A escrita como magnífica impostura

Cristina Firmino Santos

Universidade de Évora

Palavras-chave: aprendizagem literária, acto criativo e impostura, subversão mimética, redescrição, performatividade.

Keywords: literary apprenticeship, creative act and imposture, intransitive mimesis, rewriting and performance.

1. Impostura e acto criativo

Neste ensaio, proponho-me explorar a impostura como metáfora do processo criativo exemplarmente exposta no conto «Emma Zunz» de Jorge Luís Borges, e de resto amiúde convocada na obra de Borges. Com efeito, as múltiplas figuras de impostores permitem a J.L. Borges equacionar o ímpeto criativo pela magnificência do impulso vingativo, isto é, pela forma astuciosa como se convence os outros a aceitar como verdadeiros os artifícios – tal como o escritor. A impostura emblematiza o gesto de usurpação que implica a recolocação face aos antecessores e a intransitividade da mimese, como procurarei demonstrar.

No caso de Emma Zunz, a protagonista do conto epónimo de Borges, esta vai aprender a redescrever as suas crenças passadas e, como conhecedora notável da linguagem, e em particular da indistinção inevitável entre «factos» e interpretações, usará a seu favor a inescrutabilidade da referência[1], transformando-se uma impostora

[1] Expressão usada por Quine (1995: 95-138) para aludir à impossibilidade de qualquer dado empírico relevante poder por servir para atribuir referência específica (entre diversas alternativas incompatíveis) às palavras usadas por um falante.

exímia, apta a concretizar o «crime perfeito» – o que produz o efeito desejado nos seus intérpretes e a exclui de uma condenação moral.

Resume-se brevemente o argumento deste conto. Após a morte de seu pai, Emanuel Zunz, que lhe confiara em segredo a injustiça que sofrera (a falsa acusação de um roubo), Emma dispõe-se a executar a vingança deste contra o impostor do passado que é simultaneamente o seu actual patrão (Loewenthal). A imaginação de Emma condu-la a inventar e tornar credível uma história de violação protagonizada por Loewenthal. Esta acusação é planeada para funcionar como álibi de Emma Zunz para esta assassinar impunemente o acusado (com a justificação de legítima defesa) e vingar o sofrimento e morte do pai. Contudo, a execução do plano vai afectar Emma de modo imprevisto – os intentos iniciais, a concepção do seu passado, a relação com os homens –; a protagonista do final difere em muito da que planeou a vingança impulsionadora da sua metamorfose. Aos olhos do público, a mudança é imperceptível.

Apesar da matriz policial do conto, não faz sentido o apelo linear a «provas» já que a ênfase dada às sucessivas acções discursivas – difamações, segredos, delação e justificação ilibatória – deixa perceber que, para Borges, «os factos» são, em grande medida, o resultado das crenças pessoais idiossincráticas do indivíduo e do uso que este faz da linguagem, a «verdade» é produzida (ou negada) no decurso da acção narrativa, de acordo com a mestria do impostor. Com efeito, o acto de escrita é sistematicamente comparado a uma impostura bem sucedida, e é nessa medida que Paul de Man sublinha, a propósito de Borges: «o objecto das suas histórias é a criação do próprio estilo» (de Man, 1988: 125).

Será útil recorrer a outra figura da galeria dos impostores Borgianos para sublinhar o modo como a entorse interpretativa/ criativa, inerente ao impostor poderoso, desvincula a verdade de um problema de correspondência especular (entre passado e presente; entre a vida e a arte) na criação de histórias e se constitui como mimese intransitiva. Refiro-me ao protagonista do conto «O Impostor Inverosímil Tom Castro» (incluído em *História Universal da Infâmia*) que se propõe, apesar da sua falta de espírito, fazer-se passar por um morto junto da mãe deste com o fito de ser seu herdeiro. A inaptidão de Tom Castro é compensada pelo génio de Bogle, um criado negro que se mostra um hábil impostor e que o instrui. O sucesso inicial de tal projecto radica nas «Virtudes da Disparidade» já que, ao invés da previsibilidade fácil que consistiria em imitar fidedignamente o morto, Bogle adopta a estratégia (menos óbvia e menos impugnável) da disparidade entre Tom Castro e o morto que este quer substituir. O fracasso de Tom Castro, após a morte de Bogle, que logo se desmascara quando se vê forçado a dirigir ele mesmo o embuste, revela uma teoria peculiar sobre impostores (e sobre autores). Assim, a consagração do impostor deriva da capacidade inventiva e da perversidade para se subtrair à servil imitação, emancipando-se dos constrangimentos morais ou do preenchimento de expectativas dos leitores, os quais derrotaram o idiota Tom Castro.

