

O DUELO DE BORGES OU A GUERRA DOS PINCÉIS

Doutoranda Camila Marcelina Pasqual¹

Resumo:

O artigo tem por objetivo discutir a presença do regional e do universal na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges, tendo como fonte de pesquisa a obra O Informe de Brodie. Escolheu-se, para análise, o conto O Duelo, o qual descreve um confronto entre duas personagens femininas que travam uma luta de bastidores na tentativa de humilhar e derrotar a adversária. Verifica-se, neste conto de Borges, a mudança do fator espaço-temporal do meio rural argentino para o ambiente da Buenos Aires urbana. O artigo confirma, neste conto, uma transfiguração do caráter nacional argentino para um universo marcadamente cosmopolita.

Palavras-Chave: Borges, cosmopolitismo, nacionalismo, universalismo.

Jorge Luis Borges publicou, em 1970, *O Informe de Brodie*, uma coletânea de contos de *cuchilleros* e duelos *criollos*. Estes contos borgeanos apresentam uma característica em comum muito importante: um destino, um desfecho final que é conhecido apenas por um deus impiedoso e distante. A trama dessas histórias de bárbara violência contém citações ocultas e reflexões filosóficas entrelaçadas com os fios da ficção. Nesse mesmo ano, Borges, que já era um escritor consagrado internacionalmente, volta, então, a alguns de seus temas mais clássicos, como os heróis do compadrito, para considerá-los a partir de outras perspectivas, com a certeza de que essas histórias podem ser contadas infinitamente.

No prólogo d'*O Informe*, Borges, ao mesmo tempo em que afirma que a redação de seus contos diretos é feita para distrair e comover, ao invés de persuadir, adverte o leitor sobre a complexidade de suas palavras, já que todas, e cada uma, postulam o universo.

A universalidade das palavras, no entender do autor, pode ser pensada como representando também a universalidade dos fatos. É como se todas as histórias essenciais da imaginação humana, já houvessem sido contadas, ficando a inovação inteiramente a cargo do contador de histórias que se encarrega de repensá-las e recontá-las. O narrador/escritor, ao escrever uma história, pode, assim, lançar mão de detalhes e tonalidades locais, “chaves” fantásticas, ou apenas se deixar conduzir pela linha mestra do caráter universal.

Com base nessa reflexão, os contos presentes n'*O Informe* parecem apontar para essa universalidade sem esquecer, contudo, de provê-los de elementos regionais.

Essa articulação entre o local e o universal traduz o teor de uma reflexão histórica, de forma a pensar o sistema literário a partir do conceito de “transculturização”. Tal conceito surgiu nos estudos literários latino-americanos, formulado primeiramente pelo cubano Fernando Ortiz e retomado mais tarde pelo uruguaio Ángel Rama (AGUIAR e VASCONCELOS, 2001, p. 209-238).

O termo teórico “transculturização”, desenvolvido por Rama, propunha uma chave de análise tendo a literatura como objeto de estudo, mas podendo ser estendido para outras formas de produção cultural. A transculturização dava conta, então, do dilema regional/universal que se colocava na literatura, garantindo, ao mesmo tempo, pensar as literaturas nacionais a partir das discussões estéticas colocadas num horizonte universal.

Beatriz Sarlo (1995) analisa alguns textos de Borges sob o prisma desta dualidade nacional/universal e conclui que o escritor argentino vê, no cosmopolitismo, uma estratégia para a existência da literatura Argentina, colocando sua literatura numa zona de fronteira, uma margem que ocupa um lugar no centro da cultura ocidental.

Desde la periferia, imagina una relación no dependiente respecto de la Literatura extranjera, y está en condiciones de descubrir el 'tono' Rioplatense porque no se siente un extraño entre los libros ingleses y franceses. Desde un margen, Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura occidental. Hace del margen una estética.¹

Sarlo busca compreender Borges como um escritor das margens, ao analisar particularmente alguns de seus contos sob o ponto de vista concreto-metafórico. A escritura borgeana é realizada por meio de vários cruzamentos metafóricos, com o intuito de demonstrar a idéia de encontros entre diferentes culturas, espaços, tempos e influências. Para Sarlo, Borges está “colocado nos limites entre culturas, entre gêneros, entre linguagens, Borges é o escritor das *orillas*, um marginal no centro, um cosmopolita na margem.” (SARLO, 1995).

