

MARIA APARECIDA RODRIGUES

A METAFICÇÃO AUTOBIOGRÁFICA CONFSSIONAL
DO LIVRO DO DESASSOSSEGO
DE FERNANDO PESSOA



1910001350



MARIA APARECIDA RODRIGUES

A METAFICÇÃO AUTOBIOGRÁFICA CONFSSIONAL
DO LIVRO DO DESASSOSSEGO
DE FERNANDO PESSOA

A METAFICÇÃO AUTOBIOGRÁFICA CONFSSIONAL
DO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*
DE FERNANDO PESSOA

Tese apresentada ao Instituto de Humanidades,
Letras e Ciências Sociais da Universidade
Estadual Paulista - UNESP, Campus de São José
do Rio Preto, para a obtenção do título de
Doutora em Letras (Área de Teoria da Literatura),
sob a orientação do Prof. Dr. Valdemar Mendes
Rodrigues.



SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2003



MARIA APARECIDA RODRIGUES

A METAFICÇÃO AUTOBIOGRÁFICA CONFSSIONAL

DO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

DE FERNANDO PESSOA

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista – UNESP, Câmpus de São José
do Rio Preto, para a obtenção do título de
Doutora em Letras (Área de Teoria da Literatura),
sob a orientação do Prof. Dr. Valdemar Munhoz
Rodrigues.



T. 1350/05

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2003



RESUMO

O presente trabalho analisa o Livro de Memórias de Fernando Pessoa, como uma autobiografia de confissão. Considerando-se uma obra de existência pessoal, com características específicas e de certo modo distintas de outras formas autobiográficas de expressão pública e privada. Para a realização desse trabalho, foi necessário o estudo das principais formas autobiográficas de expressão da literatura clássica e moderna. A partir daí, os pontos de partida de cada forma autobiográfica foram estabelecidos. Assim, foram estabelecidos os pontos de partida para a análise do Livro de Memórias de Fernando Pessoa, considerando-se os pontos de partida de cada forma autobiográfica. Logo, o ponto de partida para a análise do Livro de Memórias de Fernando Pessoa é o ponto de partida de cada forma autobiográfica. Logo, o ponto de partida para a análise do Livro de Memórias de Fernando Pessoa é o ponto de partida de cada forma autobiográfica.

ABSTRACT

Registro minha gratidão ao Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues e a Profa. Dra. Albertina Vicentini Assumpção, leitores capazes de dialogar aceitando a diversidade das idéias, pelas leituras atentas e orientações seguras.

RESUMO

O presente trabalho analisa o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, como uma autobiografia de confissão, considerando-o uma obra de existência ficcional, com características específicas e, de certo modo, distintas de outras formas autobiográficas de existência pública e privada. Para a realização desse propósito, foi necessário o estudo das principais formas autobiográficas, da Antigüidade Clássica as Modernas. A partir daí, os pontos dominantes de cada forma autobiográfica foram identificados, bem como reconhecidos os traços fundamentais que fazem do *Livro* uma “metaficção autobiográfica confessional”. Logo, uma prosa poética autobiográfica que é, ao mesmo tempo, *escrita do eu* e a dissimulação fingida do próprio ato discursivo sobre si mesmo. Uma autobiografia confessional que se manifesta na arte alegórica do fragmento, revelando o indivíduo criador no indivíduo criado e vice-versa.

