de armas entre eles: "Meu amigo, tão valedor, causavelmente, de vá-a-garra o deixava?" (1974: 81). O fato de ele não indicar a solução segundo os ditames das leis civis surpreende a perspectiva do narrador. Expressões como "o que era para valer" (1974: 81) referida ao duelo e o adjetivo de "valedor", que ele usa para se referir à surpresa com a postura do professor-delegado, reforça, assim, a questão dos valores em discussão neste embate. Ao sinalizar de modo gestual a opção pelo duelo para o protagonista, o professor-delegado, contudo, deixa claro ainda que não quer se comprometer futuramente com o ocorrido, uma vez que a lei venha constranger Centeralfe e esse, visando se defender de maneira pobre e sem recursos, afirme que o fez segundo o dito e a mando do professor-delegado. Neste sentido, havendo um conflito em torno de valores, a escolha pelo duelo, portanto, tem a ver com uma prática que passaria à margem dos ditos e escritos da lei civil, opção essa comprometedora a um sujeito tido como representante civil como o professor-delegado. Beatriz Sarlo (1995), refletindo sobre a presença do duelo na obra de Borges, traz considerações pertinentes para se pensar esse tema no relato de Guimarães Rosa. Segundo a estudiosa argentina,

> El duelo y la venganza establecen una ley no escrita. Los cuentos de orilleros y la relectura borgeana de la tradición muestran la violencia individual como instrumento inevitable en situaciones donde la única ley es el código de honor porque la instituciones formales del estado están ausentes o no tienen imperio sobre conflictos que se resuelven según modalidades tradicionales (SARLO, 1995: 179-80).

O duelo, assim, é sugerido por gestos ambíguos num contexto de ausência de leis civis bem assentadas e vigentes nesta zona rural, demonstrando não haver uma legislação que, através de sua convenção escrita, instaure acordos entre os homens. Sendo o sertão, assim como o pampa argentino, regiões nas quais as leis neste período das primeiras décadas do século XX ainda não teriam força o suficiente para se fixar e minimamente determinar os hábitos dos sujeitos, apaziguando o comportamento de seus corpos, essa brecha da lei faria, assim, surgir a prática duelista como um encontro de sujeitos desprovidos de uma "comunicação prévia" que a escrita civil providencia sob o nome de "convenção", conforme postulado por Merleau-Ponty (2014). Neste sentido, o professor, de forma irônica, indaga: "Tudo não é escrito e previsto? Hoje, o deste homem" (ROSA,

1974: 81). Neste sentido, vale a pena frisar a coexistência, as vezes contraditória, entre dois códigos distintos como o costume tradicional e a lei escrita civil que disputam os modos de resolução dos conflitos entre os sujeitos desse espaço rural sertanejo.

A maior parte do relato encena, assim, uma espécie de diálogo-disputa entre eles, em parte dito, em parte sugerido, em que o professor ensina por meio de gestos ao pobre sertanejo um modo de pôr um fim definitivo na perseguição do forasteiro em macular sua honra matrimonial: o duelo. As possibilidades de resolução do conflito são relatadas pelo narrador que acompanha as posições e perspectivas, de um lado, do olhar do indefeso marido que tinha a lei e a ordem civil como única solução, e de outro do professor que sugere de modo gestual o duelo, o "vir-as-mãos" como chama o narrador-testemunha, já que a lei enfraquecida no sertão não atinge o valentão alheio a comunidade. O problema posto neste relato é, não somente como lidar com o estranho que perturba valores sociais e comunitários como a honra, como marcar os limites sociais para um forasteiro que chega nesse arraial semicivilizado, mas também como resolver esse constrangimento. O que se narra no conto mineiro é o conselho à luta, o auxílio e o empréstimo da arma para uma lição gestual sem palavras, à margem da convenção da lei civil escrita, contra o outro estranho que é marcado com a vida. Sendo o professor-delegado um personagem que ensina uma lição ao protagonista, e este, apartado das leis, fraco e sem recursos para lidar com essa situação vexatória, alguém que aprende e resolve um conflito em torno da honra, o relato, portanto, pode ser lido como um difícil aprendizado a um duelo que tem como injusto resultado a covarde morte do forasteiro numa luta desigual entre dois personagens contra um.

O duelo, como vemos, se dá justamente na confrontação não mais admitida de certos costumes de mando e na impossibilidade da lei efetivamente atuar sobre eles, nessa fissura que o caos desse lugar sertanejo provoca com a chegada de um personagem alheio num meio relativamente desordenado ou com uma fraca ordem legal civil. No texto "O lugar da história na obra de Guimarães Rosa" (2007), Luiz Roncari, apreciando as dimensões espaciais da obra rosiana, postula que "esse universo possui também como camada importante de sustentação uma alegoria histórica dos dilemas do trânsito do Brasil de uma vida costumeira arcaica e desordenada (...) para uma vida institucional moderna ordenada" (RONCARI, 2007: 148-9), ou seja, para o crítico, estariam representados nas estórias de Rosa as relações de força entre costumes e leis civis, e as tentativas civilizatórias de minar os efeitos dessas práticas consuetudinárias locais. Para

o estudioso, esse seria, por volta de 1950, o “drama do Brasil, na vida pública e privada, captado num momento de grandes indefinições, quando ainda os dois ventos contrários, o da tradição dos costumes e o da civilização das instituições importadas, trombavam com a mesma força, criando a imagem do redemoinho e do diabo no meio” (2007: 148-9). Recuperando a imagem do caos do redemoinho e dele seus movimentos e mudanças inesperados, esta cena de duelo focalizaria, portanto, esse momento de transição das relações no interior do Brasil e esse espaço de fronteira entre o campo e a cidade através de conflitos com armas de fogo em torno de valores como a honra e a covardia.

A individualidade e o *outro*:

valores e atributos em torno da prática do duelo

1. O duelo em "Os Irmãos Dagobé" de Guimarães Rosa

Em "Os Irmãos Dagobé", também publicado em *Primeiras estórias* (1962), de Guimarães Rosa, relata-se o velório de Damastor Dagobé, "o mais velho dos quatro irmãos, absolutamente facínoras", morto num duelo por "um lagalhé pacífico e honesto, chamado Liojorge, estimado de todos", segundo diz a voz narrativa. Enquanto narra de modo distanciado essa cerimônia fúnebre feita na casa dos "Demos, os Dagobés, gente que não prestava" (ROSA, 1974: 45), o narrador nos conta sobre o confronto entre os dois e as expectativas dos moradores em torno da provável vingança, num clima à maneira sertaneja com comidas e bebidas durante a madrugada até o enterro pela manhã. Toda tensão, angústia e dramaticidade ficam a cargo da voz narrativa que, até o desfecho, vai indagar de forma provocativa sobre as possibilidades de ocorrer outro conflito entre os três irmãos e Liojorge. Trata-se de um conto que, se já inicia com um confronto consumado, não perde de vista a expectativa de ocorrer outra luta de armas entre homens marginais nos arraiais do sertão. Sendo assim, requer o exame pelo olhar narrativo dos espaços, das expectativas e percepções dos personagens na iminência e ânsia de um duelo.

O ritual fúnebre ocorre na casa dos irmãos Dagobé situada nestes arraiais distantes de cidades mais desenvolvidas. Trata-se de um espaço familiar em que regem as ordens e os mandos dos irmãos violentos, lugar em que se deve ter cuidado com o que se faz e se diz: "Debaixo das vistas dos três em luto, devia-se-lhe contudo guardar ainda acatamento, convinha" (1974: 45), alerta o narrador, sinalizando a periculosidade das relações neste espaço. Embora a casa esteja localizada num povoado que possuía um cemitério onde será enterrado o finado, trata-se de um lugar em que tanto "não havia autoridade" quanto "não havia padre" (1974: 48), afirma o narrador, constatando a ausência desses dois agentes sociais ligados às duas instâncias basilares, como a polícia e a igreja, imbricadas na formação do espaço público. Este espaço do sertão, sem essas instituições civilizadoras, situa-se num momento de trânsito e convivência de antigos costumes e de novas práticas e modos de percepções de seus moradores. A família dos Dagobés é, segundo uma provocadora visão narrativa, tida como o que há de pior em

termos de costumes naquelas regiões. Até a morte do mais velho deles, Damastor Dagobé, eram quatro homens "que viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado (...) que botara na obrigação de ruim fama os mais moços – 'os meninos', segundo seu rude dizer" (ROSA, 1974: 45). Trata-se de um grupo familiar de homens desinstruídos que, provocando medo nos moradores, detém certo poder local segundo regras e costumes violentos e despóticos. Segue uma descrição maldizente sobre quem são os irmãos Dagobé: "Pelo que, aqueles Dagobés; brutos só de assomos, mas treitentos também, de guardar brasas em pote" (1974: 47), diz o narrador. Ocorre que numa dessas investidas contra os moradores, Damastor, "sem sabida razão, ameaçara de cortar-lhe as orelhas", de Liojorge, provocando-o sem motivo nenhum conforme é dito no relato, a não ser o de provar o poder e o despotismo da família Dagobé naquela região. Ciente dessa ameaça, Liojorge se prepara para esse encontro fatal arranjando uma garrucha, ato esse que surpreende seu opositor: "Daí, quando o viu, avançara nele, com punhal e ponta", diz o narrador, e continua: "mas o quieto do rapaz, que arranjara uma garrucha, despejou-lhe o tiro no centro dos peitos, por cima do coração" (1974: 46), diz o narrador, demonstrando sua (re)ação valente, rápida e precisa.

Valeria a pena se perguntar se há nesse confronto mortal de armas entre Damastor e Liojorge os elementos para que se configure como um duelo. Ora, embora não seja explicitado o motivo pelo qual Damastor implica com ele, tampouco um gesto ou fala desse que o convoque explicitamente para um duelo combinado entre eles, não seriam motivos para que não se trate de um duelo. O que há é uma ameaça à vida de Liojorge, gerando uma expectativa de duelo para o momento em que eles se reencontrem, o que faz com que tanto o primeiro quanto o segundo se equipe com suas armas e fiquem alerta à essa circunstância decisiva. Neste sentido, a ameaça, a expectativa e os preparativos de luta entre eles são, portanto, procedimentos que configurariam, de modo mais contingente e menos convencional, essa cena de duelo entre os personagens num arraial do sertão. Após o fim do conflito entre eles, se destaca um aspecto desigual desse duelo marcado por um personagem que porta um punhal, conhecido como "arma branca", e outro, portando uma arma de fogo. Esse carácter desigual talvez agravasse mais ainda a indignação dos irmãos com a morte do chefe de família, daí, provavelmente, uma das razões para a dissimulação e a pressa com que eles agilizam o velório, conforme relata o narrador, visando, assim, se vingarem do opositor Liojorge na sequência do velório. Esse caráter contingente e essa ausência de condições de igualdade neste confronto entre os

personagens demarcam, assim, as condições pelas quais se configura o duelo entre Damastor e Liojorge neste espaço sem instituição civil e aberto às possiblidades do sertão.

No espaço desenhado pelo relato, soa ingênuo e tolo esperar igualdade ou lealdade das relações de disputa de poder entre esses moradores. No entanto, se Liojorge, "criminal de legítima defesa" (1974: 47), foi sagaz para salvar sua própria pele, ele pode parecer ingênuo num segundo momento. Ao tomar uma decisão que leve em conta a lealdade e solidariedade dos familiares do finado, o duelista vitorioso corre agora um grande risco para sair da enrascada em que foi se meter ao matar um dos quatro irmãos mais perigosos do arraial. É o que o narrador e os demais frequentadores do velório, a todo momento, se perguntam sobre o comportamento dos irmãos, pressupondo a reação vingativa mais comum deles ao invés da realização do velório: "Depois do que sucedeu, porém, espantavam-se de que os irmãos não tivessem obrado a vingança", diz o narrador: "Em vez, apressaram-se de armar velório e enterro. E era mesmo estranho" (1974: 46). Parece ser negado a esses personagens sertanejos a condição de, enquanto homens violentos, poderem realizar um ritual como o velório e o enterro ancorado em valores e atributos como honra e memória do falecido. "Aquilo podia-se entender? Eles, os Dagobés sobre-vivos, faziam as devidas honras, serenos" (1974: 46), destaca o narrador, marcando como estranho àquela comunidade essa atitude humana e o caráter cerimonioso dos atos dos irmãos, "os perversos Dagobé" (1974: 49). Reaparece aqui esse tipo de visão que retira das práticas e ritos de homens populares a condição de portarem também valores, concepção essa pressuposta, como já foi dito, por um olhar ilustrado, urbano e de anseios civilizatórios corrente num certo pensamento iluminista sobre países da América Latina.