A partir da década de 1940 e 1950, porém, Borges, além de evitar uma produção literária regionalista e particularista, tornou-se conhecido como o escritor apolítico conservador, antivanguardista e crítico irônico de sua obra anterior. Passou a construir, portanto, uma concepção mais ampla do ser argentino, associada à tradição ocidental. O argentino, para Borges, não é mais o *criollo* ou o *gaucho*, mas sim um homem sem fronteiras, ou seja, um cosmopolita.

Convém ressaltar, no entanto, que na leitura de Júlio Pimentel Pinto (1998, p. 79-80) essa possível diluição borgeana do nacional no universal não ocorre em termos lineares, nem excludentes; a afirmação do universal não pode de maneira alguma significar o final do nacional. A questão principal é conseguir lidar com a diversidade de uma literatura Argentina, ao invés de aceitar uma definição simplista da cor local, na qual a imaginação fica restrita ao controle empírico. Uma literatura Argentina implica ampla aceitação de todas as culturas e influências.

De maneira mais clara, David Arrigucci Júnior (1987) ressalta que Borges não abandona a cor local, mas abre um novo plano para realizá-la:

O escritor, por mais cético que fosse, não permanecia alheio à questão, mas se confrontava com ela, como homem de seu tempo e lugar, a fim de superá-la. E o procedimento pelo qual desmontava a argumentação contrária mostrava, claramente, que ele ia da singularidade afirmada e negada rumo à máxima generalização. De algum modo, o escritor se vinculava ao contexto, para, pela negação localizada, transcendê-lo. Seu método de superação parecia implicar a passagem da singularidade ao geral, por via da negação irônica. (ARRIGUCCI JUNIOR, 1987, p. 203)

Seguindo essa mesma linha de pensamento, Cláudio Cruz (2005) aponta que essa maneira “direta”, “desataviada”, realista, como classificada pelo próprio Borges no prólogo d’*O Informe*, “tinha como universo de referência — em quase todos os contos — o ambiente regional. Ambiente com que se preocupou muito na sua fase inicial — década de 20 — e que, posteriormente, veio a renegar, até mesmo a ridicularizar.”

As críticas Regina Zilberman e Maria da Glória Bordini (1976) afirmam que Borges se confessa um conservador em política, o que transmite a impressão de sinceridade. Esse conservadorismo confesso encerra uma “crença futurológica” de teor moral. Esta confissão carrega, em seu bojo, um sentido oculto, pois consiste na forma encontrada pelo autor para isolar sua literatura de possíveis contaminações ideológicas. Nas próprias palavras de Borges: “nunca dissimulei minhas opiniões, nem mesmo nos anos árdios, mas não permiti que interferissem em minha obra literária” (BORGES, 1999, p. 423). O escritor bloqueia, portanto, a abordagem política

¹ Desde a periferia, imagina uma relação independente com respeito à Literatura estrangeira, e está em condições de descobrir o ‘tom’ Rioplatense, porque não se sente um estranho entre os livros ingleses e franceses. Desde uma margem, Borges espera que sua literatura dialogue de igual para igual com a literatura ocidental. Faz da margem uma estética. (SARLO, 1995).

e, ao mesmo tempo, abre uma oportunidade para uma saída esteticista, persuadindo o leitor, de certa forma, a seguir as opções do escritor.

A partir daí, segundo Zilberman e Bordini, os contos d'*O Informe*, classificados como “diretos” ou “realistas”, enumeram três exceções pertinentes a tal classificação: dois contos com “uma mesma chave fantástica”; o relato-título, que se filia à tradição gulliveriana e o conto *O evangelho segundo Marcos*, cuja trama origina-se de um sonho. Os outros sete contos, ou seja, 60% do livro, inserem-se na corrente realista, o que gera perturbação, pois remetem à idéia de que a escrita de Borges escapa àquela tendência literária fantástica, dentro da qual ela é reconhecidamente concebida.