ABSTRACT

This study analyses *The Book of Disquiet*, by Fernando Pessoa, as a confessional autobiography, taken to be a work of fiction, with specific characteristics which, in a certain way, are distinct from other autobiographical forms, both public and private. In order to do so, it was necessary to study the main autobiographical forms, from those of Classical Antiquity to those of modern times. Starting from this, the main characteristics of each autobiographical form were identified and the fundamental traits which make the book an ‘autobiographical confessional meta-fiction’ were recognized. Thus, the book is a poetic autobiographical piece of prose which, at the same time, is written both about the I and the deceitful dissimulation of the discursive act about itself. A confessional autobiography which is seen in the allegoric art of the fragment and which reveals the creative individual in the created individual and vice versa.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
PRIMEIRA PARTE: AS FORMAS BIOGRÁFICAS E AUTOBIOGRÁFICAS CONFESSIONAIS	12
1 A Existência Pública	29
1.1 Do Esquema Platônico à Autobiografia Retórica	36
1.2 Das Autobiografias e Memórias Romanas à Doutrina da “Enteléquia”	57
2 A Existência Privada	74
2.1 A Consciência Privada de Alcova e Solilóquio	81
2.2 O Isolamento Íntimo e a Natureza como Horizonte	93
SEGUNDA PARTE: A EXISTÊNCIA FICCIONAL	104
3 A Dissimulação da Dissimulação: O Fingimento	113
3.1 A Semi-heteronímia: A Consciência Artística Autobiográfica	127
3.2 A Questão da Autoria na Existência Ficcional	153
3.3 As Formas de Escrita do Eu	161
3.4 A Introspecção-Confissão: Exclusão/Inclusão do Outro	181
4 A Autobiografia no Teatro do Imaginário	189
4.1 A Autobiografia como Escrita dos Limites: A Fragmentação	206
4.2 A Metaficção: Escrita Auto-Referente	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS	234
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	240



APRESENTAÇÃO

De tal modo me converti na ficção de mim mesmo que qualquer sentimento natural, que eu tenho, desde logo, desde que nasce, se me transforma num sentimento da imaginação – a memória em sonho, o sonho em esquecer-me dele, o conhecer-me em não pensar em mim.

(FERNANDO PESSOA, 1999, p.201)



É a vida, em qualquer circunstância, que nos
 ensina a viver, e não a morte, que nos ensina a morrer.
 É a vida, em qualquer circunstância, que nos ensina a
 viver, e não a morte, que nos ensina a morrer.
 É a vida, em qualquer circunstância, que nos ensina a
 viver, e não a morte, que nos ensina a morrer.

(JOÃO DE ALMEIDA, 1991, p. 201)

APRESENTAÇÃO

O livro de João de Almeida, intitulado "A vida, em qualquer circunstância", é uma obra que aborda a importância da vida e a forma como devemos viver. O autor, João de Almeida, é um filósofo e escritor brasileiro, conhecido por suas obras que refletem sobre a condição humana e a busca por sentido.

A obra é dividida em capítulos que exploram diferentes aspectos da existência. No primeiro capítulo, o autor discute a importância da vida e a forma como devemos viver. Ele afirma que a vida é um presente e que devemos aproveitá-la ao máximo.

No segundo capítulo, o autor aborda a questão da morte. Ele afirma que a morte é uma parte natural da vida e que devemos aceitar a sua existência. Ele também discute a importância de viver de acordo com os nossos valores e princípios.

No terceiro capítulo, o autor discute a importância da família e da comunidade. Ele afirma que a vida é mais rica quando vivemos em harmonia com os outros. Ele também discute a importância de ter uma vida ética e de agir de acordo com os princípios da justiça e da solidariedade.

No quarto capítulo, o autor discute a importância da educação e da cultura. Ele afirma que a educação é uma ferramenta essencial para a construção de uma sociedade mais justa e mais humana. Ele também discute a importância de ter uma vida intelectual e de buscar o conhecimento.

No quinto capítulo, o autor discute a importância da arte e da literatura. Ele afirma que a arte e a literatura são formas essenciais de expressão humana e que elas desempenham um papel fundamental na construção de uma cultura mais rica e mais diversa.

No sexto capítulo, o autor discute a importância da ciência e da tecnologia. Ele afirma que a ciência e a tecnologia são ferramentas essenciais para a compreensão do mundo e para a melhoria da qualidade de vida. Ele também discute a importância de usar a ciência e a tecnologia de forma responsável e ética.

No sétimo capítulo, o autor discute a importância da espiritualidade e da religião. Ele afirma que a espiritualidade e a religião são formas essenciais de conexão com o divino e que elas desempenham um papel fundamental na construção de uma vida mais plena e mais significativa.