2. A vingança filial ou a visão agonística da escrita

Nesta sobreposição entre acto criminoso e acto criativo, que encontra eco no *topos* clássico das «armas e letras» ou na visão agonística da escrita, passível de encontrar em Teixeira de Pascoaes ou na perspectiva de Harold Bloom[2], a ênfase recairá no conflito entre o aprendiz (Emma, no caso do conto que nos interessa) e o seu antecessor (o pai desta) o qual é reconfigurado no decurso do processo de aprendizagem – passa de mentor a vítima.

A relação forte aqui em causa depende crucialmente da memória que a filha preserva do passado e que reactiva após a morte do pai:

> (…) recordou (mas isso ela nunca esquecia) que o seu pai, na última noite, jurara que o ladrão era Loewenthal. Loewenthal, Aarón Loewenthal, antes gerente da fábrica e agora um dos donos. Emma, desde 1916, guardava o segredo. A ninguém o revelara, nem sequer à sua melhor amiga, Elsa Urstein. Talvez temesse a incredulidade profana; talvez acreditasse que o segredo fosse um vínculo entre ela e o ausente. Loewenthal não sabia que ela sabia; Emma Zunz tirava desse facto ínfimo um sentimento de poder. (1949: 584)

Nos termos deste excerto, a morte do pai inaugura o acto de vingança filial. Emma, nesta primeira etapa, está subjugada pela autoridade do segredo antigo de que se fez depositária. O projecto inicial de redimir a injustiça do passado aspira, como qualquer programa de resgate, à correcção do passado defeituoso sob a forma de um futuro sem mácula. Se o plano não sofresse entorses, triunfaria o modelo determinista de explicação, a sequencialidade *stricto sensu* que uma perspectiva historicista consagra; no entanto, tal não se concretizará. Ao invés, a vingança vai revelar-se, instrumental, a Borges, para conceber «um vínculo inevitável entre coisas distantes» (1932:111) que, ao promulgar a conjugação entre tempos, lugares e pessoas díspares (em termos miméticos inconciliáveis), reinventa nexos de causalidade *sui generis*.

Na verdade, como todos os que se acolhem numa teoria consoladora e de acesso restrito, Emma sente um poder extraordinário que acredita fortalecê-la ao ponto de vencer todas as vicissitudes a enfrentar. Para esta, o segredo contagia qualquer objecto de descrição na medida em que determina toda a atribuição de sentido no presente e condiciona as previsões do futuro.

Ainda na sequência das relações com o passado, o carácter revisionista do conto torna-se notório quando se aproxima a Emma de Borges da Emma Bovary de Flaubert, o seu antecedente literário preponderante, como procurarei enfatizar ao longo do ensaio. Com efeito, a protagonista francesa surge como uma mulher crédula e perturbada pelas

---

[2] Refiro-me em especial à obra *Angústia da Influência*.

suas leituras romanescas que ensaia sem sucesso traduzir para o seu prosaico quotidiano de esposa de um médico medíocre de província. É no contexto da recusa deste mundo exíguo que o adultério e o suicídio ocorrem como gestos de insubordinação. Por seu turno, Emma Zunz divide-se entre o mundo secreto e poderoso determinado por uma injustiça impune e o mundo «irreal» (para si) do quotidiano que, qual autómato, ocupa. A fusão destes mundos parece iniciar-se quando decide produzir os móbeis que incriminarão o impostor do passado. A falta de conciliação entre o imaginado e o vivido que aniquilou Mme Bovary é, no conto de Borges, atenuado e Zunz sobrevive porque aprenderá a usar a seu favor (tornando verdade) aquilo que a sua imaginação concebeu.