É crucial analisar como a questão da honra surge neste relato e qual a sua função: "Mais logo. Só queriam ir por partes, nada de açodados, tal sua não rapidez. Sangue por sangue", relata o narrador, buscando tentar compreender a espera pelo conflito entre eles para obrar vingança: "mas, por uma noite, umas horas, enquanto honravam o falecido, podiam suspender as armas, no falso fiar. Depois do cemitério, sim, pegavam o Liojorge, com ele terminavam" (1974: 46-7), ele continua, sinalizando o adiamento do confronto com o esfriar do sangue para realizar o velório do irmão, e só depois de enterrado obrar a vingança. Todo esse modo de abordar a questão fica a cargo da perspectiva do narrador que indaga a postura dos irmãos com certa desconfiança e receio: "Sempre, a cada podido momento, em sutil tornavam a juntar-se, num vão de janela, no miúdo confabulejo", prossegue o narrador, alertando à formação do grupo e os sussurros de conversa entre

eles, provavelmente a respeito de como agirem dali em diante. “Bebiam. Nunca um dos três se distanciava dos outros: o que era, que se acautelavam?” (1974: 47), mais uma vez indaga o narrador a si mesmo e ao leitor que o acompanha em seu relato o receio que ronda todo o clima tenso e grave do velório. Ele retoma a desconfiança sobre o jeito dos irmãos Dagobé agirem e afiança a ideia deles estarem tramando algo: “e os chefes de tudo, não iam deixar uma paga em paz: se via que estavam de tenção feita” (1974: 47). A questão da honra pelo irmão ganha um sentido distinto que não o de uma motivação de seguir com o conflito de modo vingativo, mas sim como razão para suspender o confronto e dar o direito de velar e enterrar seu familiar. Esse ato dos irmãos de zelar pela honra do morto, realizando o cerimonial do velório e adiando, ainda que temporariamente, a vingança, pode parecer pouco, mas já sugere, novamente, a aparição de novos modos de encarar os conflitos sociais a partir de outras deliberações que não aquelas despóticas e violentas que o chefe Damastor costumava ter. Essa função dada ao valor da honra evidencia outra atitude dos irmãos que surpreende o que estava, levemente, pressuposto neste relato a partir do jogo de tensão e expectativa realizado pela voz narrativa.

Seguindo os eventos narrativos, chega um dado momento em que começam a vir notícias do paradeiro de Liojorge a quem, segundo o narrador, era “inútil resistir, inútil fugir, inútil tudo” (1974: 47). Liojorge, então, manda dizer aos irmãos que “matara com respeito”, relata o narrador: “E que, por coragem de prova, estava disposto a se apresentar, desarmado, ali perante, dar a fé de vir, pessoalmente, para declarar sua forte falta de culpa, caso tivessem lealdade” (1974: 47-8). Essa atitude desse “ousado lavrador” (1974: 47) segundo o narrador, com relação aos bravos irmãos de sua vítima demonstra a coragem desse personagem frente às adversidades que se apresentam nesta região do sertão. Essa “coragem de prova”, a que se refere o narrador, seria o efeito da presença física do corpo de Liojorge em situação, que testemunha em seu ato sua valentia. Trata-se de uma noção de coragem como um valor que se consuma na prática, conforme as ações e decisões dos corpos dos personagens ao vivenciarem essa tensa expectativa de um novo duelo. Há passagens elucidativas dessas noções de coragem e corpo em situação de luta no romance *Grande Sertão: veredas* (1956) que valeriam a pena ser reproduzidas: “O que era em mim valentia, não pensava” – diz o narrador-personagem naquela que é tida por obra-prima do escritor mineiro (ROSA, 1956: 371), referindo-se a valentia como algo que requer mais do corpo do que propriamente da consciência para ser realizada. Noutra passagem do romance, Riobaldo, em suas meditações, fala novamente sobre esse corpo corajoso sem

medo dos acasos: “Queria entender do medo e da coragem, e a gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder” (ROSA, 1956: 77), diz o protagonista, sinalizando para esse gesto de se colocar na contingencia das circunstâncias de um modo corporal, afetivo e valente. Liojorge, com seu corpo valente em risco de conflito, era, diz o narrador, “só a presença fatal” (1974: 49), ilustrando bem essa prática de colocar-se de corpo inteiro à disposição de um possível duelo.

Trata-se de uma série de exemplos dados pelo narrador de como Liojorge forja com seu corpo uma atitude valente diante do velório de Dagobé: “O Liojorge, esse, sem escape (...) O valente, sem retorno (...) Os três Dagobés, armados” (1974: 49). A surpresa decorrente dessa atitude valente de pôr sem titubear o seu corpo em risco traz, assim, outras consequências às expectativas de duelo entre Liojorge e os irmãos e prováveis algozes. Esse corpo fatal que personifica o valor da coragem com seu gesto teria o poder de romper com o que é esperado e previsível, conforme sugere a voz narrativa numa frase enigmática: “A gente vê o inesperado” (1974: 48). Vai ser através dessas falas do narrador que, por diversas vezes, a circunstância se tornará mais tensa e perigosa, e o modo que ele escolherá para atingir isso passa também por ditos e provérbios sertanejos em que, novamente, a presença do corpo tem uma enorme força expressiva: “E em fato até de arrepios – o quanto tanto se sabia – que, presente o matador, torna a botar sangue o matado!” (1974: 48), diz o narrador, sugerindo que a presença de Liojorge coloca em ebulição os afetos no velório. Ademais, o problema vai se agravando ainda mais quando chega outra mensagem de Liojorge aos irmãos se oferecendo para carregar o caixão até o cemitério. Diante desse impasse provocado pelo duelo, pela expectativa de outro duelo e pelas ações corajosas de Liojorge, os irmãos não encontram outro jeito senão permitir que ele compareça ali, mas somente depois de fechado o caixão. O valente personagem então vêm ao velório e se percebe cercado pelos irmãos na hora de levar o caixão ao cemitério: “O Liojorge pegasse na alça, à frente, da banda esquerda – indicaram. E o enquadravam os Dagobés, de ódio em torno” (1974: 49), prossegue o narrador com o relato sobre o carregamento do caixão até o cemitério. Essas deliberações quase insanas de Liojorge, que incluem a forte presença de seu corpo nessa expectativa de luta e o ato de carregar o caixão de sua vítima, se por um lado coloca em risco perante a possibilidade de um novo duelo, trazem ainda efeitos que de fato deflagram comportamentos, decisões e desfechos inesperados neste velório do maior facínora dos irmãos Dagobé.

Aproxima-se, enfim, a hora decisiva do encontro entre os irmãos Dagobé e Liojorge, o momento em que, enterrado o finado Dagobé, chefe do clã de rudes bandidos do sertão, alguém precisará assumir em termos práticos seu lugar nesta perversa família de déspotas. Cumprido o honroso ritual de velar a morte do familiar, é também chegado o momento em que nada mais impede os irmãos de se confrontarem com Liojorge. Deste modo, é enorme o perigo que ele corre na mira dos irmãos em ânsia de vingança. "O rapaz Liojorge esperava, ele se escorregou em si. Via só sete palmos de terra, dele diante do nariz?", completa o narrador. É então aguardada a decisão do mais velho deles, Doricão, de enfrentar ou não o responsável pela morte de Damastor. "Súbito, sim: o homem desenvolveu os ombros; só agora via o outro, em meio àquilo?" (1974: 50), especula o narrador, naquele mesmo tom indagativo usado em todo o relato sobre o surgimento de Liojorge na percepção de Doricão. Trata-se do reconhecimento do outro, enquanto indivíduo também dotado de suas razões para agir tal como agiu no confronto com Damastor. E então ele narra a saída escolhida pelos irmãos: "Olhou-o curtamente. Levou a mão ao cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto", afirma o narrador, contrariando a falsa expectativa geral de duelo e vingança construída por ele mesmo durante o relato. "Só disse, subitamente ouviu-se: - Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso irmão é que era um diabo de danado..." (1974: 50), diz o personagem a Liojorge, demonstrando, assim, uma compreensão inesperada à situação.

Esse novo modo de lidar com esse conflito, associado à convivência de códigos e valores distintos que rondam este chão do sertão, traz consigo a descoberta e a percepção do outro, ou seja, o vislumbre de uma alteridade que aparece para esses personagens sertanejos neste arraial, na pessoa de Liojorge. Na sequência, a saída encontrada pelos irmãos dali em diante também estará ligada, não somente percepção do diferente de mim, mas a essa outra percepção da vida, de si mesmos e do espaço do sertão: "Sacudiam dos pés a lama, limpavam as caras do respingado", diz o narrador: "Doricão, já fugaz, disse, completou: - 'A gente, vamos'embora, morar em cidade grande...", diz agora o mais velho dos irmãos, tomando uma decisão que sinaliza, portanto, não somente para essas mudanças no modo como eles agora se vêm e agem, mas aos objetivos distintos que eles anseiam para suas vidas: "O enterro estava acabado. E outra chuva começava." (1974: 50), o narrador conclui o relato, indicando, assim, que outros desafios reiniciam nesta nova experiência dos irmãos com as regras e as leis de uma cidade grande.

O conto “Os Irmãos Dagobé”, exposto assim, mostra um relato, iniciado com a consumação de um conflito com aspectos próprios a um duelo, que trata da expectativa de uma nova luta entre o duelista vitorioso e os irmãos do finado Dagobé. Atravessado de intervenções pontuais da voz narrativa, este conto trata da espera dos irmãos por vingança na tensa atmosfera de velório, agravada pelos efeitos das inusitadas e corajosas decisões do personagem Liojorge de colocar seu corpo em risco nesse espaço privado e perigoso dos irmãos em luto. O adiamento do duelo após a realização do velório em nome da honra do finado traz, assim, um novo olhar e atitude frente ao valor da honra por parte dos irmãos Dagobé num arraial sertanejo. O valor da honra surgiria aqui com uma função diferente da que comumente se vê nos relatos de duelo, servindo mais para adiar sua ocorrência do que para justificar sua existência. Com a anulação do conflito esperado no desfecho, o relato nos mostra, sobretudo, algumas mudanças de percepção e valores advindos de personagens oriundos de uma região tida como bárbara. O sertão, tido como lugar da barbárie devido à ausência de leis civis e hábitos urbanos, deflagra, na contramão, uma nova postura na resolução do conflito entre os irmãos e Liojorge. Isso demonstra, portanto, haver valores como honra, valentia e justiça sendo postos em prática, além da chegada de atributos como a individualidade e a consideração dos irmãos pelo *outro*, no caso Liojorge, como um diferente e não familiar que, contudo, teria suas razões validadas para essa ação, evidenciando, portanto, as aberturas perceptivas e de caminhos concretos que se instauram no sertão a partir desse novo modo de ver e lidar com os conflitos.

Nesta linha de pensamento, uma forma de ler o desfecho do relato seria pensar essa voz narrativa como uma visão que, ou se altera em seu processo narrativo, ou simula não compreender totalmente cada circunstância, e, assim, joga com os estereótipos e visões equivocadas sobre o sertão, seus moradores e suas relações, forjando, assim, um tenso, angustiante e transformador relato sobre as descobertas perceptivas de si e do outro; esses processos de produção da individualidade e uma espécie de alteridade no relato teriam a ver com as mudanças de seus comportamentos, percepções e práticas enquanto indivíduos no mundo. Este relato de Guimarães Rosa parece, portanto, se tratar menos de um relato sobre um homem que se forja em sua prática duelista, como nos outros relatos anteriores, e mais de uma narrativa sobre como homens coletivamente podem ultrapassar as convenções familiares que exercem um poder local violento, e seguir um outro caminho diferente, ou seja, de como os indivíduos no sertão, através desse ato de se lançar

de corpo valente na vida, não estão de todo determinados a serem os mesmos, podendo adquirirem novas e diferentes percepções e práticas a respeito de si mesmo e do outro.

2. O duelo em "El Sur", de Borges

O conto "El Sur" é considerado um dos relatos centrais da poética de Jorge Luis Borges. Trata-se de um conto que a partir de 1956 é incluído em *Artifícios*, livro composto por nove contos que vai se somar aos sete contos do livro *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), formando, assim, aquela que é uma das obras mais conhecidas do escritor argentino, o livro *Ficciones*. Traduzido como "O Sul", neste relato se narra alguns supostos eventos que conduziram a um momento decisivo da vida do protagonista Juan Dahlmann, "secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba [que] se sentía hondamente argentino" (BORGES, 1989: 525), nos diz o narrador, o qual não participa da estória contada. O início do conto é composto por uma série de dados supostamente históricos ou que tendem a estabelecer uma historicidade a partir da profusão de datas e nomes de antepassados das linhagens alemã e argentina de Dahlmann, bem como relacionados às prováveis guerras civis ocorridas no século XIX na Argentina. Desta sucessão de eventos supostamente ligados às histórias pátria e familiar, o narrador nos conta sobre as preferências e motivações do protagonista ao eleger para si a linhagem materna: "en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica" (1989: 525). Dividido entre a linhagem *criolla* ligado a homens valentes de ação e outra protestante relacionada ao seu sobrenome e ao contato com livros, Dahlmann escolhe a primeira, num gesto de culto ao antepassado romântico que morre num conflito de armas na fronteira de Buenos Aires. Vivendo como um bibliotecário intelectualizado na cidade, ele deseja recuperar a casa tradicional materna situada ao sul da região interiorana de Buenos Aires, onde deseja ler *As mil e uma noites*. Na pressa para realizar essas tarefas "en los últimos días de febrero de 1939" (1989: 525), ele sofre um bobo acidente num batente que corta sua face, iniciando, assim, uma percepção mais afetada nele e na voz do relato, que se torna mais ambígua ao perder o tom sucessivo e objetivo do início do conto, confundindo-se os planos do que seria o real e do que seria onírico, ao não sabermos ao certo se ele é mantido desacordado num sanatório, ou se tem alta e vaga pela planície do pampa em busca de chegar a casa familiar e, enfim, ler o aventuroso e cíclico livro oriental. Sonho

ou realidade, ele é desafiado no desfecho do relato a um duelo em que o destino o colocará em risco, provando suas habilidades e seus valores.