No oitavo capítulo, o autor discute a importância da política e da cidadania. Ele afirma que a política é uma ferramenta essencial para a construção de uma sociedade mais justa e mais humana. Ele também discute a importância de ser um cidadão ativo e de participar da vida política da comunidade.

No nono capítulo, o autor discute a importância da saúde e do bem-estar. Ele afirma que a saúde e o bem-estar são fundamentais para a qualidade de vida e que devemos cuidar da nossa saúde física e mental. Ele também discute a importância de ter uma vida equilibrada e de buscar o bem-estar.

No décimo capítulo, o autor discute a importância da vida e da morte. Ele afirma que a vida é um presente e que devemos aproveitá-la ao máximo. Ele também discute a importância de viver de acordo com os nossos valores e princípios.

E assim, em imagens sucessivas em que me escrevo – sem verdade, mas com mentiras –, vou ficando mais nas imagens do que em mim, dizendo-me até não ser, escrevendo com a alma como tinta, útil para mais nada do que para se escrever com ela.

(FERNANDO PESSOA, 1999, p.201)

O *Livro do desassossego* (L do D, 1999) é um dos escritos mais importante do século XX, uma forma autobiográfica confessional. Prosa autobiográfica de um poeta que não viveu, na realidade, nenhuma aventura heróica do além mar, não conquistou o Velho Mundo nem expandiu as terras sob o domínio de seu povo. A sua viagem, porém, foi no mundo das palavras: *Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. [...]. Sim, porque a ortografia também é gente.* (L do D, p. 255). Viajando nas palavras, Pessoa revela quem é. Faz de sua língua a sua *morada* e nela ou por ela navega no interior de todas as gentes, não só as da nação portuguesa, mas as gentes de todo o mundo além do tempo e do espaço: *Vivo ao mesmo tempo os seus sonhos, a alma do instinto e o corpo e atitude deles. Numa grande dispersão unificada ubiquito-me neles e eu crio e sou, a cada momento de conversa, uma multidão de seres.* (L do D, p. 289).



O poeta português, conhecedor do poder da língua, cria em palavras uma multidão de seres que nele habita e por ela é habitado.

A crença na escritura permite ao poeta criar uma personagem de ficção, um semi-heterônimo, que finge não ser ele próprio, sendo, *porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela* (L do D, p.504). Nesse sentido, proponho neste trabalho crítico apreender o enfoque principal que atribuo ao *Livro*: a metaficção autobiográfica confessional, pois o seu centro é o ato do próprio *eu do poeta* se dissimular no *eu da personagem*. O *eu-real* (Fernando Pessoa) é encoberto por um *eu-escritura* (Vicente Guedes/Bernardo Soares). A imagem que o leitor tem de Pessoa identifica-se com a figura que compõe o *Livro*: Bernardo Soares, homem de letras, embora singular, habituado aos ambientes dos cafés da Baixa da cidade de Lisboa. Como o seu semi-heterônimo, Fernando Pessoa foi empregado do Comércio na função de “correspondente estrangeiro” e freqüentava os mesmos cafés, como cliente modesto, durante as horas de trabalho, e, como intelectual, às horas dos intelectuais. Homem refugiado em presença de outros homens comuns, de aparência dissimulada, contemplativa entre *o que mostra* e *o que esconde*, semelhante ao autobiógrafo do *Livro do desassossego*: uma *figura real fingida*, dissimulada em uma *personagem de ficção*, expressa em um jogo discursivo fragmentário que vai do autor à obra e da obra ao autor, do real ao fantasmagórico. Um autor que se transforma em sua obra e uma obra que é revelação fingida de seu autor.