Borges recorre aos *clichés* do modelo hermenêutico – da heroína injustiçada que fará triunfar a verdade ou do pecador forçado pelo castigo a arrepender-se – para os implodir. Não poderia ser mais obliterada a eficácia e funcionalidade desse modelo afecto ao parentesco policial da intriga: a história tem por objecto uma justiça póstuma e inútil em que não só a primeira vítima já morreu como o seu impostor é castigado por causa de outra impostura da autoria de outro.

Regressando ao universo do conto e ao conflito com o antepassado que provoca a vingança, a morte do pai emancipa a filha que reage a esse óbito exacerbadamente, ressuscitando o fantasma de Emmanuel Zunz, num esforço de emulação. Porém, o acto criativo impõe-se como paradoxo: depende de antecessores e, ao mesmo tempo, exige o esquecimento destes e a sua superação[3]. Neste caso, a negatividade impulsiona a imaginação de Emma, e, no seu percurso, a protagonista é levada a repetir a cena primitiva de Freud, assumindo o papel da filha que mata simbolicamente o pai para se impor.

Esta subversão do modelo hermenêutico instaura-se logo pela suspensão céptica do narrador em relação à protagonista:

> Narrar com alguma realidade os factos dessa tarde seria difícil e talvez improcedente. Um atributo do infernal é a irrealidade, um atributo que parece diminuir os seus terrores e que talvez os agrave. Como tornar verosímil uma acção na qual quase não acreditou quem a executava, como recuperar esse breve caos que hoje a memória de Emma repudia e confunde? (1949:585)

O narrador reforça a sua afinidade com a protagonista ao perfilar-se como intérprete falível, desvinculado de qualquer reconstituição historicista: ambos se deparam com a urgência de produzir uma história para iludir a descontinuidade («caos») e o vazio. Não só o narrador assume que não tem acesso privilegiado à mente de Emma e, por consequência, vai atribuir-lhe atitudes proposicionais e crenças que julga coe-

[3] Com efeito, o conto «Funés, el memorioso», também de Borges, encena a hegemonia funesta da memória que avassala o protagonista – aquele que se lembra de tudo e que, na sequência disso, fica esmagado pelo passado e morre.

rentes; como Emma, divergindo muito daquela que foi outrora, se subtrai também ao exercício restaurador da memória. Tal como Borges, a protagonista procura produzir uma história a ratificar pela sua audiência e depende do sucesso de tal acto para se afirmar.

3. O colapso de um plano: metamorfose e usurpação

O auge do momento de crise reporta-se ao episódio em que Emma, fingindo-se uma prostituta, consuma uma relação sexual com um marinheiro estrangeiro, para que a acusação de violação contra Loewenthal possa mais tarde ser credível:

> Emma vivia em Almagro, na rua Liniers; consta-nos que nessa tarde foi ao porto. Talvez no infame Paseo de Julio se tenha visto multiplicada em espelhos, anunciada por luzes e despida pelos olhos famintos, porém mais razoável é imaginar que a princípio errou distraída pela indiferente galeria…Entrou em dois ou três bares, viu a rotina ou os modos das outras mulheres. Por fim, deu com os homens do «Nordstjärnan». Temeu que um deles, muito jovem, lhe inspirasse alguma ternura e optou por outro, talvez mais baixo que ela, e grosseiro, a fim de que a pureza do horror não fosse diminuída. O homem conduziu-a a uma porta, e depois a um turvo saguão, e depois a uma escada tortuosa, e depois a um vestíbulo (em que havia uma vidraça com losangos idênticos aos da casa de Lanús), e depois a um corredor, e depois a uma porta que se fechou. Os factos graves estão fora do tempo, seja porque neles o passado imediato fica como que separado do futuro, seja porque não parecem consecutivas as partes que os formam.
>
> Naquele tempo fora do tempo, naquela ordem caótica de sensações desconexas e atrozes, Emma Zunz teria pensado uma só vez no morto que motivava o sacrifício? Tenho para mim que pensou uma vez e nesse momento correu perigo o seu desesperado propósito. Pensou (não pode deixar de pensar) que o seu pai tinha feito à sua mãe a coisa horrível que lhe faziam agora. Pensou com débil assombro e refugiou-se, em seguida, na vertigem. O homem, sueco ou finlandês, não falava espanhol; foi um instrumento para Emma como esta o foi para ele, mas ela serviu para o gozo e ele para a justiça. (1949:585-6)