Sendo assim, torna-se de saída arriscado dizer quais eventos narrativos formariam esse relato - a busca da casa familiar, doença, viagem, expectativa de duelo - sem, com isso, estabelecer uma chave de leitura cujo modo seria decisivo à uma compreensão geral de seu desfecho. De outro modo, tem sido possível caminhar por partes, examinando, pela visão narrativa, os aspectos que concernem ao espaço, à postura dos personagens e a esse conflito que encerra o relato. Desta forma, parece então relevante ter como ponto de partida o exame do modo com o qual o foco narrativo relata essa estória, em que medida a narração, por um certo momento, associa a descrição da realidade no relato com a percepção do personagem, e como Dahlmann se coloca nas situações em que vivencia. Logo após sofrido esse bobo acidente, "Dahlmann logro dormir", pontua o narrador, "pero a la madrugada estaba despierto y desde luego el sabor de todas las cosas fue atroz" (1989: 525), chamando a atenção às mudanças na percepção e sensação do corpo desperto do protagonista. Após ter alta do sanatório e seguir em direção a região conhecida como o pampa, o relato nos conta que nela "no turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos" (1989: 527), diz o narrador sobre esse espaço rural argentino que cruza Dahlmann em viagem à casa no campo. Provavelmente cansado de um lugar dotado de regras de civilidade, como a própria biblioteca e o sanatório, a percepção de Dahlmann parece maravilhada com o pampa que, a princípio, se apresenta não como um mundo marcado por signos convencionais que revelariam leis acordadas pelos homens, mas, sobretudo, como um espaço natural que retira sua força de seu caráter elementar: "Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia", diz o narrador: "Dahlmann solía repetir que ello no es una convención y que quien atraviesa esa calle entra en un mundo más antiguo y más firme" (1989: 526), ele constata, além dessa fronteira entre os espaços urbano e rural, a passagem a um espaço mais indeterminado sentida pela condição de restabelecimento afetivo que seu corpo convalescente atravessa neste momento.

Neste sentido, haveria uma proximidade entre o olhar narrativo, que focaliza o espaço exterior, e a percepção do personagem Dahlmann, revelando, assim, uma função crucial entre o corpo e esse espaço natural do pampa: "A los lados del tren, la ciudad se desgarraba en suburbios (1989: 527)", diz o narrador sobre a passagem da cidade às periferias de Buenos Aires em direção ao pampa. A força conflituosa desse relato é alimentada pelas tensões ocorridas nas margens entre o espaço convencional da cidade e

os espaços periféricos. Certos estudos da fortuna crítica, dentre eles o de Beatriz Sarlo *Borges, un escritor en las orillas* (1995) anteriormente mencionado, deram um destaque para a presença de temas como o espaço e o tempo nos contos desse escritor argentino: "la literatura de Borges es de frontera", diz Beatriz Sarlo (1995), "vive de la diferencia" (SARLO, 1995: 108). Essa noção de "fronteiras" entre a cidade portenha e o pampa tem sido examinada pela autora em sua poética, e atesta, como vemos, a pertinência de se examinar qual o tipo de configuração espacial, suas relações e efeitos na dinâmica da narrativa e dos personagens. Esse espaço suburbano do pampa a que se refere o narrador, enquanto região periférica à urbanizada Buenos Aires, traria na percepção de Dahlmann sua força natural e intensa que está além das restrições determinadas pelas convenções sociais. No trecho adiante, tornam-se mais nítidos a força e os efeitos da paisagem do pampa na percepção e nas decisões desse intelectual:

> esta visión y luego la de jardines y quintas demoraron el principio de la lectura. La verdad es que Dahlmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quien lo niega maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser (…) Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir (1989: 527)

Essa força da paisagem do pampa estaria associada ao poder vital da natureza capaz de, neste caso, superar até mesmo a da arte literária. Trata-se de um aspecto decisivo para um personagem intelectualizado como Dahlmann, que deixa de lado o livro para melhor perceber a vida desse lugar. Curioso o fato de essa conjunção ser produzida pelo relato de um escritor como Borges, tido em geral como um intelectual tão livresco e desgarrado das coisas terrenas de seu país e continente. Essa ideia de que a vida possa ser mais intensa do que a arte, em linha oposta a de muitos autores, dentre eles, a do escritor francês Marcel Proust, não deixa de soar paradoxal, uma vez que para expressar essa força vital da natureza o artista Borges e seu narrador tenha que escrever aquele tido como seu melhor conto[17]. Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia da percepção*, trata dessa relação

[17] Beatriz Sarlo (2004), comentando alguns últimos textos publicados em vida por Borges como um epílogo a suas obras completas, faz uma afirmação iluminadora neste sentido: "Un hombre ya viejo revisita la síntesis cultural que había inventado en los años veinte y, al hacerlo, encuentra nuevamente el conflicto clásico: por un lado, la oposición de vida y literatura" (SARLO, 2004: 210).

entre corpo, percepção e mundo exterior, e afirma que "toda percepção exterior é imediatamente sinônima de uma certa percepção de meu corpo, assim como toda percepção de meu corpo se explicitaria na linguagem da expressão exterior" (MERLEAU-PONTY, 2014: 277), i.e., essa ideia de uma correlação entre a experiência de nosso corpo com a realidade factual, o modo como ambas são produzidas num movimento simultâneo. Interessado em "despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo", o filósofo francês, além de refletir sobre noções pertinentes para se pensar a relação entre a percepção do personagem e o espaço do pampa, postula algo que vai se associar ao objetivo do protagonista e ao desenlace do relato. Para Merleau-Ponty, nessa via de "contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar" (2014: 277-8), conjunção essa de corpo-percepção-mundo que nos auxilia a compreender que tipo de busca Dahlmann pretende efetuar no pampa durante o conto.

Nesta linha de pensamento, há outro aspecto necessário a se destacar. Ao longo desse suposto percurso do personagem do sanatório na cidade portenha à região do pampa, o narrador, sempre que pode, chama atenção à relação de reconhecimento que o personagem vai buscando estabelecer com as situações relativamente aleatórias que vivencia, como se, mais uma vez, não estivesse de todo consciente ou, em todo caso, estivesse vivenciando algo novo. Expressões como "todas esas cosas eran casuales como sueños de llanura" (BORGES, 1989: 527), ao se referir ao estranho modo com que ocorre os eventos neste espaço, dão margem a uma relação de afetos entre essa zona do pampa e seu corpo, trazendo, assim, o âmbito do sonho para o relato. Curiosamente, tanto a zona do pampa, assim entendida, como esse suposto espaço onírico, ambos explicam-se enquanto campo afetivo de um corpo não de todo consciente. "Alguna vez durmió y en sus sueños estaba el ímpetu del tren" (1989: 527), diz o narrador, misturando o que é efeito da realidade com o que são ímpetos presentes em seus sonhos, ambos em todo caso afetos no corpo do protagonista. Para compreender essas inusitadas circunstâncias narradas no conto, poderia se pensar na noção de "valor afetivo" (2014: 510) de Merleau-Ponty, entendido como o motor pelo qual se movimentam as imagens empregadas pelo sonhador em seu sonho. Sendo a natureza do sonho e de uma realidade como parece ser a desse pampa movida por forças, a ideia de que o valor que a constitui seja de ordem afetiva e não intelectual parece ajudar a compreender o funcionamento dessas instâncias, e pode servir para pensar situações ligadas à disputas de afetos. Entre o real e o sonho, a

narração das ações e a percepção de Dahlmann são processadas segundo efeitos de práticas que estariam agindo nas decisões do corpo do protagonista no relato. Nesta chave, o narrador, mais adiante, destaca a recusa ao entendimento intelectual, consciente e seguro sobre o que ele vive. "Dahlmann no trató de entender ni siquiera de oír, porque el mecanismo de los hechos no le importaba" (BORGES, 1989: 528). Com ele ainda vagando pelo pampa, diz o narrador: "la llanura y las horas lo habían atravesado y transfigurado", (1989: 527), evidenciando, assim, os efeitos da realidade ou do sonho no veículo-corpo que conduz o afetado Dahlmann pelo espaço natural e indeterminado do pampa argentino. Deste modo, o narrador, em sintonia com essa percepção do protagonista, estará sempre mostrando o espaço do pampa não como uma paisagem exterior sem relação com o personagem, mas, sim, associada em sua dinâmica de forças com os modos de percepção e das ações do protagonista, tendo, assim, uma função decisiva em seu modo de relatar. Com a percepção do protagonista mais aguçada após o acidente, o foco narrativo passa a produzir, junto com esse corpo não habituado a um lugar elementar como o pampa, um relato de experimentação dessa abertura e afetividade desse espaço natural e inusitado, revelando-se, assim, forte a ideia do pampa como um campo de afetos em relação com o corpo sensorial de Dahlmann.

Do trânsito do espaço urbano à planície do pampa argentino, o relato evidencia transições de visões narrativas e percepções corporais do personagem Dahlmann que terão seus efeitos na sequência de seu percurso e no inesperado desfecho. Dentre os diversos estudos realizados sobre este conto chave da obra de Borges, valeria a pena destacar dois deles que tratam, especificamente, das questões levantadas neste momento. Elsa Repetto, em "La Argentina de los mitos en Jorge Luis Borges" (1992), trata de questões, a partir de relatos como "El Fin", "El Immortal", "Historia del guerrero y de la cautiva" e "La noche de los dones", que poderiam se resumir na ideia de um espaço elementar, como o pampa e a Buenos Aires de Borges, no qual são forjados encontros insólitos a partir da vivência do personagem. Repetto discorre sobre a ideia de espaços que dão "la impresión de ilimitados pero que tienen límites", diz a autora, afirmando que esse tipo de "espacio pertenece a este mundo", e um bom exemplo dele seria a imensa planície do pampa como um espaço "que no tiene forma y emite todas las formas", descreve a estudiosa, sinalizando para o caráter elementar de um lugar "recorrido por las pasiones (...) y que no tiene caminos trazados" (REPETTO, 1992: 401, 404-10). Trata-se

de um espaço próprio da produção dos afetos e paixões da qual um corpo torna-se capaz de efetuar e ser afetado a medida em que transite abertamente nele.

Para Repetto, o fascínio dos personagens borgeanos em se colocarem num espaço assim teria a ver com seu caráter primordial e naturalmente afetivo que nos faz passar por uma experiência diferente e inusitada, nos faz vivenciar "no el mismo", ela diz, mas sim "otro, más próximo, más elemental", atributos esses que, segundo a autora, "nos sacan de lo cotidiano, agudizan nuestra mirada" (1992: 402). Além desse aspecto elementar, a estudiosa pontua o caráter insólito proveniente da espacialidade narrada pelo escritor argentino, ligado à contingência com que ocorrem esses encontros e eventos, ao constatar, ela exemplifica, que "la ciudad se termina abruptamente y el campo comienza de improviso", (1992: 404), à maneira como vimos com o percurso do protagonista no conto "El Sur". A autora se vale de expressões como "insólito encuentro" e "fin insólito" para se referir aos contos de Borges como "El Fin", relato da morte de Martín Fierro num duelo com um personagem negro no pampa. Sobre essa narrativa que também compõe o livro *Ficciones* (1946), ela destaca o poder que teria o gesto capital do duelista vencedor de limpar o facão e calmamente partir em seu cavalo. Interessaria, portanto, reter esses argumentos sobre o caráter afetivo e insólito da descrição do pampa que se encarregariam, segundo Repetto, da função de trazer ao relato a força devida para se narrar um encontro capaz de produzir um gesto impetuoso e secreto nos personagens de Borges.

Alcir Pécora, no texto-verbete "Metáfora" (2000), escrito à edição especial da Folha de 100 anos de Borges, trata da compreensão e do uso da metáfora na obra do escritor argentino. Segundo Pécora, Borges veria na metáfora uma "qualidade aporética de imagem literária", caracterizada como um "estado afetivo de perplexidade" que ela expressaria na literatura, ao expor essa "metáfora estática (...) apenas [o] contato com um mundo inexplicavelmente complexo". Assim, a construção metafórica da imagem do pampa como um campo de forças e os efeitos de hesitação e incompreensão que ela pode vir a produzir no personagem ou leitor derivam da forma com que Borges opera a metáfora, como, ao mesmo tempo, aporia e estado de perplexidade afetiva. Neste sentido, o crítico ainda afirma que essa "metáfora afetiva", para o escritor argentino, "evidencia a irrealidade das coisas a que se aplica, para se tornar uma simples execução de uma espécie de música (forma, não-sentido) da experiência afetiva, livre da Metafísica e da Psicologia" (2000). Parece notável na imagem-metáfora do corpo de Dahlmann vagando pelo pampa essa forma de conceber a experiência como perplexa, hesitante e ininteligível.