Para Borges (1999, p. 423), “a literatura não é outra coisa que um sonho dirigido”. Torna-se evidente que, no universo ficcional de Borges, o sonho pode ser compreendido como o *locus* nebuloso resultante do encontro entre a realidade e a ficção.

Nesse sentido, todas as narrativas, mesmo as que não se enquadram na categoria “realista”, preocupam-se em fixar a fonte de informação em torno da qual se constrói a história. Tal fonte pode ser o próprio autor, por ter sido um dos intérpretes, ou por ter conhecido os protagonistas, ou um amigo do autor, ou, ainda, uma testemunha do fato ocorrido. Ou seja, as narrativas resultam, normalmente, de uma desavença entre dois indivíduos representativos de um determinado grupo social e finalizam, quase sempre, com um crime, tendo em vista a necessidade atávica de defender os valores morais do grupo com derramamento de sangue. Seja qual for a classificação da narrativa, porém, sempre estará presente o conflito. O que muda é o espaço da ação e a temporalidade.

Uma leitura atenta dos onze contos d'*O Informe* permite confirmar que a matéria local *criolla* e/ou regional não diminuiu o cosmopolitismo radical do Borges maduro. Ao contrário, o escritor argentino volta às raízes do início dos anos 20, procurando resgatar de um contexto espaço-temporal específico — um subúrbio da Buenos Aires dos anos 20 — os ecos distantes da vida dos *cuchilleros*, da figura dos compadritos, da importância dos punhais e da virilidade fútil dos valentões, além das histórias sem fim sobre os desafios, as facas, em suma, o arrabalde em si. Acima de tudo isso, uma concepção borgeana se insinua por entre todos esses personagens, aflorando à superfície das narrativas: a do tempo cíclico, do eterno retorno.

Uma vez que a estética de Borges parece indicar a existência de uma nítida e desesperada persistência do conflito — simultaneamente cosmopolita e nacional — mostra-se oportuna uma investigação acerca das características dessa estética que envolve a relação entre o local e o universal no contexto literário argentino.

Como forma de compreender o processo pelo qual Borges integra elementos de tonalidade local e cosmopolita da tradição argentina, de forma a conseguir uma visão universalizante, escolheu-se examinar, em profundidade, uma de suas narrativas. Com isso, será possível determinar como se processa, num caso específico, esse entrelaçamento entre o local e o universal. A narrativa escolhida é o conto *O duelo*. Nesta narrativa, a presença do conflito básico e o espaço em que a ação se desenrola permanecem iguais. A alteração se dá ao nível de grupo social, época e sexo dos personagens, muito embora, o título do conto continue a configurar o contexto guerreiro típico das demais narrativas d'*O Informe*.

Em *O Duelo*, ao contrário das outras narrativas d'*O Informe*, ocorre um deslocamento do espaço habitual — o meio rural argentino — para o ambiente urbano da Buenos Aires de meados de 1950. Não se vêem mais as descrições borgeanas dos cenários e tradições próprias dos compadritos ou dos *cuchilleros*, mas sim o universo próprio, habitual de duas damas da sociedade buenaiense: Clara Glencairn de Figueroa e Marta Pizarro.

O desenrolar do conflito também foge aos padrões comuns da estética borgeana, na qual as desavenças entre os contendores se resolvem no calor da batalha e no brandir das armas brancas. As duas antagonistas de *O Duelo* agem nas sombras, vibrando seus golpes com malícia, astúcia, cinismo e dissimulação.

Borges inicia seu conto invocando o provável comportamento do escritor Henry James frente à história para justificar a forma como apresentará os fatos que se propõe a expor, ressaltando

que, como costuma acontecer em sua obra, ao invés de “Londres” ou “Paris” os fatos ocorrem em Buenos Aires. O narrador interage com o leitor ao desculpar-se por apresentar apenas um resumo dos episódios sucedidos, visto que a “lenta evolução” e o “ambiente mundano” onde ocorreram são alheios aos hábitos literários de teor *criollo* cultivados pelo autor.

O texto, narrado em primeira pessoa pelo suposto autor, tem como tema central um combate tenaz, encarniçado, ainda que silencioso e sutil, entre duas damas da burguesia buenairense de meados do século XX.