A centralidade deste momento decorre, então, de este expor a protagonista ao colapso das suas previsões, e à inaptidão da sua «teoria» para dar sentido à sua experiência drástica e imprevista com o marinheiro. Como aprendiz incauta, Emma, à força do distanciamento temporal (entre o passado e o presente) e ficcional (entre aquilo que foi e aquilo que se força a ser), ter-se-ia julgado erradamente espectadora impassível da infâmia que criou, como se esta lhe fosse alheia – ditada pelo destino ou por Deus – ou

como se tudo se pudesse restringir a uma doutrina e à sua «aplicação». Nesta óptica, o episódio tematiza o acto de escrita e a sua vertente performativa a qual impugna os pressupostos prévios e a ideia de que escrever se possa cingir a um mero «jogo de palavras» ou a uma técnica.

Com efeito, o talento ficcional de Emma, longe de se restringir a um mero artifício inócuo ou inconsequente (como na versão «estetizada» das artes), multiplica-a e vincula-a de modo indelével às suas imitações: aqui, à prostituta, mais tarde, à delatora, e, por fim, à vítima de violação. O símile, ao preservar a identidade dos dois termos em causa, vai conjugar paradoxalmente, numa só figura, a inexperiência de quem age – uma jovem a quem os homens inspiravam «ainda um terror quase patológico» – e a violência de uma cena de prostituição; catapultando a personagem para a «vertigem» ou «o inferno» do não reconhecimento. A proliferação especular é incentivada ainda pela presença, nesta passagem, dos «espelhos», que multiplicam as imagens da jovem Zunz, e implicitamente do labirinto (o tortuoso caminho que percorre com o marinheiro), ambos tão familiares aos leitores de Borges. Sem regresso possível a um estado prévio, Emma perde o controle intencional do processo que iniciou.

Torna-se, então, prioritária a saída do «breve caos» de tal modo o impasse interpretativo se mostra insustentável. Quine sublinha esta ideia ao afirmar que «não há objectos em absoluto» já que eles são sempre reportáveis a uma «teoria de fundo». Ora, o colapso da teoria anterior (a da injustiça perpetrada contra o pai) vai exigir a sua urgente revisão: Emma substitui o passado disponível (o dos «dias felizes») e transfere a violência masculina (traduzida para si no acto sexual), retroactivamente amplificada, para a interpretação da sua própria origem – ela seria a incarnação de tal acto sexual perpetrado contra a mãe. A sua experiência actual determina a reconstituição de uma história pessoal que estabeleça a continuidade com o passado. No entanto, longe de um triunfante progresso à Hegel, a reconfiguração retrospectiva denuncia o carácter forjado dos nexos causais (a causa é intencionada a partir do efeito) e mostra a dependência absoluta entre quem conta e o que é contado. A ênfase revisionista coloca, então, sérios entraves a uma visão progressista promulgada habitualmente pela história literária.

A metamorfose de «filha» em «mulher» representa uma «fábula poética» em que, à imagem das histórias da mitologia[4], não há limites para o ímpeto vingativo que, reforço, é aqui sinónimo do ímpeto poético e do seu poder de usurpação. A cena de aprendizagem converte-se na cena «primitiva» em que a filha, à imagem do que acontece com o poeta forte, «mata o pai»[5] (com o consecutivo esquecimento do «morto que

---

[4] A tragédia clássica que aqui serviria como o antecedente remoto do conto de Borges parece-me ser a *Electra* de Sófocles.