Seguindo nesta sua travessia por esse espaço primordial do pampa, Dahlmann, de um modo estranho, será depois conduzido dessa paisagem natural e quase onírica a uma taberna para obter informações sobre como chegar a sua casa familiar, lugar em que permanece comendo e bebendo algo enquanto aguarda um transporte para prosseguir a viagem. É justamente nesse espaço comercial, frequentado por camponeses locais, que, de modo casual, ele viverá uma circunstância de conflito extraordinária para um intelectual bibliotecário. Ao chegar neste armazém, "Dahlmann, adentro, creyó reconocer el patrón; luego comprendió que lo había engañado su parecido con uno de los empleados del sanatorio" (1989: 528), sinaliza o narrador, indicando essa provável superposição entre sanatório e armazém no pampa que começa a vir à tona neste desfecho do relato. "En una mesa comían y bebían ruidosamente unos muchachos", diz o narrador, sinalizando o modo rude e grosseiro dos homens: "Los parroquianos (...) eran tres: dos parecían peones de chacra; otro, de rasgos achinados e torpes, bebía con el chambergo puesto" (1989: 529), pontua o olhar do narrador, destacando novamente os costumes desajeitados de um deles. E então Dahlmann é provocado por eles que atiram uma bolinha de miolo de pão em seu rosto.

O protagonista abre um livro fingindo não ligar para o que houve, mas outra bolinha é atirada nele: "y desta vez los peones se rieron", diz o narrador, já se referindo aos rapazes como peões do campo. Após se levantar para abandonar o lugar, ele ouve do proprietário: "- Señor Dahlmann, no les haga caso a esos mozos, que están medio alegres", diz o dono do armazém, demonstrando reconhecer Dahlmann sem o narrador ter dito que ele já estivera ali outra vez: "Dahlmann no se extrañó que el otro, ahora, lo conociera, pero sintió que estas palabras conciliadoras agravaban, de hecho, la situación", diz a voz narrativa, pontuando o modo inverso que o personagem percebe a situação. Trata-se aqui de um constrangimento que, na percepção de Dahlmann, tem um efeito contrário ao que se pretende com essas palavras convencionais de conciliação. "Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos" (1989: 529), agrava esse descompasso o narrador, elencando razões na ordem da reputação familiar para que Dahlmann tome uma atitude honrosa e corajosa frente à provocação dos rapazes, o que nos lembra o que disse Jorge Myers (2003), no ensaio anteriormente citado, a respeito do peso que as razões de ordem familiar teriam em relação ao conceito de honra como valor, naquele caso, caro na formulação do ideal de nação argentina.

Assim, Dahlmann então decide ir à mesa e encarar os peões bêbados que o provocaram por estar sozinho e, provavelmente, por tirar um livro para ler naquele lugar e situação. “El compadrito de la cara achinada se paró, tambaleándose. A un paso de Dahlmann, lo injurió a gritos, como se estuviera muy lejos”, assinala o narrador, sublinhando a condição bêbada e descontrolada do *compadrito*. Esse trecho demarca as diferenças entre os hábitos do intelectual Dahlmann e o jeito desinstruído desses camponeses, marcado pela passionalidade: “Jugaba a exagerar su borrachera y esa exageración era una ferocidad y una burla”, sinaliza o narrador, se referindo ao caráter passional e feroz do outro que provoca Dahlmann. “Entre malas palabras y obscenidades, tiró al aire un largo cuchillo, lo siguió con los ojos, lo barajó, e invitó Dahlmann a pelear”, diz o narrador, descrevendo o convite ao protagonista para que resolvam numa luta mortal de punhais. Após isso, o dono do armazém argumenta que ele está desarmado e, portanto, não é adequado haver duelo em desigualdade de condições e meios de luta entre os duelistas. Então ocorre algo inesperado: um “viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer en sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo” (1989: 529), assinala o narrador, indicando o chamado ao duelo e usando pela primeira vez a palavra no relato. Neste sentido, provocação, reconhecimento e convocação do velho *gaucho* estático para que ele duele com o camponês seriam, assim, procedimentos ligados às convenções tradicionais de homens *gauchos*, *cuchilleros* e *compadritos* que acabam por fisgar um personagem urbano e intelectualizado como Dahlmann sem a devida experiência e conhecimento prático do funcionamento desses costumes.

Dois aspectos importantes a se pontuar. Há nesta passagem uma separação entre a percepção do personagem e a visão narrativa que, se vinham pela viagem no pampa parcialmente relacionadas, aqui ocorre um divórcio a medida em que o narrador pontua o fato de Dahlmann ter visto um emblema de um Sul que era somente dele e não mais de ambos. Além dessa divisão, chega-se a um ponto do relato em que, não somente as forças naturais do pampa trocam afetos com o corpo de Dahlmann, mas também as formas da convenção também vão aparecer, afetando-o e exigindo dele que se posicione frente aos dilemas suscitados dentro de um comércio público do campo. Se essas forças da convenção convocam Dahlmann a duelar em defesa de seu nome familiar, conforme atesta a noção de “ficción del nombre” de Ricardo Piglia (1979), o corpo do protagonista, no modo gestual e afetivo, acata esse chamado ao duelo. “Dahlmann se inclinó para

recoger la daga y sintió dos cosas", sinaliza o narrador com um verbo ligado ao campo sensorial de afetos nesse momento decisivo de expectativa de duelo: "La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran" (1989: 529). De um lado haveria aquilo que a tradição acata a respeito de um homem morto estar portando uma arma na cena de duelo, e, de outro, teríamos o que o corpo de Dahlmann, efetivamente, acaba por fazer sem levar em conta esse raciocínio, revelando, assim, a confusão em que se encontra o protagonista em razão do conflito de sentidos entre os processos ligados à convenção e os afetos corporais. Essa cena de expectativa de duelo parece ser construída levando em conta duas dimensões distintas: o dos procedimentos convencionais que impelem um homem que não tem experiência nem prática nenhuma ao duelo; e o dos processos corporais que através de gestos imediatos forçam a presença de seu corpo nesta luta de facas. Logo em seguida, o *compadrito* chama a Dahlamnn para duelarem fora do armazém: "Vamos saliendo – dijo el otro", diz o narrador. É o momento em que o narrador conclui o relato com os dois saindo do armazém e indo em direção ao pampa para duelar:

> Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, esta es la muerte que hubiera elegido o soñado (1989: 529-30).

Mais uma vez o pampa, com sua fisionomia natural, aberta e afetiva, se opõe ao âmbito interno mais convencional do armazém. Sobre o protagonista, os movimentos oníricos do corpo sonhador e os movimentos do corpo desperto no duelo se equivaleriam em razão de sua natureza como campo de afetos. "Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura" (1989: 530), diz o desfecho. Esse olhar narrativo, seja na chave do sonho ou da realidade, torna-se produtor e produto do relato, segundo os afetos dos corpos dos personagens circunstanciados no mundo natural e sujeitos aos efeitos das práticas ligadas à convenção tradicional que rege a disputa no armazém. É nesse regime de poder convencional e nessa região de forças natural que se dá o dilema de um intelectual bibliotecário que, com seu corpo afetado e sem conhecer certos códigos sociais, se percebe envolvido num confronto de forças ao

qual, sinaliza a visão agora novamente distanciada do narrador, não parece estar pronto. As sinalizações do narrador ao fato de o protagonista ver um símbolo do Sul único, bem como sua concordância em prosseguir num duelo do qual é inábil e inexperiente, esses aspectos indicam um distanciamento entre o olhar narrativo e a percepção do personagem. Embora as forças do pampa não se integrem bem com as de seu corpo nesse momento do conflito, tanto o gesto do corpo de lutar como essa configuração do pampa como cena de forças, ambos são da ordem dos afetos, fazendo-se, assim, da circunstância do duelo de corpos um campo afetivo mais intenso, inesperado e ambíguo.

Sem incorrer em paralelismos, essa discussão entre convenção e gesto corporal neste conto encontra equivalência com o debate em torno da tópica da civilização e da barbárie, e do conflito de valores no universo popular da periferia e do pampa argentino. Daniel Balderston, no ensaio "Dichos y hechos: Borges, Gutierrez y la nostalgia de la aventura" (1989), diz que a cena de duelo no conto "El Sur" é configurada segundo o modelo de duelo presente nos romances do escritor Eduardo Gutierrez, bastante apreciados por Borges, no qual o personagem que provoca o seu oponente é quem sairá vencido dessa luta de punhais. Neste sentido, haveria uma suposta provocação feita por Dahlmann figurada não diretamente por meio de atos ou por palavras ao seu oponente, mas sim em razão da própria presença de seu corpo no ambiente do *outro*, no caso o desse peão, e por estar ali lendo um livro, gerando reações que levam ao desafio do duelo. Balderston, em *¿Fuera del contexto*? – *Referencialidad histórica e expresión de la realidad en Borges* (1996), retoma essa tópica civilização *versus* barbárie e traz outras considerações pertinentes acerca de sua relação com a obra do escritor argentino. "A pesar de sus antepasados militares y sus manifestaciones de abierto racismo", diz o estudioso, "Borges socava la noción de un 'destino manifiesto' al complicar la frontera entre 'civilización' y 'barbarie', ele destaca como Borges lidaria com essa dicotomía: "Aunque mantiene la noción de transgresión – que depende de una oposición entre el yo y el otro (…), subvierte la necesaria conexión entre transgresión y superioridad e inferioridad en el plano moral y racial" (BALDERSTON, 1996: 139). Para o crítico, Borges subverteria o sentido progressista que foi colado à noção de transgressão, fazendo-a agir tanto de um lado como de outro. Com isso, esses termos não teriam um significado puro, cristalizado e separado, daí a ideia de "interpenetracion de 'civilización y barbarie", e, sendo assim, a reflexão sobre essa questão depende muito do olhar que se tem de saída sobre essa disjuntiva, seus agentes e processos de transgressão.

Para chegar a essa constatação, tornam-se decisivos o encontro e as trocas nas "fronteiras" entre corpos e visões de mundo opostas. Para Beatriz Sarlo (1995), a escolha do protagonista Dahlmann pelo duelo diria respeito a um capricho de seus afetos que conduzem seu corpo a essa situação de luta mortal. "Dahlmann ha construido su destino (a través de elecciones mínimas pero significativas) (…) no pertenece al mundo rural, sino que lo elige siguiendo un capricho que se convierte en su sentencia (SARLO, 1995: 103). Também para essa estudiosa, a vivência da barbárie ao longo de um passeio pelo pampa ressalta a força afetiva que esse espaço teria para o protagonista, mas ela avança ao afirmar que se trata de um mundo vital que está se perdendo com a urbanização. "Como la inglesa cautiva, Dahlmann es capturado por la fuerza simbólica del primitivismo, que le ofrece un conjunto de valores ausentes de la cultura moderna", diz Sarlo, sinalizando para as relações de afetos entre o pampa e o corpo do protagonista, capturado "por el magnetismo que ejerce sobre ellos la dimensión simbólica de la barbarie" (1995: 103-4), conclui a estudiosa, pontuando o trânsito do personagem entre universos populares e urbanos com valores distintos no relato de Borges.

A tensão entre civilização e barbárie, articulada em relação com essas questões do corpo, da alteridade e dos valores, torna-se evidente neste trecho em que a presença do homem urbano e civilizado portando um livro no pampa soa como provocação ao camponês tido como bárbaro devido a sua falta de instrução intelectual e seus modos rudes, toscos e passionais. O discurso contra a barbárie, como se sabe, é também uma manifestação contra o corpo passional do *outro*, seus afetos mais soltos e seu valores distintos, conforme essa visão ilustrada bastante racional. O que ocorre é que o próprio protagonista, intelectual bibliotecário portando o livro enquanto objeto mais emblemático nos discursos que pregavam esse modelo iluminista de civilização, vai apresentar em boa parte do relato um corpo dessa natureza afetiva, distanciando-se de valores racionais e objetivos ao se envolver num duelo de facas em pleno pampa argentino. Essa transição entre formas convencionais para zona afetiva do pampa e seus efeitos em seu corpo, que culmina na cena de duelo, traz em questão essa discussão sobre que tipo de valores operam sobre esses espaços sociais, e como tais corpos percebem e agem sob os mesmos.