Assim, na primeira parte deste trabalho, por meio de um levantamento histórico, examino as formas autobiográficas de existência pública e privada, considerando, a princípio, o ponto de vista de Bakhtin sobre as biografias e autobiografias antigas; em seguida, destacando os pontos relevantes das autobiografias de caráter histórico-familiares e de confissão religiosa. Posteriormente, analiso o livro autobiográfico de Rousseau, de existência privada. A compreensão dessas autobiografias e a leitura do *Livro do desassossego* me permitiram perceber a existência de uma nova dimensão autobiográfica na literatura: a escrita dissimulada do eu ficcional. A essa autobiografia atribuí o nome metaficção autobiográfica confessional. *cunhou um nome*

Dessa forma, a segunda parte deste ensaio-crítico pretende discutir os traços definidores dessa *escrita do eu* de Fernando Pessoa, e está dividida em dois momentos principais. O primeiro momento, ou o Terceiro Capítulo da ordem do Sumário é chamado de “A Dissimulação da Dissimulação: O Fingimento” e trata do pacto autobiográfico: autor-real, leitor e texto ficcional; da semi-heteronímia como consciência artística autobiográfica; da questão da autoria na existência ficcional; das formas de escrita do eu e da introspecção-confissão como uma espécie de exclusão/inclusão do Outro. Nesse Capítulo, trato da essência da autobiografia do *Livro*: a escrita do eu e a sua dissimulação (o eu encoberto).

No segundo momento, ou Quarto Capítulo do trabalho, denominado “A Autobiografia no Teatro do Imaginário”, exponho os traços integrantes que fazem da *escrita do eu* de Pessoa uma metaficção autobiográfica ou uma autobiografia de



existência ficcional. Para a sua realização, analiso o modo como o poeta articulou as palavras, transportando-as para o mundo do sonho, da imaginação, criando, em decorrência, uma prosa poética autobiográfica fragmentária. Todo esse processo artístico autobiográfico, resultante do dizer, do sentir e do fazer, termina por idealizar uma escrita auto-referente, meta de um poeta crente no poder da linguagem como existência artística.

Dessa forma, este trabalho expõe o ser de um literato que projeta, em uma imagem figurada, sua existência singular de homem simples, de vida simples, mas de uma genialidade além de seu tempo.



*Estreita é a casa de minha alma
para que venhas até ela: que seja ampliada
em ti. Está em ruínas: repara-a: Há nela
coisas que ofendem a teus olhos: confesso-o,
pois eu o sei; porém, quem a limpará, ou a
quem clamarei além de ti: Livra-me, Senhor,
dos pecados ocultos, e perdoa a teu servo os
alheios!*

(SANTO AGOSTINHO, 1993, p.29)

Nesta parte do trabalho, examino as formas biográficas e autobiográficas referentes, em princípio, à existência pública, e baseadas nas teorias bakhtinianas; depois a existência privada, de essência introspectiva. Só sumariamente, refiro-me à existência ficcional, objeto central da segunda parte. A compreensão das duas primeiras formas constitui fonte norteadora para o reconhecimento da terceira, entendida como fenômeno artístico-literário dinâmico, inovador e, por isso, transgressor dos padrões poéticos existentes. Pretendo *executar reconhecendo*¹ as marcas do fazer inventivo dessas formas a fim de que, na parte seguinte, seja possível apreender o movimento de “construção” do *Livro do desassossego*: uma existência ficcional. A leitura pressupõe considerar a obra literária em seu

¹ A leitura, aqui, coincide com o modo de Luigi Pareyson conceber a posição do artista e do leitor. Para ele, o artista interroga a forma futura para que ela mesma lhe diga em felizes antecipações como ela exige ser feita, da mesma forma o leitor interroga a forma presente, para que ela mesma lhe desvele o modo como foi feita. O leitor se acha diante da obra já formada, o artista deve fazer aquilo que ainda não existe, e, portanto deve *inventar fazendo*, ao passo que o leitor deve *captar* aquilo que já existe, e deve, portanto, *executar reconhecendo*. Em relação ao ponto de vista do leitor e ao ponto de vista do artista, ver abordagens explicativas mais pormenorizadas em “Execução e Juízo” de Luigi Pareyson, na sua *Estética: Teoria da formatividade*. Trad. De Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 238-239.



processo de elaboração como forma autobiográfica, e isso significa vê-la como
guia, de sorte que, na qualidade de leitor, tenho como norma a própria obra de arte
literária.