Ao contrário de outros contos presentes em *O Informe*, *O Duelo* nega, curiosamente, voz às suas protagonistas, Clara Glencairn de Figueroa e Marta Pizarro. As únicas vozes “ouvidas” rapidamente no desenrolar do conto são de dois jurados de um concurso de pintura — do qual participavam as protagonistas — e que debatiam se agraciariam ou não Clara com o primeiro prêmio.

Em *O Duelo* informa-se que Clara Glencairn de Figueroa era ativa e alta e dotada “de fogueiro cabelo vermelho”, isto é, ruiva. Não era uma intelectual, mas era compreensiva e possuía mais a capacidade de apreciar o talento dos outros que um talento próprio. Sua alma era hospitaleira. Viajara muito e morou em Ottawa, Canadá, com seu marido, o doutor Isidro Figueroa, embaixador argentino. Após a morte de Isidro, decidiu dedicar-se à prática da pintura. A razão para esta escolha pode ter sido induzida pelo exemplo da amiga Marta Pizarro.

Quanto a Marta Pizarro, sua característica mais marcante era o fato de ser conhecida como a “irmã da brilhante Nélide Sara, casada e separada”. Este tipo de situação, como se sabe, em que um irmão fica à sombra do outro, tem trazido conseqüências funestas desde os tempos de Caim e Abel. Não raro, o irmão “sombra” busca desesperadamente formas de se sobressair e livrar-se do epíteto odioso que lhe é imposto, ou seja, o de eterno “segundo”.

Marta cogitara ser escritora antes de decidir-se pela pintura. Conhecia muito pouco de música e era dotada de bom francês. Considerava, contudo, como era comum entre a elite de Buenos Aires, que a língua espanhola era um mero utensílio doméstico, da mesma forma que as senhoras da província de *Corrientes* encaravam a Língua Guaraní. Este despeito pela língua mãe de seu país, influenciado pela leitura de Lugones e Ortega Y Gasset, decidiu-a pela incursão no campo da pintura. Originária de San Luis de la Punta, Marta pintou, inicialmente, retratos de dignatários locais, passando, em seguida, a retratar as velhas casas de Buenos Aires, cujos modestos pátios “delineou com modestas cores e não com a chamativa cenografia que outros lhe dão. Alguém — que certamente não foi a senhora Figueroa — disse que toda a sua arte se alimentava dos mestres de obras genoveses do século XIX” (BORGES, 1999, p. 461).

As intenções de Borges, neste ponto, consistem em tecer uma crítica irônica e ácida a respeito das obras de Lugones e Ortega Y Gasset, uma vez que os mesmos produziam somente obras de cunho regionalista e estreitamente particularista. Na visão de Borges, seria um erro considerar que “o único modo de escrever bem em castelhano era escrever como Lugones”, pois, segundo ele, “há centenas de modos de escrever bem que não são exatamente o de Lugones” (ZAGURY, 1986, p. 146). Quanto a Ortega Y Gasset, apesar deste ser um bom pensador, deveria, no entanto, contratar um escritor para que escrevesse por ele, porque seu estilo era muito ruim e desagradável (STORTINI, 1990, p. 158-159).

Retomando o exame do conto, a apresentação das protagonistas termina com a sugestão de que a disputa entre as duas damas se devesse à rivalidade entre Clara Glencairn e a irmã de Marta, Nélide Sara. Segundo a tradição local, Nélide teria, durante certo tempo, gostado do doutor Figueroa. Dessa forma, no duelo entre Clara e Marta, talvez a última não passasse de mero instrumento, com a peleja real se desenvolvendo entre Nélide e Clara.