A discussão sobre valores como valentia, covardia e honra familiar está posta no que embasa as decisões dos duelistas na cena de luta de facas. Valores como esses estariam, portanto, operando de modo quase que subentendidos nos eventos desse relato, em razão do jogo de distanciamento com que as percepções operam entre os corpos e os

espaços. Ao tentar deixar o armazém sem ser reconhecido no momento da provocação anterior ao desafio ao duelo, Dahlmann, achando que era um alheio num mundo igualmente estranho, demonstra que toparia passar por um fraco e covarde que abandona seu lugar para não se envolver numa luta. Toda a questão se agrava quando entra em questão o nome e, por extensão de sentido, a honra familiar que não pode ter nela um membro covarde. Ocorre o reconhecimento dele pelos outros que, na sequência, experimentará uma circunstância em que poderá se reconhecer no momento da morte em duelo no pampa como um *outro* que não um "eu" intelectual e urbano que morre de forma banal num sanatório. A noção de alteridade que aparece aqui está ligada ao encontro com um *outro* num espaço que não lhe é familiar, embora, no fim das contas, esses conteúdos atribuídos ao *outro* aparecem produzidos na própria vivência do corpo do personagem Dahlmann na circunstância de afetos da cena de duelo no pampa. Esta produção de uma ideia de *outro* vem se sobrepor a ideia de "eu" enquanto instância intelectual dotada de uma razão objetiva que dominaria esses afetos e atos do corpo em seus encontros com um mundo vital como o pampa narrado. Nesta linha, a cena de duelo é o palco que permite antever uma questão central relacionada aos próprios objetivos da concepção de conto de Borges: ao invés de saber que sujeito é ele, parece mais apropriada a pergunta sobre como um homem se faria, ou seja, através de que prática ele se forjaria enquanto indivíduo. Ligada a essa questão sobre o modo de ser, esse relato também se deixa indagar sobre em que circunstância ele se forjaria como indivíduo, i.e., em qual situação ou lugar isso seria possível. Ora, é na a prática do duelo mortal de corpos em pleno pampa que se conjuga, enquanto aspecto decisivo no conto, esse momento extraordinário na vida do personagem.

O relato "El Sur" é narrado levando em conta conteúdos, ora de uma ordem mais urbana, racional e intelectualizada, ora de um mundo mais rural, aberto e afetivo, numa relação entre as escolhas de Dahlmann e o modo de narrar produtores de sentidos que conduzirá a este conflito de forças no pampa. O relato da cena do duelo é pensado segundo uma construção que, num determinado momento, opõe convenções e afetos, em outro os associa, produzindo um desfecho no qual a imagem de um personagem deslocado num duelo em pleno pampa ganha em intensidade neste relato. Isso se dá não somente na forma com que se constitui o conto, mas, também, na linguagem utilizada nele, marcada por expressões que apontam para esse sentido. De um lado, a importância de aspectos ligados ao corpo e à percepção, a narração segundo as ações gestuais e a menção constante ao modo corporal, presente na palavra "sintió" dita quatro vezes nos últimos parágrafos do

relato; E noutro, as referências à noção de convenção e os efeitos de seus procedimentos como provocação, convocação e reconhecimento nas decisões de Dahlmann.

Estas características assinalam uma construção e um modo de relatar especifico que tem como desfecho a cena de duelo enquanto um campo de afetos que perturba as noções de "eu" dotado de um intelecto com os processos gestuais do corpo e dos afetos antes atribuídos ao *outro* vindo à tona fortemente no protagonista. A cena do duelo, assim, tem uma centralidade neste relato ligada ao momento decisivo de produção de uma circunstância e um modo de ser do protagonista. Este relato, portanto, joga com as visões sobre os trâmites convencionais e as percepções afetivas que produzem o conflito, colocando em cena uma discussão de valores que, tendo o paradigma *civilização e barbárie* como pano de fundo, instaura a expectativa de duelo de corpos no pampa.

3. – O duelo em "A hora e vez de Augusto Matraga" de Guimarães Rosa

Em "A hora e vez de Augusto Matraga", o último relato do livro de estreia *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa, é contada a estória de Nhô Augusto, um homem que, após perder todas suas posses e prestigio, ser abandonado pela mulher e filha, busca num novo momento outro sentido para refazer sua vida no sertão. Trata-se de uma narração que se encontra dividida entre o conto e a novela devido a sua forma, extensão e conteúdo, relatando, assim, o percurso do protagonista que passa pelo adoecimento, exílio, reabilitação, retorno ao lar e conflito de armas em seu desfecho. Sendo um relato extenso em vista de formas mais breves como o conto, requer uma abordagem de seus instantes mais decisivos, aqueles que figuram o espaço, as ações mais emblemáticas dos personagens e o conflito de facas que traz fortemente seu desenlace.

O relato se inicia apresentando os mandos e desmandos da figura de Nhô Augusto num leilão de uma "mulher-a-toa" atrás de uma igreja no Arraial do Murici. Junto com seus "bate-paus", como o narrador se refere aos capangas dele, ele arrebata uma mulher, arrumando maior arrelia e exercendo seu violento poder de senhor local. O narrador descreve seu jeito: "Duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato" (ROSA, 1984: 285). Após se desfazer dessa mulher sem nenhum escrúpulo e respeito, ele sai "em busca de qualquer luz em porta aberta, aonde houver assombros de homens, para entrar no meio ou desapartar" (1984: 284), diz o narrador. Essas passagens já sinalizam de que

tipo de personagem se trata, ou seja, alguém atravessado por impulsos violentos a procura de outros homens para uma briga nos comércios e espaços do sertão.

Com essa vida desregrada e perversa com as pessoas a sua volta, Nhô Augusto é abandonado pela filha e a esposa que foge com outro homem, provocando a sua ira e o desejo de vingança: "debaixo da raiva, uma ideia resolveu por si: que antes de ir à Mombuca, para matar Ovídio e a Dionóra, precisava de cair com o Major Consilva e os capangas. Senão, se deixasse rasto por acertar, perdia a força", diz o narrador, assinalando esse desejo nele de se vingar da esposa matando-a junto de seu amante, algo comum em certas épocas e sociedades tradicionais, conhecido como direito do marido de "lavar a honra" manchada pela traição da esposa. Essa prática aparece neste relato dito pelo personagem Quin Recadeiro, uma espécie de vassalo desse senhor de terras que a deixa para que seu patrão o faça: "Eu podia ter arresistido, mas era negócio de honra, com sangue só p'ra o dono, e pensei que o senhor podia não gostar", ele diz a Nhô Augusto. Surge assim a sugestão a um primeiro conflito em decorrência da quebra de valores, no caso a honra, neste trecho do relato, provocando, assim, a possibilidade de combate entre Nhô Augusto e o amante e protetor da esposa: "Fez na regra, e feito!", ele diz: "Chama os meus homens!" (1984: 288-9). Entretanto, quando Nhô Augusto decide vingar-se com seus homens da esposa e do amante, descobre que foi abandonado por seus capangas, os quais agora passam a trabalhar para o Major Consilva: "Major de borra! Só de pique, porque era inimigo do meu pai!... Vou lá!" (1984: 288), diz Nhô Augusto, destacando a disputa entre famílias de mando de terras locais neste arraial do sertão. Dessa luta desigual entre Nhô Augusto sozinho contra muitos capangas do Major, o protagonista leva uma surra com direito a furos de faca e a marca quente do ferro do gado em sua nádega, deixando-o inválido e humilhado, porém com vida graças a um salto num penhasco.

Cuidado por um casal que o encontra e realiza sua mudança para outra região do sertão, o protagonista inicia um outro modo de viver mais recluso e marcado por atos de penitência e reza, bem como por valores como solidariedade e bondade. Enfraquecido e culpado com o que houve, o protagonista passa aproximadamente sete anos até que seu corpo recupere a força que tinha e, assim, possa se lançar mais uma vez no mundo em busca de aventuras. É necessário focar nesta passagem entre esse momento de reestruturação de si até o conflito que encerra o relato. Neste processo de reconstrução da vida do protagonista no arraial do Tombador, o narrador focaliza outros modos dele agir no âmbito social e de perceber esse sertão natural a sua volta. Sobre esse último aspecto,

o narrador nos diz em dado momento que ele "haveria de recuperar sua força de homem e seu acerto de outro tempo, junto com a pressa das coisas" (1984: 297), assinalando essa procura do protagonista de refortalecer seu corpo na vida sertaneja. O narrador sinaliza que esse processo de revitalização vai se associar com as mudanças e forças desse mundo natural, conforme ilustra o trecho a seguir:

> Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma cousa pegou a querer voltar para ele, a crescer-lhe do fundo para fora, sorrateira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralelo: com o calor do dia e das horas, e os dias cada vez maiores (1984: 299).

Essa relação entre as forças de seu corpo com as forças do sertão passa a produzir efeitos no protagonista: "Nhô Augusto agora tinha muita fome e sono" (1984: 299), diz o narrador, apontando para o retorno dessas vontades corporais na vida do personagem. "Então, tudo estava mesmo muito mudado, e Nhô Augusto, de repente, pensou com a ideia muito fácil, e o corpo muito bom" (1984: 300), afirma o narrador, pontuando essas mudanças que a correlação entre a natureza e o corpo colocaram em movimento de busca de plenitude, estimulando, assim, o retorno de suas forças. "E a força da vida nele latejava, em ondas largas, numa tensão confortante, que era um regresso e um ressurgimento" (1984: 307), diz o narrador, destacando esses impulsos de vida que pulsam tanto no sertão como dentro dele também, i.e., seu corpo novamente está se tornando mais forte, porém agora de um modo mais integrado com o espaço a sua volta. Novamente é Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia da Percepção* (1945), que pode ajudar a elucidar essa questão. "*Eu tenho* o mundo como indivíduo inacabado através de meu corpo enquanto potência desse mundo" (2014: 469), diz o filósofo francês. Ao falar nesse inacabamento e abertura afetiva do corpo com relação ao mundo, Merleau-Ponty percebe ambos, mundo e corpo, como campos de forças e como "potência aberta e indefinida" (2014: 263). Essa relação entre Matraga e o sertão seria, portanto, de associação entre campos de potências afetivas que, em seus movimentos, se retroalimentam e, assim, aumentam suas forças. Mais harmonizado com a natureza sertaneja e com as pessoas neste vilarejo em que vive por alguns anos, ele se depara com essa novidade elementar do mundo que acelera o processo de maturação de seu corpo, a ponto dele acordar um dia e se sentir muito disposto pela

força daquela natureza sertaneja: “Mas, afinal, as chuvas cessaram, e deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo (...) a manhã mais bonita que ele já pudera ver”, afirma o narrador, pontuando esse encantamento da percepção do protagonista com o espaço natural. “De repente, a manhã gargalhou: um bando de maitacas passava (...) incapazes de acertarem as vozes na disciplina de um coro” (1984: 308), ele assinala, destacando o aspecto caótico, movente e confuso dos animais numa natureza que é capaz de produzir mudanças em seu aspecto exterior e em Nhô Augusto.

Com essas mudanças que trazem a revitalização do personagem e sua imbricação com um renovado espaço natural, ele se percebe enfim fortalecido, e chegada a hora de romper com a rotina pacata no arraial do Tombador e seguir nesse encontro mais intenso e decisivo com o mundo: “Nhô Augusto ainda deu um eco, para o cerrado ouvir: ‘Qualquer paixão me adiverte...”, diz o protagonista, evidenciando esse âmbito dos afetos que passa a guiar seu corpo pelo sertão. Nesse se lançar “solto, sem obrigação nenhuma e bem com Deus” (1984: 312) por caminhos insólitos, Nhô Augusto reencontra a “jagunçada de seu Joãozinho Bem-Bem” no Arraial do Rala-Coco, nome de lugar sugestivo da ideia de fricção e conflito. O chefe e seus jagunços “estavam aboletados, bem no centro do arraial, numa casa de fazendeiro (1984: 312), diz o narrador, referindo-se com um jargão militar ao modo de ocupação de seus homens na propriedade. Esse grupo de jagunços serve no sertão como tropa armada que exerce seu poder violento a mando dos interesses de grandes proprietários, conforme diz o narrador em diversas passagens: “Então seu Joãozinho Bem-Bem contou a Nhô Augusto”, ele diz no primeiro encontro entre eles: “estava de passagem, com uma pequena parte de seu bando para o sul, para o Arraial das Taquaras, na nascença do Manduri, a chamado do seu amigo Nicolau Cardoso, atacado por um mandão fazendeiro de injustiça" (1984: 302). Em razão disso, a jagunçada de Bem-Bem, inimiga do povo, também é perseguida pelas tropas do exército nacional: “E falaram também numa soldadesca, que vem lá da Diamantina... Por isso a gente deu tanta volta.” (1984: 303), diz o próprio Joãozinho Bem-Bem ao protagonista, referindo-se aos desvios que tiveram que fazer que o levaram até o Tombador para não entrar em conflito com o Estado representado pelo exército de soldados vindos da cidade de Diamantina, uma das cidades de referência institucional desde o período colonial.