Em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, (1975, p.250-262) Mikhail Bakhtin² analisa uma série de formas biográficas e autobiográficas de glorificação e de autoglorificação, de caráter confessional, que começa na Antiguidade Clássica, segue pelas épocas helênicas e romanas, chegando à Era Moderna com o surgimento do romance na literatura européia. Na acepção bakhtiniana, as formas biográficas e autobiográficas eram manifestações ou da extroversão do homem público ou da introversão do homem privado. No primeiro caso, a unidade do homem e sua autoconsciência eram puramente públicas. *A vida interior podia existir, mas só se expressava do lado de fora* (BAKHTIN, 1975, p. 252). Assim, toda existência era visível e audível. Mínimas eram as atuações privadas ou de introspecção do homem e de sua vida. Com o período helênico e

² Nestas páginas, Bakhtin desenvolve um estudo sobre a biografia e a autobiografia antigas.

romano, tem início o processo de transferência (parcial) da *esfera pública*³ para a *existência privada*⁴.

A marca lingüística primordial da existência pública foi a do discurso oral, manifesto por meio da narração ou pela oratória. Em ambos os casos, há a presentificação do narrador, ou do orador diante de um público, também, presente. Já na existência privada, o predomínio passa a ser a do discurso escrito, por meio do material impresso, posteriormente, transformado ou inserido no livro⁵. Neste caso, prevalece a solidão tanto de quem faz, quanto de quem lê. O produtor é virtualizado

³ O termo *público* significa, em primeiro lugar, que tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. Para Hannah Arendt, significa a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos –, constitui a realidade. Em segundo lugar, quer dizer o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. Este mundo, na afirmação de Arendt, “não é idêntico à terra ou à natureza como espaço limitado para o movimento dos homens e condição geral da vida orgânica. Antes, tem a ver com o artefato humano, como produto de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem.” ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 1987, p.59-60.

⁴ A *existência privada* pressupõe a introspecção, a consciência de um mundo interior no homem pelo próprio homem, de si para consigo mesmo. Hannah Arendt, em suas assertivas sobre as esferas pública e privada, afirma que quando já não se pode discernir a identidade do objeto, nenhuma natureza humana comum, e muito menos o conformismo artificial de uma sociedade de massas podem evitar a destruição do mundo comum, que é geralmente precedida pela destruição dos muitos aspectos nos quais ele se apresenta à pluralidade humana. Isto pode ocorrer nas condições de isolamento radical, no qual ninguém mais pode concordar com ninguém, como geralmente ocorre nas tiranias; mas pode também ocorrer nas condições das sociedades de massa ou de histeria em massa, onde vemos todos passarem, subitamente, a se comportarem como se fossem membros de uma única família, cada qual a manipular e prolongar a perspectiva do vizinho. Em ambos os casos, os homens tornam-se seres inteiramente privados, isto é, privados de ver e ouvir os outros e privados de serem vistos e ouvidos por eles. São todos prisioneiros da subjetividade de sua própria existência singular. ARENDT, Hannah, 1987, p. 67-68.

⁵ Devo começar com uma ressalva ao referir-me aqui ao *livro*, pois, neste caso, relaciono-me com o material impresso (texto escrito) e não especificamente ao *Livro puro* como foi defendido por Jacques Derrida, sonhado por Flaubert e concretizado por Fernando Pessoa no *Livro do desassossego*: “livro sobre nada”. Derrida fala do livro em si, isto é, sonho em negativo, em cinza, origem do Livro total. O seu objeto próprio, já que nada é objeto, é antes a maneira como esse nada em si se determina ao perder-se. É a passagem à determinação da obra como disfarce da origem. Mas esta só é possível e pensável debaixo do disfarce. (DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva. 1995, p. 20)

pelo leitor no ato da leitura e é, ao mesmo tempo, materializado em signo verbal escrito, isto porque a presença do produtor é metamorfoseada em palavras, que, em outros termos, torna-se significante verbal: o texto escrito.