[5] Emma só aprende porque suspende a colagem à figura paterna, expressa desde logo no seu nome: Emma é um segmento truncado de Emmanuel – o nome do pai. O significado deste «Deus está connosco» resulta

motiva aquele sacrifício»), o qual passa à categoria genérica e anónima de criminoso: «Pensou (não pode deixar de pensar) que o seu pai tinha feito à sua mãe a coisa horrível que lhe faziam agora». Emmanuel Zunz regressa agora, não sob a espécie de figura redimida mas como antagonista maior.

Na visão feminista do mundo que a revolta da protagonista inaugura, só cabem o homem violentador e a mulher vitimizada. No entanto, ela não age em inteira liberdade, é constrangida a defender-se e a encontrar, na gama restrita de papéis a que a sua experiência lhe deu acesso como mulher, aquele que se coaduna com a sua fúria. Sujeita-se, então, a «uma alucinação orientada», embora não intencional ou controlada por si. Mais uma vez, o ímpeto de incarnar sentimentos (o ódio neste caso) tem profundas afinidades com o ofício do escritor. Borges reitera, através de Emma, a consecutividade das acções linguísticas e o carácter autobiográfico destas. Apesar de a protagonista agir contra alguém, essas mesmas manobras retroagem sobre si mesma e é, ela própria, num rasgo de ironia, a principal vítima, impugnando, assim, a utopia da emancipação total do sujeito que faz a sua história. Por último, gostaria de frisar a indeterminação intensa gerada pela proliferação das cenas de violação: terá o projecto prévio de Emma provocado diferentes emanações da «violação» de modo a tornar «verdadeira» a difamação? Ou a Emma violada replica de modo fantasmático a sua experiência drástica de molde a transformar o pai e Loewenthal em violadores?

4. Quem é instrumento de quem?

Como a sua antepassada Emma Bovary, Zunz vive o choque devastador entre uma imaginação peculiar e a exígua e negativa experiência sentimental. Contudo, enquanto a protagonista de Flaubert permanece, apesar de transformada pelas suas decepções, a Mme Bovary; a Emma de Borges participa até ao limite na indiferenciação entre espectador e actor, agir e contemplar, e vai perdendo os traços que a individualizavam até se converter, no final, numa figura quase anónima de mulher. A figuração do escritor através da protagonista sobressai uma vez mais na sua perda de autonomia objectiva à medida que se vai confundindo com o que escreve[6].

Qualquer mito da sintonia comunicacional ou da «matéria do facto» surge aqui desmantelado na medida em que as personagens se limitam a interagir movidas por

irónico: o eco do nome de Cristo reflectir-se-ia na auto-imolação da filha, à imagem do filho de Deus, por amor do pai. Contudo, e ao contrário de Cristo, quanto mais Emma se quer anular mais se lembra de si, por isso a persecução da vingança dá-se em exclusivo nome pessoal, num processo de esvaziamento de referência.

[6] Um exemplo breve desta conjunção entre quem escreve e o que escreve pode encontrar-se no texto «*Everything and Nothing*» sobre Shakespeare, incluído na obra *El Hacedor* de J.L. Borges.

propósitos e sistemas de referência muito distintos, sem nada em comum. Os equívocos e a duplicidade regulam todas as relações neste conto, inclusive a associação com o marinheiro; é-nos dito: « [o marinheiro] foi um instrumento para Emma como esta o foi para ele, mas ela serviu para o gozo e ele para a justiça». A coexistência no mesmo espaço e tempo serve um fim idiossincrático e, de acordo com ele, cada um dos intervenientes atribui ao outro as intenções e propósitos que lhe permitem interpretar o seu comportamento, vedado que está o acesso à mente de outrem. A vertente relacional da aprendizagem condiciona a protagonista a usar a linguagem ou as figuras ao seu dispor para se tornar a si mesma inteligível.