Neste momento em que eles se reencontram no arraial do Rala-Coco, o grupo de jagunços tinha cumprido sua missão anterior e se dirigia à outra região pra ficar à

disposição de outro desses mandatários de terras locais: "É isso, mano velho... Livrei meu compadre Nicolau Cardoso, bom homem... E agora vou juntar meu pessoal, porque tive recado de que a política se apostemou, do lado de lá das divisas, e estou indo de rota batida para o Pilão Arcado, que o meu amigo Franquilim de Albuquerque é capaz de precisar de mim..." (1984: 312). Chefiado por seu Joãozinho Bem-Bem a mando de grandes fazendeiros das regiões do sertão de Minas Gerais e Bahia, esses jagunços estão acostumados a entrar em conflitos onde haja interesse desses mandatários, agindo, assim, contra outros iguais, contra o povo ou contra a polícia e exército nacional. Bem-Bem relata a Nhô Augusto o que o segurou mais um pouco neste arraial: "O matador – foi à traição, - caiu no mundo campou no pé", diz Joãozinho Bem-Bem, "mas a família vai pagar tudo, direito!" (1984: 313). É morto à traição um dos jagunços do bando, e o chefe se sente no dever de vingar essa morte matando um dos irmãos do assassino que fugiu após o ocorrido. "Gente minha só mata as mortes que eu mando", diz Bem-Bem em dado momento do relato, "e morte que eu mando é só morte legal!" (1984: 303), ele completa, sinalizando o caráter legal de mando de seus desejos, e a convenção em torno do que precisa ser destruído através dos atos violentos do grupo de jagunços pelo sertão. Quando o pai dos filhos vem de forma corajosa até ele pedir que o grupo se vingue matando somente a ele chefe de família, e que deixe os demais fora disso, Bem-Bem responde:

> É a regra... Senão, até quem é mais que havia de querer obedecer a um homem que não vinga gente sua morta de traição?... É a regra. Posso até livrar de *sebaça*, às vezes, mas não posso perdoar isso não... Um dos dois rapazinhos tem de morrer, de tiro ou à faca, e o senhor pode é escolher qual deles é que deve de pagar pelo crime do irmão. E as moças... Para mim não quero nenhuma, que mulher não me enfraquece: as mocinhas são para os meus homens... (1984: 315)

A convenção aparece como um acordo legal entre os jagunços dotado de um sentido determinado e comum, ou seja, de uma regra a se obedecer que não muda e que serve para todas as situações. A obediência ao chefe é a justificativa desses violentos atos de retaliação geral do grupo, e o modo que ele encontra de fazer justiça ao jagunço morto é com a morte de um rapaz indefeso e inocente, e o estupro das filhas do velho pelo grupo. José Miguel Wisnik, em seu texto "O famigerado" (2008), percebe essa "honra da regra" (2008: 183) muito presente neste contexto marcado pelos mandonismo autoritário de

senhorios tradicionais. A decisão de seu Joãozinho Bem-Bem reflete uma ação tão covarde que traz a ideia de barbárie enquanto um ato de força bastante desproporcional presente neste conflito. A morte de um dos "rapazinhos" por um grupo de jagunços, ou o estrupo das "mocinhas" por esses homens, expressam uma relação de poder desigual, violento e bárbaro. Mas Nhô Augusto, um homem agora mais integrado às forças da natureza contingente e vital do sertão e de si mesmo, um personagem ativo que, em suas relações consigo, com o espaço e o outro, tornou-se capaz de conter em seu corpo a violência, domar suas forças e potencializá-las na renovação das relações circunstanciais, não podendo simplesmente presenciar, coniventemente, essa situação, decide intervir de forma corajosa contra esse ato dos jagunços.

É nessa hora que se instaura o conflito decisivo do desfecho do relato. Está posto, portanto, o duelo final entre seu Joãozinho Bem-Bem e sua jagunçada e o protagonista Nhô Augusto Esteves no sertão. "E eles negaceavam e pulavam, numa dança ligeira, de sorrisos na boca e de faca na mão" (1984: 317), eis a imagem do duelo como uma alegre dança de corpos com facas nas mãos dada no relato. Duelam aqui o chefe do bando Bem-Bem a favor de uma governabilidade da obediência contra um indivíduo dotado em seu corpo das forças da natureza em direção à livre, aberta e singular aventura no sertão. "E aí o povo encheu a rua, à distância, para ver!, diz o narrador, destacando a plateia que se formou em torno da cena de duelo entre eles. "- Joga a faca fora, dá viva a Deus, e corre, seu Joãozinho Bem-Bem", diz o corajoso Nhô Augusto após matar todo o bando do chefe. Ao fim ele enfia a faca na barriga de Bem-Bem, que antes de falecer elogia sua valentia e faz uma declaração de amizade entre eles: "Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que já conheci! (...) Quero acabar sendo amigos" (1984: 317), diz Bem-Bem, e morre em seguida. Opostos em seus modos de conceber o exercício do que é justo, Nhô Augusto e Bem-Bem não deixam de reconhecer o parentesco e o respeito pelo outro. Fábio Andrade, no artigo "Leilão divino, tribunal jagunço, duelo de bravos: rito, lei, ordem e costume em Guimarães Rosa" (2012), destaca a valentia como um dos "valores maiores da ordem política que rege as relações individuais, segundo o costume, no meio rural brasileiro" (2012: 151). Desse valor se depreenderiam, diz o estudioso, as relações de "respeito pela valentia do adversário" e de numa "ética guerreira". (2012: 152). Nesta cena de duelo composta por uma plateia em torno e formada por dois duelistas armados de faca que se respeitam, o valor da valentia

desponta, não como atributo abstrato, mas como aquilo que é expresso na prática dos corpos que se forjam nesse momento decisivo do relato.

Sendo uma cena que coloca em questão valores, torna-se importante indagar quais as posições dos personagens em suas tomadas de decisões, quais relações que seus corpos estabelecem com esses espaços naturais e sociais, conforme as noções de convenção e gesto anteriormente vistas. Para isso foi necessário destacar o percurso do protagonista, desde o início do relato enquanto exercia seu poder de senhor mandatário local com capangas, sua derrocada física e moral, até a retomada da força afetiva da natureza em seu corpo. Todo esse processo o conduziu a esse conflito de poder entre o exercício das razões acordadas entre alguns homens sobre os demais, e os atos de um corpo que se intromete num dilema de represália social. Além da percepção desses dois senhores de outros homens jagunços, Matraga e Bem-Bem, há no conto as perspectivas dos outros personagens circundantes à cena do duelo, por exemplo, o pai dos filhos que serão sacrificados: "Pois então, satanás, eu chamo a força de Deus p'ra ajudar a minha fraqueza no ferro da tua força maldita", diz esse velho pai, assinalando, além do conflito de forças, sua visão religiosa cristã. Após a morte de Bem-Bem, o narrador relata o que o povo diz sobre as ações de Augusto Matraga: "Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente" (1984: 316-8), novamente um olhar religioso e redentor segundo as marcas da tradição cristã. Esses personagens, embora percebam um conflito de forças entre o protagonista e o antagonista, enxergam o conflito de um modo distinto. O narrador, assim, constrói uma situação complexa narrada segundo diversas perspectivas de compreensão da cena do duelo, em que despontam, portanto, valores como, por exemplo, valentia, covardia, honra e justiça.

Após a morte de Bem-Bem e de toda a jagunçada, Nhô Augusto é escorado pelo povo que o acode no instante final de sua vida. "Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sagaz contentamento" (ROSA, 1984: 318), diz o narrador, referindo-se a ele pela primeira vez em todo o relato pelo nome de Augusto Matraga. O protagonista ainda tem tempo de dizer algumas decisivas palavras finais: "Dionóra...", ele diz, "Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!" (1984: 319), afirma Augusto Matraga, superando sua honra manchada pelo fato de ela tê-lo abandonado pelo amante. Tratando-se de alguém que foi "desonrado, desmerecido, marcado a ferro feito rês" (1984: 298), é importante destacar que, também por circunstâncias casuais, o tão costumeiro e tradicional exercício

violento de lavar a honra com a morte dos dois é ignorado e superado pelo protagonista. Matraga ultrapassa o poder desse valor da honra sobre seu corpo, mas não vive para ser um homem corajoso e justo no sertão. A valentia, em todo caso, se confirma na ação corporal de Matraga, que traz consigo a justiça como valor na cena de duelo deste relato. Jaime Ginzburg, no texto "Violência em Grande Sertão: veredas" (1992), estuda o tema da violência e a (in)justiça no romance de Guimarães Rosa, e pensa a relação entre o protagonista Riobaldo, um jagunço-professor, e o grupo de jagunços. Em dado momento, Ginzburg especula sobre duas noções de violência presente nos atos deles: a primeira instrumental é aquela que visaria um fim positivo; e a segunda, irracional, constante e aleatória. Em relação ao segundo caso, Ginzburg afirma que "a condição de vida jagunça não é mais que uma sucessão de episódios violentos, sem positividade alguma, em que o ideário de justiça é uma espécie de ilusão aceita coletivamente, sem consistência histórica real" (1992: 92), ideia essa que parece se aproximar dos atos violentos dos jagunços de Bem-Bem, ao ignorarem, como vimos, as relações e circunstâncias reais daquela situação.

Para Ginzburg (2012), a violência não seguiria uma racionalidade direcionada a justiça, mas sim uma determinação destruidora, maléfica e demoníaca, esse último um dos temas do romance sobre um personagem jagunço que, a partir de um suposto pacto com o diabo, acaba com a jagunçada, percurso esse equivalente ao de Nhô Augusto, ex-senhor de jagunços, que mata um bando de jagunços e o chefe seu Joãozinho Bem-Bem. Estas equivalências de percursos e tensões entre os protagonistas Matraga e Riobaldo importam mais do que o caráter moral e demoníaco desse argumento sobre aquela considerada a obra-prima do escritor mineiro não aplicado ao caso de seus relatos curtos. O grupo de Bem-Bem buscaria, assim, se vingar fazendo justiça por eles próprios, impondo sua ordem convencional sobre os outros segundo uma regra determinada, de forte carga de ressentimento, que não se altera segundo as circunstâncias e afirma com a violência que for necessária um governo de obediência ao chefe. Eles são ao mesmo tempo os agentes da justiça e aqueles que serão reparados de alguma suposta injustiça julgada por eles mesmos. Sendo assim, jamais esse grupo poderá encontrar a justa medida das decisões que venha a tomar em cada situação. Somente podem agir, neste caso, de forma muito desigual, produzindo, então, a covardia, a barbárie e a injustiça. Essa brutal desproporção de forças entre o grupo fortemente armado e os filhos indefesos daquela família engendra tamanha injustiça e barbárie. Em seus injustos desmandos, esse grupo tromba justamente um personagem que, ao invés de ser dominado pelo ressentimento, se

associou às forças vitais da natureza sertaneja que o fizeram ultrapassar o desejo de vingança e que, neste momento, através de sua coragem, fará frente com seu corpo à esta convenção. É dessa tensão que trata o relato em termos de protagonista e antagonista na cena do duelo, ficando, portanto, um duelo de facas ao fim do relato que leva a morte dois senhores de mando local a céu aberto no sertão mineiro.

Ana Paula Sá Pacheco, em "Jagunços e homens livres e pobres" (2008), diz, dentre outras coisas, que "o sertão, palco de heróis, é também uma imagem de luta contra a barbárie (a civilização como ordem *por excelência*, mas ali vista de fora)" (2008: 187), conferindo, assim, uma força transformadora ao espaço sertanejo que abriga os atos de alguns protagonistas de Rosa. Nesta linha a respeito da visão de Rosa sobre as tensões entre civilização e barbárie, a estudiosa conclui salientando que o "regionalismo brasileiro tradicional antepunha o 'homem civilizado' ao 'caipira', como se o civilizado fosse reformar o 'Brasil bárbaro", postulando, então, o efeito inverso para o que teria feito Rosa com sua literatura: "Guimarães Rosa, talvez em linha de continuidade com o projeto literário do primeiro modernismo, recriou a equação oposta" (2008: 188). Para Pacheco, haveria em *Grande Sertão: veredas* (1956), a ideia reversiva de que o Brasil do sertão, agora não mais tido como "bárbaro", mas mostrando outra face, é que iria reformar o dito "homem civilizado" das cidades. Nesta linha, o que se narra em "A hora e vez de Augusto Matraga", é, portanto, a estória de alguém que, após ser muito humilhado e perder seu prestigio local, conquista na prática do duelo o valor da coragem e da justiça num momento decisivo de sua vida.