Nesse sentido, a passagem do ato lingüístico oral, marcado pela presença física do narrador ou do orador diante de um público ou ouvinte que, atentamente, capta as mensagens e as informações sobre os acontecimentos daquela ou de outras gerações, bem como as idéias veiculadas e criadas no mundo, só vai se concretizar na sociedade moderna, quando acontece a transformação paradoxal do visível e do audível, para um registro mudo e uma invisibilidade radical. (BAKHTIN, p.253), concretizada, fundamentalmente, pelo advento da escrita. Dessa forma, a supremacia do texto escrito como objeto de leitura do mundo representou, historicamente, um avanço deste sobre a oralidade e, em decorrência, sobre a memória, pois, nas sociedades ágrafas, a memória foi instrumento predominante de conservação do conhecimento, divulgado pelo discurso oral. Nesse contexto, a acumulação do saber por meio da palavra escrita passou a ser meio de expressão coletiva. Isso porque o documento escrito tornou-se mais eficiente para a fixação e conservação de idéias. O texto escrito adquiriu, então, estatuto diferencial como representação simbólica de todas as produções humanas, bem como mediador para qualquer espécie de conhecimento.

Vale ressaltar que a predominante valorização do texto escrito sobre a oralidade refletiu-se sobremaneira no comportamento social e estético do homem. Com a palavra impressa, o homem pôde reconhecer que qualquer grupo humano



poderia possuir objetos culturais e, com isso, o saber não mais teria barreiras. A verdade é que a escrita se transformou em produto fundamental para o diálogo do homem solitário com o mundo, com o outro e consigo mesmo. O texto escrito conquistou o direito de ser o centro do processo de comunicação em todos os segmentos de produção cultural, sem necessitar, obviamente, da presença física de seu produtor, sua voz, seu corpo. São únicos e necessários para o encontro: o texto escrito e o leitor (real). Tudo funciona como uma energia silenciosa, solitária, mas num inevitável encontro. Ao ler o escrito, o leitor entra no jogo simbólico das palavras, pondo de lado a sua realidade momentânea, passando a viver e a conceber, imaginativamente, todas as realidades criadas pelas palavras escritas. A atividade do leitor é a de entrar no mundo virtual da escrita que termina por sobrepor a ação do leitor à do ouvinte. Vivendo a realidade expressa pelas palavras grafadas, o homem acaba se distanciando do mundo exterior, do contato físico com o outro e penetrando no mais fundo das sombras que moram no seu interior: a existência privada.

Antes de aprofundar a análise dessas formas, tomo em consideração as noções de “autobiografia” e de “confissão”, bem como da “autobiografia confessional”, objeto de parte do estudo. A inclusão do termo *forma*⁶ implica, aqui,

⁶ *Forma*, aqui, está relacionada, em parte, ao sentido dado por Luigi Pareyson, em seu livro *Estética: teoria da formatividade*. 1993, p.12-13. No entanto, não concebo *forma* como mera expressão, mas como invenção e criação. E não deve, no *Livro do desassossego*, ser confundida com o modo de concepção da arte como representação. A forma, seguindo o propósito de Bakhtin, será, também, entendida e analisada a partir do interior do objeto estético puro, como forma arquitetônica, e a partir do interior do todo composicional e material da obra. (BAKHTIN, 1975, p.57).

não uma ampliação dos conceitos, mas uma especificidade do propósito. Além disso, cabe, aqui, ressaltar a postura e os limites a serem adotados nesta parte do trabalho: a forma autobiográfica confessional não como teoria de um gênero ou mesmo de um estilo *em si*, porém como princípio básico de compreensão do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, isto é, o seu modo de fazer, a sua matéria e o seu conteúdo enquanto forma de arte. Esta postura pressupõe a delimitação do campo de interesse à abordagem teórica específica dos caracteres internos de organização da obra de arte em questão, sem desprezar sua articulação com outras espécies literárias, tais como as biografias e autobiografias antigas, além das possíveis referências a romances que delas se valem.