Quebrado o ídolo paterno, Emma passa a assumir as suas acções em nome próprio. No momento decisivo em que deve concluir a vindicta – o assassinato de Loewenthal – a protagonista reajusta os objectos da vingança do pai em objectos da vingança do seu «ultraje»:

> As coisas não correram como previra Emma Zunz. Desde a madrugada anterior, vira-se muitas vezes apontando o revólver, forçando o miserável a confessar a culpa miserável e expondo o corajoso estratagema que permitiria à justiça de Deus triunfar sobre a justiça humana (não por medo, mas por ser um instrumento da Justiça, ela não queria ser castigada). Depois, uma só bala no meio do peito firmaria a sorte de Loewenthal. Mas as coisas não ocorreram assim.
>
> Diante de Aaron Loewenthal, mais que a urgência de vingar o pai, Emma sentiu a de castigar o ultraje sofrido por isso. Não podia deixar de matá-lo, depois desta minuciosa desonra. Também não tinha tempo a perder com teatralidades. Sentada, tímida, pediu desculpas a Loewenthal, invocou (à maneira de uma delatora) as obrigações de lealdade, pronunciou alguns nomes, deu a entender outros e calou-se como se o medo a vencesse. Conseguiu que Loewenthal saísse para ir buscar um copo de água. Quando ele, incrédulo com tal agitação, mas indulgente, voltou da sala de jantar, Emma já tinha tirado da gaveta o pesado revólver. Apertou o gatilho duas vezes. O volumoso corpo caiu como se os estampidos e a fumaça o tivessem rasgado, o corpo partiu-se, o rosto olhou-a com assombro e cólera, a boca injuriou-a em espanhol e em *yddish*. Os palavrões não cessavam; Emma teve de fazer fogo outra vez. No pátio, o cão acorrentado pôs-se a ladrar, e uma efusão de sangue escuro brotou dos lábios obscenos e manchou a barba e a roupa. Emma iniciou a acusação que tinha preparado (*Vinguei o meu pai e não me poderão castigar…)*, mas não a concluiu, porque o Sr. Loewenthal já estava morto. Não soube nunca se ele chegou a compreender. (1949: 587)

O desajuste, nesta passagem, entre as crenças actuais e o papel que Emma persiste em representar manifesta-se nas falhas (nomeadamente a precipitação ansiosa) ao programa prévio entretanto desactualizado. Consecutivamente, a execução «como previra» perde todo o sentido: já «não tinha tempo a perder com teatralidades». Quer Zunz quer

Bovary são coagidas a usar modelos prévios e sofrem, consequentemente, pela inaptidão destes[7]. No entanto, Emma Zunz aprende depressa a reajustar-se às exigências da situação e a confundir-se com os papéis que desempenha, enquanto Bovary se consome neste desfasamento incontornável entre o que imagina e o que vive.

Na óptica revisionista de Borges, contar uma história supõe a perversão[8] de antecessores ainda que as alterações possam afigurar-se subtis, note-se que o resultado final é aparentemente o mesmo: Loewenthal morre e Emma acaba ilibada. Do mesmo modo que o *Don Quixote* de Ménard é e não é o de Cervantes.

O castigo infligido a Loewenthal afigura-se uma vingança desfasada (e uma injustiça) que perpetua o ciclo de injustiças (à espera de resposta) em que Emma participa. Não será assim, nos termos de Borges, todo o acto de escrita? As acções decorrem numa cadeia de equívocos que geram sempre mais equívocos porque a linguagem foge ao controlo intencional de quem a usa e provoca a derrapagem sucessiva. De tal modo assim é que surgem cada vez mais dúvidas sobre a «autoria» última desta impostura: terá sido Emmanuel que usou Emma como instrumento da sua vingança póstuma? Ou, terá Emma recorrido à história do pai como pretexto para desencadear a violência que até aí contivera? Ou, então, «Deus» que fez de todas as personagens seus instrumentos para alegorizar a «justiça divina»?

Por último, sublinharia o diferimento entre o acontecimento e a sua atribuição de sentido – que se declara na autopunição de Emma em nome de outrem e no castigo de Loewenthal para expiar um crime alheio – confirmam a perda de autonomia das personagens, sempre incluídas num feixe de relações com ausentes.

5.O Escrutínio da «verdade».