Esta cena de duelo no sertão traz, portanto, à tona uma discussão de valores como covardia e injustiça ligadas aos costumes convencionais da jagunçada de Bem-Bem, e a coragem de Matraga que coloca seu corpo em risco contra um grupo violento, através de um ato final de sua vida que atualiza os sentidos desses valores. A questão instaurada se refere ao conflito entre a fixidez, covardia e barbárie das regras do grupo de jagunços e a força do corpo corajoso, aberto e mais integrado às circunstâncias como o de Matraga. Em outras palavras, a tensão se daria entre o exercício violento de um poder convencional que julga legítimo matar e abusar de quem quer que seja como forma determinada de represália de um grupo, e a força insólita de um campo fértil como o sertão que o relato nos mostra, aberto às novas possibilidades de resolução que podem conjugar a valentia e a justiça forjadas pelo gesto de um corpo afetivamente associado a esse espaço. O relato coloca em conflito essa convenção que mata em nome da obediência a chefes e

proprietários de terras contra o corpo integrado às forças vitais do sertão. Isso evidencia, portanto, ao invés da violência praticada por grupos como o de seu Joãozinho Bem-Bem e associada à imagem estereotípica de total barbárie dos moradores desse lugar, haver outras saídas e práticas possíveis que conjuguem valores neste espaço do sertão. Augusto Matraga, personagem do sertão do conto de Rosa, torna possível, através de um conflito de forças configurado como uma cena de duelo, a prática de outros valores como coragem e justiça nesse espaço interiorano em que o Estado e sua lei civil encontra-se distante.

Considerações finais

O duelo tradicional de cavalheiros, como foi exposto, se embasa numa convenção entre duelistas e padrinhos que passa a decidir onde, quando, com quais armas e até que ponto pode chegar a luta entre dois homens que se sentiram lesados publicamente em seus valores. Circula também a denominação de *riña*, termo pejorativo usado para se referir a conflitos supostamente animalizados entre homens desinstruídos ocorridos em lugares tido como incivilizados. Nestes relatos de Borges e Rosa, não se tratam necessariamente desses âmbitos e práticas, mas de um conflito de cunho popular e inesperado que traria o interesse em compreender o que ocorre quando dois personagens se encontram armados de facas ou armas de fogo para resolver suas desavenças, em espaços distanciados da cidade, de fraca presença ou total ausência da lei e de uma justiça civil. Situada na fronteira entre costumes convencionais e hábitos novos que estão em trânsito nesses espaços da periferia, do pampa e do sertão, a prática constatada nos contos se refere a tipos de duelos de facas curtas ou de revolver a curta distância como forma de reagir a uma ameaça ou provocação feita pelo oponente.

Dentre os cinco relatos, somente dois deles, “Fatalidade” e “A hora e vez de Augusto Matraga” - ambos de Guimarães Rosa, narram efetivamente duelos de armas entre os personagens e seus desfechos mortais. Os demais contos exploram as tensões e expectativas em torno do instante de luta entre os duelistas, sem apresentar diretamente o momento do duelo e levar a cabo esse enfrentamento, o que não deixa de ser, literariamente, produtivo para um exame desses temas, ao trazer para o primeiro plano da cena as discussões sobre os valores e as perspectivas de cada um dos personagens envolvidos. Não reduzidos a ideia de duelo como “confronto em nome da honra manchada”, ligado a esse antigo regime de (re)produção de valores tradicionais, esses relatos tratariam de mostrar de que modo a cena do duelo pode ser pensada como uma circunstância em que o homem, através de sua prática concreta, busca forjar valores como honra e valentia, readequando-os de um modo mais justo, fazendo, assim, surgir outros atributos e possibilidades em espaços populares mais periféricos às grandes cidades.

Nestes contos, haveria tanto semelhanças na temática como distinções e especificidades no tratamento de cada um deles. Em contos como “Hombre de la esquina rosada” e “Fatalidade”, um dos aspectos que os aproxima é o aparecimento do duelo em razão do valor tradicional da honra como eixo que estrutura o triângulo amoroso que se

estabelece entre os personagens; o receio com o alheio que reafirma a ordem convencional e familiar; e, sobretudo, a constatação do conflito de valores em torno desses duelos populares. Nos relatos de Borges, a honra é perdida pelo valentão e logo a seguir recuperada pelo desprestigiado personagem que salva a honra coletiva do bairro. Em "El Sur", a honra pelo nome familiar alimenta e empurra Dahlmann ao duelo no pampa. Em "Fatalidade", a questão da honra individual se processa em termos tradicionais, enquanto que nos demais contos, ela trará outras funções e desfechos distintos, sendo substituída pela coragem e justiça, como no caso de Matraga, e servindo para adiar o duelo entre os irmãos e Liojorge em nome do velório de Dagobé. Sobre o uso da honra como valor convencional e coletivo, é pertinente pontuar que tanto Borges como Rosa criam personagens que tentam levar até as últimas consequências a fidelidade e o cumprimento da regra do grupo, contudo esses autores se diferem de forma contrastante com relação às escolhas pelos tipos de seus personagens: o escritor argentino dá voz e visibilidade a alguém que ocupa a posição de menor prestígio na hierarquia de poder local, como no caso do personagem-narrador no conto "Hombre de la esquina rosada", enquanto que, em "A hora e vez de Augusto Matraga", o escritor mineiro, além do vassalo Quin Recadeiro que por pouco não vinga a honra de Nhô Augusto, faz falar na cena de duelo final o personagem seu Joãozinho Bem-Bem, representante da voz do chefe que dita as regras de honra ao grupo, e ocupa o topo da hierarquia de poder do bando de jagunços. Assim, esse valor da honra serviria para reafirmar estruturas convencionais, e possui nestes contos tratamentos que desestabilizam essas ordens a partir do instante em que são postos em prática outros valores e são sugeridos novos atributos nestes espaços. Seria o caso, por exemplo, do valor da valentia que está, direta ou indiretamente, em jogo em quase todos os relatos, com exceção de "Fatalidade".

Nos relatos de Borges e Rosa, a cena de duelo organiza-se em razão da ideia de valentia como um valor concreto que só pode ser conjugado na própria prática dos duelistas, e não como algo abstrato. Assim também o valor da justiça que se faz em "Os Irmãos Dagobé" e "Matraga" por meio das decisões de um corpo valente e aberto às mudanças que forja seu valor com seus atos, uma vez que "los actos son nuestro símbolo" (BORGES, 1989: 562), diria o narrador de Borges no conto "Biografia de Tadeo Isidoro Cruz". Assim, a cena do duelo, como vemos, movimenta uma alta carga afetiva dotada de situações dramáticas de vida e morte, o que gera a expectativa de duelo e pode alterar o estatuto da percepção dos personagens e do narrador. Daí essa circunstância ser, então,

aproximada a configuração de um regime de forças, i.e., um campo fértil à aparição de atributos como individualidade e alteridade como percepção do outro, e, sobretudo, de valores sendo postos em prática em locais populares e periféricos como os dos relatos "Hombre de la esquina rosada", "El Sur", "Os Irmãos Dagobé" e "A hora e vez de Augusto Matraga". Tal prática do duelo revela a importância da presença e dos atos dos personagens, e os modos deles e do narrador se posicionarem com relação ao espaço de risco, de luta e de morte que é a cena do duelo. Num diálogo com o campo da filosofia, foram trazidas as noções de corpo, mundo, gesto e convenção da *Fenomenologia* de Merleau-Ponty (2014), visando compreender as funções desses elementos nos relatos. Em "El Sur", o pampa, à primeira vista, é perspectivado pelo narrador como um campo aberto de troca de afetos, pelo qual o protagonista investe seu corpo de um modo espontâneo e menos racional, ao sabor de suas paixões e afetos. É desse modo que ele chega num espaço comercial onde se envolve numa provocação e convocação para que, com a faca já posta em sua mão, duele com um camponês. O gesto de Dahlmann já está perspectivado por uma convenção, ou seja, ao seu corpo se abaixar para pegar a faca de modo espontâneo e impulsivo, o mundo que se abre ao protagonista já está dado, e suas possibilidades de sobrevivência, reduzidas. Essas forças da determinação convencional parecem mais forte do que as da invenção gestual. Embora o gesto não consiga forjar uma saída frente aos impasses, o desfecho permanece resguardado em suas possibilidades, pois ainda resta algum aspecto de aventura ao cruzar o umbral desse comércio em direção ao pampa. Esse umbral torna-se a fronteira na qual o pampa, como cena de duelo, passa a ser não somente aquele espaço expansivo e vital, em que as coisas se dão de modo mais aberto, espontâneo e inesperado, conforme os afetos de um corpo convalescente no início da viagem, passando agora a ser também atravessado pelo perigo da morte percebida por um protagonista que acata um chamado ao duelo sem ao menos saber manejar um punhal.

Ricardo Piglia, em *Borges, a arte de narrar* (2001), sinaliza para essa percepção turva que, a partir da ideia de "leitura equívoca dos signos", torna-se fundamento narrativo do conto. "A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção", defende o crítico. "O relato avança seguindo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida" (PIGLIA, 2001: 24). Para o crítico, haveria mais de um tipo de sinal ou signo que regularia a percepção através de recursos que se alternam para produzir esses efeitos narrativos, como vimos de forma similar com os usos dos âmbitos convencionais e gestuais articulados aos modos da

experiência afetiva do protagonista na cena de duelo de “El Sur” e dos demais relatos. A “inevitável surpresa” do relato, diz Piglia, surgiria dessa transição entre um mundo convencional do bar e outro mais indeterminado como o pampa. Sendo os desfechos “formas de encontrar sentido para a experiência” (2001: 17-20), como diz Piglia, Borges suspende os finais porque talvez julgue que não deva haver um sentido determinado à priori para a nossa experiência. Mesmo que a rara ofertante desse desenlace seja a própria literatura com seus renovados desfechos. A relação entre a vida e a literatura reaparece neste ponto. Se essa visão do pampa torna-se equívoca ou, no limite, ambígua, é porque ela se associa com o fato de que o instante em que a disputa se decidirá não será narrado, permanecendo, assim, potencialmente em risco: o relato se detém nesse momento decisivo para, de alguma maneira, permitir que tudo continue em aberto e em constante relação e produção de sentidos na forma do conto.

Haveria outras semelhanças e distinções entre “El Sur” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, a respeito do tratamento dado às relações entre gesto, percepção e espaço que circundam a cena do duelo e se ligam aos valores postos em disputas nestes dois relatos, que encerram os livros de estreia no gênero conto dos respectivos escritores. Comparado à zona do pampa e ao corpo de seu protagonista, o espaço afetivo do sertão de Rosa é construído, próximo ao de Borges, como uma força que ressurge de modo insólito, aberto e renovado de sentidos, mas que, e aqui se difere, vai se associar de forma ativa ao corpo valente do protagonista que duela contra as regras convencionais do bando de seu Joãozinho Bem-Bem. Neste sentido, Matraga seria um personagem mais ativo e certeiro no conflito em vista da postura mais reflexiva, hesitante e incerta que Dahlmann assume no desfecho do relato diante da cena do duelo no pampa. O relato sobre o personagem Matraga traz a força sertaneja para o seu gesto, forjando um campo de afetos para fazer passar seu poder vital, opondo-se à injusta e covarde convenção do grupo de jagunços. Tanto em “Matraga” como em “Os Irmãos Dagobé”, os gestos dos personagens parecem forjar circunstâncias mais abertas de possiblidades, i.e., desenham outros sentidos para a superação dos dilemas, produzindo valores com seus atos. Esse modo de Rosa relatar a cena do duelo, diferente do de Borges, levará, portanto, até o fim esse processo de renovação da percepção e produção de sentidos na relação entre o espaço sertanejo e os gestos do protagonista, mostrando, com isso, ser possível narrar de outros modos e propor outros desfechos que priorizem valores como valentia e justiça nas relações no sertão.

Em linha com essa ideia de Piglia (2001) sobre "leitura equívoca dos signos", como fundamento narrativo do relato breve, Davi Arrigucci Jr, em seu texto "Mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa" (1995), aponta para a "relação orgânica entre a forma de contar e a matéria" (ARRIGUCCI, 1995: 452), e explica que esse "modo mesclado" do estilo de Guimarães Rosa compreende, não somente - como vimos - as noções de mundo e corpo como campo primordial de forças, mas ainda a ideia de "uma língua em estado de percepção nascente, feita de palavras limpas das impurezas do uso cotidiano e corriqueiro, reinvestidas da força de criar um mundo" (1995: 454). Esses relatos de Rosa seriam compostos com recursos elementares que, revestidos de forças produtoras de sentidos, traçam tessituras com encruzilhadas de caminhos possíveis. Em "Os Irmãos Dagobé", temos um índice dessa mistura que teria a função de simular enganos ou "veredas" na condução do relato dos atos dos personagens: "mas, por uma noite, umas horas, enquanto honravam o falecido, podiam suspender as armas, no *falso fiar*", diz o narrador, pontuando essa "falsa" tessitura e esse "erroso" texto que as ações dos irmãos e a narração fazem das percepções dos eventos: "Depois do cemitério, sim, pegavam o Liojorge, com ele terminavam" (ROSA, 1974: 46-7), conclui o narrador, revelando, assim, o segredo dessa trama misturada de enganos que dissimula seus objetivos e emula sentidos suspeitos para que, enfim, seja mais forte o efeito da surpresa no desfecho do relato. Na linha do que diz Arrigucci (1995), mundo, corpo e língua tecem nestes relatos relações em que se expressam suas forças, valores e sentidos elementares.