Tudo, segundo se sabe, acontece inicialmente em outros países e por fim no nosso. A seita dos pintores, hoje em dia tão injustamente esquecida, que se chamou concreta ou abstrata, como para indicar seu desprezo pela lógica e pela linguagem, é um dos tantos exemplos disso. Argumentava, creio, que, da mesma maneira que à música se

permite criar um mundo próprio de sons, a pintura, sua irmã, poderia ensaiar cores e formas que não reproduzissem apenas aquelas coisas que nossos olhos vêem. (BORGES, 1999, p. 461)

A citação acima apresenta um jogo irônico entre o regional e o universal. A menção de outros países e, por fim, da Argentina, nada mais é do que uma metáfora do processo de integração e transfiguração entre o local e os padrões universais de cultura. David Arrigucci Júnior afirma que Borges lia as propostas do meio literário argentino de forma inesperada:

Ao reivindicar, ironicamente, o universo contra a afirmação nacionalista do traço diferencial, reordenava a direção para o entendimento do problema, como se estivesse reagrupando dados singulares e fragmentários do contexto em constelações novas de sentido. Ele praticava, desse modo, uma leitura *inventiva* da questão. E é nesse sentido que ele lê, efetivamente, a tradição local, renovando-a e superando-a. (ARRIGUCCI JUNIOR, 1987, p. 203)

Verifica-se, dessa forma, que Borges reconhece que a tradição argentina “bebe” da tradição ocidental. O que Borges não queria, e deixa bem claro, era consentir que uma camisa-de-força (no caso, a doutrina nacionalista) limitasse sua liberdade de criação, condenando-o a apenas reproduzir “cores e formas que nossos olhos vêem.” Por isso, não se pode concordar com as afirmações de Benedetti, segundo o qual:

Injusto ou não, o fato é que a maioria dos escritores latino-americanos assumem [sic] a sua comarca, mesmo cientes de que essa atitude sempre significa um obstáculo para chegar a outros leitores, a outros meios. Naturalmente, sempre há criadores (e, às, vezes de primeira linha) que preferem prescindir de sua comarca para entrar diretamente no universal. É o caso de Jorge Luis Borges, talvez o mais conhecido na Europa dos escritores latino-americanos. [...] Não seria justo omitir aqui que Borges faz esporádicas referências à sua comarca, mas a verdade é que tais referências só aparecem como pretextos. Cada uma de suas personagens argentinas de modo geral é (para dizê-lo numa das línguas que Borges mais estima) *the wrong man in the wrong place*, já que foi pensado com um olhar (e o que é mais decisivo: com uma sensibilidade) europeu. (BENEDETTI, 1979, p. 375-377)

A afirmação de que Borges só faz referências esporádicas a sua comarca é absolutamente contestável. O mesmo ocorre com a consideração de Benedetti de que as personagens argentinas de Borges estão como que no lugar errado. Essas afirmações denunciam o fato de que Benedetti não possui a mínima compreensão do mundo borgeano.

Retornando à análise do conto, pode-se inferir que a personagem Clara Glencairn optou por produzir uma pintura de cunho abstrato, talvez seduzida pela tentação das revoluções estéticas do irresponsável e do fácil. Era admiradora confessa de William Turner (1775-1851), primeiro pintor de vanguarda, que retratava paisagens com paixão, energia e força, interpretando seus temas de forma épica. Dessa forma, Clara opunha-se ao estilo de Albrecht Dürer (1471-1528), gravador, pintor e ilustrador alemão, influenciado fortemente pelo Renascimento, e Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), pintor e gravador holandês inserido no contexto do Barroco, embora influenciado pelo Renascimento.

Clara, no inverno de 1954, expôs uma série de têmperas em uma sala da rua Suipacha, "cuja especialidade eram as obras que uma metáfora militar, então na moda, chamava de vanguarda". A crítica, em geral, foi benevolente, mas o órgão oficial da linha pictórica concreto-abstrata reprovou "aquelas formas anômalas que, embora não fossem figurativas, sugeriam o tumulto de uma selva ou do mar e não se resignavam a ser austeros círculos e linhas. Talvez a primeira a sorrir fosse Clara Glencairn. Quisera ser moderna e os modernos a recusavam"

(BORGES, 1999, p. 462). Clara não se abalou e prosseguiu tentando desenvolver melhor sua acuidade artística.

Parece importante, neste momento, abrir um parêntese para lembrar que a menção de pintores como Turner, Dürer e Rembrandt, bem como a inserção da personagem Clara Glencairn no contexto de uma pintura concreto-abstrata aparente, nos remetem ao fato de Borges demonstrar, em tom irônico, certas reservas sobre o uso um tanto barroco e renascentista das obras de arte de vanguarda.