O modo usado pela crítica de conceituar e de interpretar a forma autobiográfica é bastante variado, embora pressuponha genericamente uma acepção comum e bem definida de cada elemento significante que compõe o termo grego *autobiographia*. Palavra composta por *autos*: próprio; *bios*: vida e *graphein*: escrita. No dicionário, o termo “autobiográfico” quer dizer *a vida de um indivíduo escrita por ele mesmo*. Este sentido determina claramente sua *gênese*, porém não a *especifica* como espécie unicamente literária. Ao contrário, amplia a sua *possibilidade de existência nas mais variadas áreas de conhecimento: da antropologia à sociologia, da psicanálise à filosofia consoladora (religiosa ou não)*. Na literatura, ela se manifesta na forma de memórias, de diários íntimos, de

romances epistolares, de auto-retratos, confissões e nas diversas formas de narração em primeira pessoa. Assim, o termo pode ser considerado como a “escrita do eu”⁷.

Käte Hamburger, tratando das formas especiais da criação literária, considera a narração em primeira pessoa, em seu significado próprio, como uma forma autobiográfica, que relata eventos e experiências referidas ao narrador-eu.⁸ Para a autora, essa narração tem a sua origem na estrutura enunciativa autobiográfica, daí a aproximação estrutural da épica com o romance de primeira pessoa. A noção pressupõe, antes de tudo, que a autobiografia ou a “escrita do eu” poderia ser uma forma ficcional ou não ficcional.

A abordagem atribuída ao indivíduo, no sentido do dicionário e na concepção de Foucault, aproxima-se das pesquisas de Maurizio Catani⁹, citado também por Wander Melo Miranda no seu livro *Corpos Escritos*¹⁰. Catani concebe

⁷ FOUCAULT, M. “L’écriture de soi”. *Corps écrit*. O autor analisa no texto *Vita Antonii*, de Atanásio, o papel da escrita na “cultura filosófica do eu”. A expressão “escrita do eu” foi atribuída por Foucault em seus estudos sobre a noção do indivíduo e da estética da existência na cultura greco-romana da Antigüidade. Ver, também, as considerações sobre “Individualismo e Autobiografia”, de Wander Melo Miranda, em seu livro *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp e UFMG, 1992.

⁸ HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.223-224. A autora esclarece que o “eu” pela qual se constitui a narração em primeira pessoa não tem outra forma que qualquer enunciado feito na primeira pessoa gramatical, como acontece em todo poema lírico em primeira pessoa e também em todo enunciado em primeira pessoa extrapoético, sendo deste o mais próximo o da exposição autobiográfica. Isto quer significar que o eu da narração em primeira pessoa é um sujeito-de-enunciação autêntico.

⁹ Cf. CATANI, M. “La question de l’auteur: débat”. In: CATANI, Maurizio & DELHEZ-SARLET, Claudette (Orgs) *Individualisme et autobiographie en occident*, Bruxelles: L’Université de Bruxelles, 1983, p 28-29.

¹⁰ MIRANDA, W. M. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp, UFMG, 1992. p. 26-30. Neste livro, Miranda expõe vários pontos de vista sobre a autobiografia, um deles refere-se aos estudos de Lejeune e mesmo Starobinski que caracterizam a autobiografia como uma entidade mista: *discurso-história*. A “enunciação histórica” prende-se à narrativa de acontecimentos passados e “discurso” a uma enunciação que supõe um locutor e um auditor, um eu e seu correlato tu, o primeiro intencionado a influenciar o segundo.

a idéia de que há uma íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios adequados de manifestação. A posição dada pelo pesquisador é a de que, durante todo o processo de desenvolvimento da sociedade moderna, a “escrita do eu” e o seu conseqüente “individualismo” sofreram alterações consideráveis em sua essência: a euforia do processo de individuação dos primeiros anos deu origem à angústia pela perda da identidade. O individualismo, então, foi princípio, complemento e, ao mesmo tempo, resultado da fragmentação epistemológica, característica da Idade Moderna, que, entre muitos fatores negativos, permitiu criar indivíduos autômatos, repetidores de técnicas e reduzidos a engrenagens; e mais, impulsionou a compartimentalização da existência, produzindo a chamada *persona* profissional, dotada de certa “imbecilidade funcional” e de uma absoluta impotência psíquica. Em outras palavras, o racionalismo científico, implícito no paradigma cartesiano-newtoniano, ao dar ênfase ao condicionamento mecanicista e reducionista, alienou e empobreceu o ser do homem, transformando-o em coisa, em matéria desprovida de mistério. Esses fatores contribuíram, significativamente, para que houvesse uma mudança radical na produção artística autobiográfica.