Diante de aspectos como a afetividade dos espaços, o poder dos gestos primordiais dos personagens, e os jogos das percepções em torno da cena de duelo, há que pensar na relação entre esses elementos e a concepção de relato de Rosa e Borges. "Enquanto não se revela o que está escondido, a história é apenas o relato de um encontro", nos diz Piglia: "Mas depois, com um gesto, tudo muda e se acelera e se torna nítido" (PIGLIA, 2001: 27), diz o crítico, explicando Borges e servindo para pensar os contos do escritor mineiro. O relato breve é a "arte de pressentir o inesperado" (PIGLIA, 2001: 32), postula o crítico argentino, trazendo, curiosamente, uma percepção sobre o relato breve muito próxima do que diz o narrador de Rosa no conto "Os Irmãos Dagobé: "A tramada situação. A gente vê o inesperado" (ROSA, 1974, 48), especula seu narrador, a respeito da circunstância em que um gesto pode alterar tudo e abrir a perspectiva a sua volta para outros processos e possibilidades. Esse manejo das visões e realidades faria parte, diria Piglia, de uma

“pragmática do relato” (2001: 22), que, através de recursos de sinais e signos distintos, alternaria essas percepções e sentidos encenadas no duelo entre os personagens.

Esses procedimentos articulados a uma forma de pensar o relato breve e conciso só serão eficazes se forem preparados ao longo de sua economia narrativa, e articulados ao momento decisivo do conto para que se produza seus sentidos concretos e que sua concentração de poder possa ser enfim revelada. Davi Arrigucci Jr, em *Da fama e infâmia* (1987), sinaliza para essas questões ao tratar do “carácter concreto e a dimensão real” do relato em sua análise do conto “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz”, de Borges. Dessa correlação se depreenderia, segundo ele, a complexidade e historicidade presente no “ato de coragem” decisivo do personagem Cruz. A valentia, portanto, se trata de um valor prático de âmbito corporal que, conjugada na cena de duelo, tem o poder de forjar sentidos na realidade efetiva desses relatos. “Há, sem dúvida, nessa redução da história de um homem a um só ato, um modo de conceber a narração, o conto”, diz o crítico, dando uma amplitude maior a essa ação extraordinária ligada à concepção de conto desses escritores chaves da literatura latino-americana: “Parece que o conto toma aqui a forma de uma concentração reveladora onde a situação escolhida, a cena ou o ato decisivo, se cumpre com um valor emblemático” (ARRIGUCCI, 1987), conclui Arrigucci Jr, articulando ato decisivo e valor emblemático com esses elementos que conformam os contos. Essa “práxis existencial”, entendida como uma ação que forja o indivíduo, se ligaria, em linhas gerais, aos modos de conceber o relato breve, conciso e intenso de Borges e Rosa, trazendo, então, uma pergunta levantada noutras oportunidades pela fortuna crítica de Borges, subjacente em relatos como “Hombre de la esquina rosada” e “El Sur”, mas também em “Os Irmãos Dagobé” e “A hora e vez de Augusto Matraga”: através de que prática o homem se forja como indivíduo? Pensada pela crítica segundo uma questão de identidade, a questão aqui guarda um sentido que se refere, menos à essência das coisas, e mais ao seus modos de ser. Neste sentido, poderia também se indagar em que circunstância específica se produz um ato de superação de limites esse personagem, o que deslocaria a pergunta sobre um “o quê” das coisas para um “como” e um “em que” situação, hora ou vez se dá tal acontecimento. Ora, a cena do duelo, enquanto momento extraordinário na vida do personagem, seria uma circunstância afetiva e emblemática que, apropriadamente narrada, atende às exigências de concentração de forças e efeitos segundo as concepções de relatos de Borges e Rosa.

Em face dos aspectos apresentados, somos levados a pensar que a questão, um tanto paradoxal, que desponta desses relatos seja, concluindo, compreender como que, numa cena tão decisiva e violenta como nos duelos de facas ou de armas, haveria lugar para uma inusitada (re)discussão e reposição de valores como honra, coragem e justiça entre os homens nestes espaços de fronteira situados na primeira metade do século XX. Num período de modernização de Argentina e Brasil, são perspectivados conflitos que recuperam discussões sobre América Latina e dialogam com a tradição literária presente desde o século XIX a respeito dos dilemas de homens populares vindos de regiões subjugadas de bárbaras como o pampa, a periferia de Buenos Aires e o sertão mineiro. Desse modo, esses lugares históricos e ficcionais, ao serem tomados como palcos das cenas de duelos nestes contos, mostram, por fim, não ser espaços determinados à barbárie, mas sim abertos à outras possibilidades de resolução dos conflitos. Embora distintos em muitos de seus aspectos, esse parece ser um dos alegres desafios que trazem esses relatos.

Bibliografia

ARRIGUCCI, Davi Jr. “Mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa” (1995). *In: América latina: palavra, literatura, cultura* / organizadora Ana Pizarro. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. 3v.

“Da fama e da infâmia: Borges no contexto literário latino americano. *In: Enigma e comentário*. *Ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P.193-226

“Fala sobre Rulfo”. *In: O guardador de segredos (Ensaios).* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANDRADE, Fábio Souza. Leilão divino, tribunal de jagunço, duelo de bravos: rito, lei, ordem e costume em Guimarães Rosa. Literatura e Sociedade. nº 6 Edição Comemorativa. 2012: Pp.148-157.

AVELAR, Idelber. Borges e a justiça. Matéria do blog Estado da Arte – Um espaço para discussão de ideias para o nosso tempo – Estadão. 19 de Novembro de 2017 – 12:00.

BALDERSTON, Daniel. "Dichos y Hechos: Borges, Gutiérrez y la Nostalgia de la Aventura". La Torre, 2.8, 1989, pp. 595-615.

¿Fuera del contexto? – *Referencialidad histórica e expresión de la realidad en Borges*. 1ª edição. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula – teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de Guimarães Rosa.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, pp.26-7.

BORGES, Jorge Luis. “Hombre de la esquina rosada”. *In: Jorge Luis Borges - Obras completas.* V. 1. 19ª impressão. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, pp.329-334

“El Sur”. *In: Jorge Luis Borges - Obras completas.* V. 1. 19ª impressão. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, pp. 525-30.

“Biografia de Tadeo Isidora Cruz”. *In: Jorge Luis Borges - Obras completas.* V. 1. 19ª impressão. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, pp. 561-3

História Universal da Infâmia. Trad. Flávio José Cardoso. Porto Alegre: Editora Globo, 1975.

“Domingo F. Sarmiento: Facundo”. *In: Prólogos con un prólogo de los prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

CÂNDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. Ficção completa, em II volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CLASTRES, Pierre. “O último círculo”. *In: Arqueologia da violencia*. Pesquisas de antropología política. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2014

CALVINO, Italo. A combinatoria e o mito na arte da narrativa. *In: Atualidade do mito*. Trad. carlos Arthur R. do nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

EAGLETON, Terry. “La naturaleza de la ficción”. *In: El acontecimiento de la literatura*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Ediciones Península, 2013.

FARÍAS, VIctor *La metafísica del arrabal*. Madri: Anaya & Mario Muchnik, 1992.

GARATE, Mirian. Civilização e Barbárie n’os Sertões (Entre Domingo F. Sarmiento e Euclides da Cunha). Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

GALVÃO, Walnice N. Matraga: sua marca. In*:Mitológica rosiana*. SP: Ática, 1978.

GAYOL, Sandra. *Honor y duelo en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2008, 288p.

GINSBURG, Jaime. Revista de Estudos Brasileiros. 34. São Paulo: 1992, 87-100.

HANSEN, João A. Forma, indeterminação e funcionalidade das imagens em Guimarães Rosa. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José M. G.; FARIA, Maria L. Guimarães de; SOUZA, Ronaldes de Melo e (Org.). *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007b, p.29-49.

HELFT, Nicolás et PAULS, Alan. *El factor Borges*. Nueve ensayos ilustrados. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

HERNÀNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro / La vuelta de Martín Fierro*. Madrid: Ediciones Cátedra**,** 2001.

JITRIK, Noé. "Estructura y significado en *Ficciones*". In: *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. Ed. Flores, Angel (ed.). Tlahuapan: Mexico, 1985, 274p.

Historia crítica de la Literatura Argentina. La lucha de los lenguajes. 2º volume. Dirigido por Júlio Schvartzman. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2003.

Para una lectura de "Facundo", de domingo F. Sarmiento. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel Cervantes, 2010.

KERMODE, Frank. "El fin". *In: El sentido de un final – Estudios sobre la teoría de la ficción*. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz. 2ª edição. Barcelona: 2000.

LANCELLOTTI, Mario. *Desde Poe a Kafka – para una teoría del cuento*. EUDEBA: ditorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.

LUDMER, Josefina. *El género gauchesco – Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.

LUCAS, Fábio. Por que Guimarães Rosa? In: *Ficções de Guimarães Rosa: perspetivas*. Barueri, SP: Amarilys, 2011, p.X.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. Mitos. In: *Da literatura comparada à teoria da Literatura*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

MENESES, Adélia Bezerra. "A hora e vez de Augusto Matraga ou *de como alguém se torna aquilo que é*. In: *As cores de Rosa – Ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção.* Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

MONEGAL, Emir Rodrigues. *Borges: uma poética da leitura.* Coleção debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980, 187p.

MOREIRA, Paulo. *Modernismo Localista das Américas: os contos de Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012

OLMOS, Ana Cecilia. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

PACHECO, Ana Paula Sá S. *Mito e processo social em Primeiras estórias*. Tese (Doutorado em Letras -Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, 2003.

"Jagunços e homens livres pobres – O lugar do mito no Grande sertão". Novos Estudos - CEBRAP, 81, 2008: pp.179-188.

PÉCORA, Alcir (Palestrante); Balanço do Século XX. Paradigmas do Século XXI, (18/09/2003 a 25/11/2003), Campinas. Oral: *Augusto Matraga: o Uso das paixões*.

PÉCORA, Alcir. ABC de Borges: Metáfora, 08/2000, Folha de São Paulo, Vol., pp.7-7, São Paulo, SP, BRASIL, 2000.

PIGLIA, Ricardo. *Ideología y ficción*. *In: Punto de Vista*. Año 2, N°5. Buenos Aires, 1979. 3-6.

"Borges: a arte de narrar". *In: Borges no Brasil.* Organizador Jorge Schwartz. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

Clases "Borges, um escritor argentino": Buenos Aires, TV Pública Digital e Biblioteca Mariano Moreno 2013: link: https://www.youtube.com/watch?v=im_kMvZQlv8&t=54s

"La lectura de la ficción". In: *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001. Entrevista de Mónica López Ocón, *Tiempo argentino*, 24/04/1984.

"Sobre Borges". In: *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001. Entrevista de Horacio Gonzáles y Victor Pese, *Unidos*, año IV, nº10, junio de 1986.

"O último conto de Borges". *In: Formas Breves* Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras: 2004.

PIMENTEL, Júlio. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade / FAPESP, 1998.

REMEDI, José M. R. Intelectuais e honorabilidade: o papel dos duelos como forma de pertencimento ao campo social. In: MÉTIS: história & cultura. V. 8, n. 15, p.167-184, jan/jun. 2009.

REPETTO, Elsa. "La Argentina de los mitos en Borges". *In: Cuadernos hispano-americanos*. nº 505-507, julho-setembro de 1992, pp. 401-12.

RONCARI, Luiz. “O lugar da história na obra de Guimarães Rosa”. *In: O cão do sertão*: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: UNESP, 2007.

“O sertão da República Liberal (1889-1930) o estado de violência e a violência do Estado”. *In:* Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade: textos escritos para o Simpósio Internacional em Comemoração ao Centenário de João Guimarães Rosa, (1908-2008). Organizadores: Ligia Chiappini, Marcel Vejmelka; [Ana Luiza Martins Costa ... et al.]. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009

ROSA, João Guimarães. “Fatalidade”. *In: Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Coedição da Livraria José Olimpo, Editoras Civilização Brasileira e Três. 1974.

“Os Irmãos Dagobé”. *In: Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Coedição da Livraria José Olimpo, Editoras Civilização Brasileira e Três. 1974.

“A Hora e vez de Augusto Matraga”. *In: Sagarana*. Editora Círculo do Livro, São Paulo, 1984.

Grande Sertão: veredas. 1ª ed. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1956.

ROSENFIELD, Kathrin. *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.

La pasión y la excepción. 1ª ed. 2ªreimp. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

SARMIENTO, Domingo Facundo. *Facundo – o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. 1ª ed. Buenos Aires: Booket, 2007.

SCHWARTZ, Jorge (org). Borges Babilônico: uma enciclopédia. Coordenação editorial: Maria Carolina de Araújo. (Tradução de textos do espanhol: Gênese Andrade) 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Borges no Brasil / Organizador Jrge Schwartz. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

WISNIK, José Miguel. "O famigerado". *SCRIPTA*. Belo Horizonte: v.5, n.10, p.177-198, 1º sem., 2002.