Verifica-se, portanto, que um autor vanguardista como o Borges dos anos 1920, militante nas fileiras do Ultraísmo, não poderia, mesmo, concordar com o conservadorismo das linhas tradicionalistas de pintura. O fragmento acima mostra um Borges que, embora considerado conservador, mostra-se igualmente crítico severo das vanguardas, por repudiar tanto o engenho da arte barroca quanto certos barroquismos da pintura de vanguarda.

Marta, além de artista, detinha o cargo de segunda secretária da sociedade chamada Círculo de Giotto e, em meados de 1955, por meio de manobras de bastidores, conseguiu que Clara, que já era sócia, figurasse como vogal na lista das novas autoridades. Embora aparentemente este fosse um gesto de desprendimento e amizade, Clara acabava se tornando devedora da amiga, o que, na disputa subterrânea entre as duas, representava uma forte humilhação para a favorecida.

O parágrafo acima transcrito nos dá a impressão de que se trata de um relato de fundo político, ou seja, uma metáfora de indícios tomados à realidade política da Argentina de 1955. É possível afirmar que essa data faz uma analogia com a queda do presidente argentino Juan Domingo Perón, deposto por um golpe militar, e a nomeação de Borges para o posto de diretor da Biblioteca Nacional Argentina. Essa nomeação, somada à deposição e a humilhação de Perón, significou uma recompensa para Borges pelos sofrimentos e humilhações que o escritor sofreu durante o governo peronista.

Contudo, paralelamente à consagração pós-peronismo, a cegueira do escritor acentua-se significativamente, o que o impede de ler e escrever. De acordo com Rodriguez Monegal, citado por Pinto (1998, p. 240), “esse tríptico — nomeação, prêmio e cegueira plena — representa o início da caminhada de Borges em direção a posturas políticas mais conservadoras, aquelas famosas opiniões que são sempre lembradas quando se pensa no Borges político”. Mas isso não impede que Borges mantenha a defesa da razão e da liberdade políticas.

Por volta de 1960, as “ilustres” pintoras disputavam um primeiro prêmio. A vingança de Clara veio quando recebeu o primeiro prêmio vencendo, justamente, a amiga e rival Marta. A hipócrita convivência amável entre as duas antagonistas continuou com a organização, por Marta, do jantar de homenagem à vitória de Clara. Na hora dos agradecimentos, palavras escolhidas e econômicas não deixaram de ser endereçadas a Marta pela homenageada, a qual “observou que não existe oposição entre o tradicional e o novo, entre a ordem e a aventura, e que a tradição é feita de uma trama secular de aventuras” (BORGES, 1999, p. 463).

A manifestação foi assistida por inúmeras pessoas da sociedade, por quase todos os membros do júri e alguns pintores e todos pensaram que:

o acaso nos deparou um ambiente mesquinho e que os outros sempre são melhores. O culto aos gaúchos e ao *Beatus ille* são nostalgias urbanas; Clara Glencairn e Marta, fartas da rotina do ócio, cobiçavam o mundo dos artistas, gente que dedicara sua vida à criação de coisas belas. Presumo que no céu os bem-aventurados acham que as vantagens desse local foram exageradas pelos teólogos que nunca estiveram ali. Talvez no inferno os réprobos não sejam sempre felizes. (BORGES, 1999, p. 463)

A narrativa sugere que a nostalgia que mitifica o modo de vida do gaúcho é um fenômeno urbano e que as pessoas sempre acham que o local onde vivem é inferior aos demais. No lado oposto, portanto, o campo invejaria o modo de vida urbano. Da mesma forma, as duas adversárias,

cansadas do tédio de uma vida burguesa plena de ócio, invejavam e cobiçavam o mundo dos artistas, seres capazes de criar o belo.

Fica evidente, portanto, que o mito do gaúcho é destruído, enquanto herói nacional, quando se busca recuperar a imagem realista do gaúcho, perseguido pelo mundo nostálgico dos artistas, projetado numa perspectiva universalista que busca sua identidade, que tenta decifrar o enigma de seu destino e se depara com a multiplicação especular e recorrente de sua face inalcançável no fundo do espelho (ARRIGUCCI JUNIOR, 1987, p. 225).