O momento culminante da aprendizagem surge quando, no final, Emma consegue que o público aceite e ratifique o seu álibi:

---

[7] Repare-se numa das muitas passagens de Mme Bovary que podem exemplificar esta situação: Œntretanto, segundo as teorias que ela supunha boas, Emma quis cultivar em si o amor. Ao luar, no jardim, recitava todas as rimas apaixonadas que sabia de cor, e suspirando, cantava-lhe adágios melancólicos; mas, em seguida, achava-se tão calma como anteriormente, e Carlos não parecia por isso mais enamorado nem mais comovido.

Depois de ter usado o coração como isqueiro sem conseguir fazer saltar a chama, incapaz de compreender o que não sentia, como, aliás, de crer no que quer que fosse que não se manifestasse por formas convencionais, Emma persuadiu-se sem custo que a paixão de Carlos nada tinha de exorbitante» (1857:54).

[8] Quine sublinha devidamente este aspecto ao afirmar: «O que faz sentido não é dizer, falando absolutamente, o que são os objectos de uma teoria, mas como é que uma teoria dos objectos é interpretável e reinterpretável noutra» (1995:120).

> Os tensos latidos lembraram-lhe que ainda não podia descansar. Deixou o divã em desordem, desabotoou o casaco do cadáver, tirou-lhe os óculos sujos e deixou-os sobre o arquivo. Em seguida, pegou no telefone e repetiu o que tantas vezes repetira, com essas e com outras palavras: *Aconteceu uma coisa inacreditável…O Sr. Loewenthal fez-me vir com o pretexto da greve…Abusou de mim, eu matei-o…*
>
> A história era incrível, com efeito, mas impôs-se a todos, pois **substancialmente era certa**. Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro era também o ultraje que sofrera; só eram falsas algumas circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios. (ibid.: 188)

Se a versão de Emma se torna verdadeira com a aceitação pública da sua justificação, então, resulta preponderante a impossibilidade de escrutinar a referência. De modo similar, a suposta relíquia que Teodorico, a personagem de Eça de Queiroz, em *A Relíquia*, traz para a sua tia beata só deixa de ser verdadeira devido a uma troca de embrulhos do sobrinho que lhe revela os maus intentos; pelo contrário, um crime bem sucedido será aquele que nunca poderá ser descoberto: não tem testemunhas e não deixa provas. Mme Bovary, ao invés, sofre pela disparidade cada vez maior entre a sua imaginação febril e a sua exígua e frustrada experiência; a cada tentativa de tornar verdadeiras as suas fantasias «literárias» sucede o malogro. Neste ponto, Borges procura apostar antes na indiferenciação entre «imaginação» e «vida».

Eis como, para Borges, a «verdade» não se declara substancial mas é o produto de uma história de sucessivas revisões, erros e equívocos, e o seu resultado final. Consequentemente, a continuidade é engendrada *a posteriori* pela protagonista da aprendizagem que, forçada a reajustar o seu sistema de crenças, holisticamente refaz as descontinuidades da sua história. Como aprendiz, a protagonista beneficiou, nesta *performance* final, da experiência adquirida nas actuações anteriores. O «tom» de vítima, o «pudor» de jovem sem experiência sentimental, o «ódio» contra o sexo masculino e o «ultraje» infligido pelo marinheiro constituem todo o reportório que Emma usa com exímia mestria. Em concomitância, sobressai aqui um certo diferimento entre a crise e a interpretação que agora, neste episódio final, lhe é atribuído. Suponho, no entanto, que permanece especialmente indeterminado o papel de Emma: será uma alucinada, uma mulher desesperada, uma impostora ou uma actriz?

O aspecto mais surpreendente do conto decorre possivelmente da total adesão do público ao mundo alucinatório de Emma. Assim, afigura-se-me ainda mais reforçado o carácter autobiográfico de Emma em relação a Borges o qual, em prol da ideia de que a «ilusão cria a realidade» (Pascoaes, 1993:51), defende que o poder de usurpação de uma obra junto do público é pragmaticamente aferido e justificado pelo acolhimento deste. Julgo que, em sentido inverso, também se poderá ler esta cena como a representação de um drama estereotipado que a imaginação sanguinolenta dos arrabaldes facilmente

reconheceu e certificou. A interdependência da aprendizagem que a protagonista faz, em concomitância, de si mesma, dos outros e do mundo impugna a hierarquia cognitiva cartesiana nos termos da qual o conhecimento de si mesmo constituía o sustento exclusivo do conhecimento do mundo e dos outros.

No quadro exíguo de papéis disponíveis que Emma, como mulher, pode usar, estava-lhe reservado este: de figura de melodrama em que a acção de vingança acaba por coincidir com a sua auto-imolação. Como Emma Bovary, E. Zunz vive condicionada por uma posição insignificante na sociedade que tolhe a sua «potência abrasadora»; à primeira restou a iniciativa de um suicídio por envenenamento à segunda um outro heroísmo também de índole negativa cujo corolário consiste numa confusão cada vez maior de Zunz com as ficções criadas até se dissolver ou amplificar na categoria mais vasta – a de mulher que se vinga, no assassínio de Loewenthal, de todos os homens.

Emma não se presta à «cura psicanalítica» porque em vez da conciliação de duas pessoas numa só, as ficções criadas multiplicam-na em muitas. Assim, deixa de haver qualquer apelo apaziguador à memória que, retomando Hume, funda os nexos de identidade e o sistema de crenças. A Emma que premeditou a vingança não é já a mesma que a executa e, por sua vez, também não se reconhece em toda esta narrativa que já esqueceu. Borges, como Flaubert, perfila a sua narrativa enquanto uma biografia feminina. Estranha biografia esta em que o próprio critério de identidade (conjunto de características pessoais com alguma continuidade) é aqui profundamente questionado.

A aprendizagem da protagonista em causa é também literária ou artística: Emma aprendeu com Bovary e Electra e, graças a esse influxo, pode descrever-se de outro modo. Mais do que aprender *com* – actividade inviável porque a idiossincrasia do percurso individual impede a imitação – a metamorfose faz-se *contra* alguém: no caso de Emma Zunz, contra o pai como promotor de uma violência masculina que passou a incarnar. Esta dependência absoluta da tradição determina que a aprendizagem se faz sempre com e contra um conjunto específico de textos ao qual se vincula e do qual procede a redescrição, refutando, nas palavras de Borges, a «ignorante superstição de originalidade».

Nesta óptica, o amor e o ódio, longe de oferecerem uma panóplia de atitudes «psicológicas», figuram a dimensão intersubjectiva, imprevisível e passional da escrita na medida em que, furtando-se a uma racionalidade estrita tal não exige o abandono de toda a racionalidade apenas a sua tutela à imaginação e aos sucessivos imprevistos. Os imprevistos são sobretudo os da linguagem, relembro que o segredo de Emmanuel e a difamação de Loewenthal correspondem a descrições de acções cujos efeitos escapam totalmente a quem teve a veleidade de os querer controlar.

Bibliografia

BORGES, Jorge Luís (1997 [1932]). *Discusión*. Madrid: Allianza Editorial.

(1998 [1949]). «Emma Zunz». In *Obras Completas*, vol.1. Tradução de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Teorema.

(1993 [1954]). *História Universal da Infâmia*. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim.

DE MAN, Paul (1988 [1964]). «A Modern Master: Jorge Luís Borges». In *Critical Writings 1953-1978*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 123-129.

FLAUBERT, Gustave (1960 [1857]). *Madame Bovary*. Tradução de João Pedro de Andrade. Lisboa: Estúdios Cor.

PASCOAES, Teixeira de (1993 [1937]). *O Homem Universal e Outros Escritos*. Lisboa: Assírio e Alvim.

QUINE, W. V. (1995 [1969]). «Relatividade Ontológica». In *Filosofia e Linguagem*. Porto: Asa, 95-138.

Resumo: O propósito deste ensaio é reflectir, tomando como objecto de análise o conto de J.L. Borges «Emma Zunz», sobre a aprendizagem literária como acto de reescrita e de insubordinação mimética que encontra o seu correlato na infâmia.

Abstract: The aim of this paper is to reflect upon J.L.Borges's short story «Emma Zunz» which, due to the protagonist's course, permits us to analyse her apprenticeship as an emblem of literary apprenticeship, emphasizing intransitive mimesis, rewriting and performance.