Dois anos após a vitória de Clara, a punhalada seguinte seria vibrada pela mão igualmente impiedosa de Marta. Em Cartagena, onde Clara vivera com seu marido, enquanto embaixador, foi realizado o *Primeiro Congresso Internacional de Artistas Plásticos Latino-Americanos*. Cada país mandou seu representante e a Argentina não foi exceção. Que glória seria para Clara voltar à cidade, agora na pele de artista premiada! Infelizmente, para ela, a ilusão durou pouco. Marta Pizarro foi a representante da Argentina no evento. Segundo o testemunho "imparcial" dos correspondentes buenaienses, seu desempenho foi, em certos momentos, brilhante.

Neste ponto, o fluxo da narrativa é interrompido abruptamente para explicar, de forma precisa, as razões reais para o embate sem tréguas entre as duas contendoras, e o porquê do desenlace final do duelo, cujo desfecho será mostrado apenas no penúltimo parágrafo do conto. As duas mulheres se digladiavam porque:

A vida exige uma paixão. Ambas as mulheres a encontraram na pintura ou, melhor, na relação que a pintura lhes impôs. Clara Glencairn pintava contra Marta e de certo modo para Marta; cada uma era o juiz de sua rival e o solitário público. Nessas telas, que já ninguém olhava, creio perceber, como era inevitável, uma influência recíproca. É importante não esquecer que as duas se gostavam e que ao longo daquele íntimo duelo agiram com perfeita lealdade. Foi durante aqueles anos que Marta, que já não era tão jovem, recusou um pedido de casamento; só lhe interessava sua batalha. (BORGES, 1999, p. 464)

O texto informa, a seguir, que no dia dois de fevereiro de mil novecentos e sessenta e quatro, Clara Glencairn morreu vítima de um aneurisma. Este fato encerrou o duelo, pois Marta, tendo perdido o sentido para sua vida, resolveu abandonar de vez a pintura. Antes, expôs no Salão Nacional, como uma espécie de tributo, um retrato de Clara ao estilo dos mestres ingleses que ambas admiravam.

O conto termina considerando que, naquele "duelo delicado", não houve vitórias nem derrotas, e que a história que se desenrola na sombra acaba na sombra.

Neste conto de Borges, a visão de mundo é aquela pertencente à burguesia citadina, refletindo a ideologia da elite urbana argentina. Esta ideologia, fruto do desenvolvimento acelerado da cidade de Buenos Aires, propicia, segundo Júlio Pimentel Pinto, o surgimento de um novo tipo de argentino que possa substituir o *gaucho*. Este novo argentino não respeita mais fronteiras, sendo um "homem mesclado, produzido no encontro de etnias, culturas, influências; inserido na tradição ocidental, nas leituras possíveis que se faça de outras partes do mundo. Enfim, o argentino como urbano e resultado de misturas culturais" (PINTO, 1998, p. 125).

Frente a este conto, o leitor acostumado à obra borgeana lembrará, certamente, de outros contos de Borges, nos quais seus personagens suburbanos preferidos, os *gauchos*, travam pelejas e duelos culminando sempre com pelo menos uma morte. Isto ocorre, por exemplo, em *O Encontro*, no qual os personagens Duncan e Maneco Uriarte duelam com armas brancas e o primeiro é morto. Este tipo de leitor se surpreenderá com a ausência de morte em um conto intitulado justamente *O Duelo*. Já o leitor que desconhece Borges não ficará surpreso e apreciará, com certeza, a forma graciosa com que é narrado um fato urbano corriqueiro: uma disputa fútil entre duas mulheres entediadas.

Em *O Informe de Brodie*, a maioria dos contos, apresenta, como um de seus pontos fulcrais, o enfoque no arquétipo suburbano argentino, a figura do *gaucho*, com sua proverbial e quase mítica coragem frente às vicissitudes da vida, sua ânsia de liberdade e independência e a defesa intransigente de sua terra amada, o pampa. Em *O Duelo*, este arquétipo está ausente. O cenário mudou. Ao invés da imensidão do pampa surgem os recintos fechados e claustrofóbicos da capital argentina. Em lugar do enfrentamento cara a cara entre os adversários, fato comum no meio rural, a batalha travada é silenciosa, calculada, lenta e disfarçada. Mais que um duelo, uma verdadeira guerra subterrânea é travada entre Clara de Figueroa e Marta Pizarro, marcada por "tapas com luvas de pelica", intrigas, maledicência e sutileza.

Nos outros duelos descritos por Borges, a ação é violenta e consumidora, resultando na morte de um ou de ambos os duelistas. Entre Clara e Marta, o "duelo" travado lembra o lento trabalho da água gotejante, burilando a pedra dura pela persistência ao longo do tempo.

Embora especulativa, uma explicação para essa mudança de estratégia literária de Borges talvez se deva à natureza intrínseca das personagens principais. O escritor brasileiro Érico Veríssimo, que também buscava resgatar a figura arquetípica do "herói" de sua terra, o gaúcho, coloca, na voz de uma de suas personagens femininas, Bibiana Terra-Cambará, a definição das diferenças entre o universo masculino e o feminino: "os homens têm o punhal, mas as mulheres é que manejam as tesouras que cortam os cordões umbilicais!" (VERÍSSIMO, 2001, p. 543). Estas palavras de Bibiana, de forte conteúdo simbólico, definem as diferentes visões de homens e mulheres, gaúchos ou não, frente ao mundo.

O punhal, objeto recorrente tanto na obra de Veríssimo quanto na de Borges, assim como outras armas brancas — facas, estiletos, espadas e adagas —, devido a seu poder perfurante e penetrante simbolizam o falo, o pênis masculino, símbolo da força geradora e virilidade. Os homens se enfrentam e se matam quando materializam sua virilidade no brandir da arma branca.

A tesoura, por sua vez, objeto dotado de pernas que se abrem para cortar e, de certo modo, aprisionar, é claramente uma figura feminina. Da mesma forma, a mulher recorre a outros expedientes para exercer seu poder. Durante muito tempo, relegada a segundo plano, a mulher, por meio da persuasão, sedução e intriga, buscava comandar o marido, os filhos e demais membros de sua família. A tesoura que corta os cordões umbilicais significa a ascendência da mulher sobre os destinos da vida familiar.

A partir desta hipótese é possível entender porque *O Duelo* é desenvolvido entre duas mulheres que não se enfrentam nunca diretamente, mas buscam usar de subterfúgios, de ações de bastidores, para lançar seus golpes fulminantes contra a inimiga. O uso da violência, sendo um atributo eminentemente masculino, não pode ou deve ser usado pelas mulheres, mesmo que possuindo o ardor de uma Anita Garibaldi. As armas femininas são mais sutis e insidiosas, como atestam Helena de Tróia, Cleópatra ou Mata-Hari.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini, T. (orgs.). **Angel Rama: literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001.

ARRIGUCCI JUNIOR, David. 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.

BENEDETTI, Mário. Temas e problemas. In: MORENO, César F. (coord.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORGES, Jorge Luis. O Informe de Brodie. In: **Obras Completas. 1952-1972**, vol. II. São Paulo: Globo, 1999.

CRUZ, Cláudio. Nas pegadas de Marcos: notas a um conto de Borges. In: **Fragmentos**, n. 28-29. Florianópolis, jan./dez., 2005.

MONEGAL, Rodríguez. *Borges y la política*. In: PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: FAPESP, 1998.

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

PINTO, Júlio Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: FAPESP, 1998.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. Disponível em: <www.librosenred.com/novedade.asp?id_articulo=70>. Acesso em: 05 fev. 2007.

STORTINI, Carlos R. **Dicionário de Borges: O Borges oral, o Borges das declarações e das polêmicas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

VERÍSSIMO, Érico. **O Continente**. São Paulo: Ed. Globo, 2001.

ZAGURY, Eliane. **Borges em diálogo: conversas de Jorge Luis Borges com Osvaldo Ferrari**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ZILBERMAN, Regina; BORDINI, Maria da Glória. **O informe de Brodie ou a literatura**. um sonho dirigido. Porto Alegre: Globo, 1976.

¹ Camila Marcelina Pasqual, Doutoranda
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Departamento de Literatura
Camilapasqual11@hotmail.com