Do narcisismo exacerbado, surgiu, nesse sentido, a crítica irônica de um eu-narrador consciente de seu fracasso, não só existencial, mas também essencial, isto é, da arte como expressão e como representação do homem e do mundo. Assim, a queda do indivíduo e a negação da sociedade que, paradoxalmente, o produz e o

destrói, permitem a Fernando Pessoa, em uma atitude de desconfiança no real e por meio da negação do referencial primeiro, em um momento específico de sua produção artística, criar diferentes personalidades ficcionais, isto é, entidades de papel de existência puramente poético-escritural. Propõe, então, no *Livro do desassossego*, o encobrimento do autor, fazendo vibrar, nas páginas em branco, um ser fingido, um “eu-ficcional dissimulado”, um simulacro do simulacro, totalmente virtual, com significantes características diferenciadas de suas primeiras criações: a do ortônimo e as dos heterônimos.

Por outro lado, não é correto generalizar a vinculação direta e definitiva da autobiografia como meio, único e exclusivo, de manifestação dos ideários da burguesia. A discussão referida por Catani gira em torno da função da autobiografia no discurso e no conhecimento produzidos em uma época específica, de expressão do indivíduo e dos conhecimentos de interesse da sociedade naquele momento: o saber científico. As regras internalizadas, ou pragmáticas, da autobiografia dependem de fórmulas fixas, mediante as quais o narrador começa sua escrita colocando-se no centro do ato discursivo, afirmando, assim, a sua identidade ou a negação dessa identidade, no curso da *diegese*. Trata-se de um modo de autolegitimação, mesmo que seja a de legitimar a própria decadência, enquanto discurso ou enquanto história, ou mesmo enquanto entidade humana inserida numa sociedade que procura legitimar seus próprios interesses.

Massaud Moisés concebe a “autobiografia” como um relato objetivo e completo de uma existência, tendo ela própria como centro (2002, p.50); e as

“confissões” como um esforço de sublimar, pela auto-retratação, as vivências dignas de transmitir ao leitor. O crítico afirma ser difícil traçar o limite entre elas, pois contêm, cada qual a seu modo, o mesmo extravasamento do eu. A conceituação massaudiana (2002, p. 50-51) a respeito da “autobiografia” como um relato objetivo e completo se distancia, em parte, da gênese do termo, que tem como referência básica à conjunção tripartida do “eu” ou “próprio”, da “vida” e da “escrita”. Além disso, a noção descarta a possibilidade de existência da autobiografia enquanto “escrita fragmentária do eu”, ou “obra aberta”. Impede que o gênero autobiográfico exerça a plenitude do fingimento, atitude constitutiva da arte literária, e não diferente da escrita do eu como uma forma também literária. Acrescente-se, ainda, que, tanto as “autobiografias” quanto as “confissões” não estão obrigatoriamente ligadas à vida de um “autor famoso”. As biografias e as autobiografias antigas assim o fizeram, porém a literatura moderna está repleta de personagens-narradores reduzidos, não só do ponto de vista filosófico-existencial, como também em suas relações sociais, sejam elas no jogo trans-pessoal, interpessoal ou intrapessoal.

Outro aspecto importante é saber se o que define a forma autobiográfica depende da existência concreta do autor ou da própria estrutura do texto. Derrida, na análise que faz do *Ecce Homo*, de Nietzsche, afirma serem incertos os limites entre a vida de um autor e a sua obra. *A autobiografia não se confunde com a dita vida de um autor, com o corpus empírico que forma a vida de um homem empiricamente real* (DERRIDA, 1982, p.28).

Portanto, a vida que se mostra não é a do autor real, mas de uma virtualidade que só existe de fato na escritura. Podemos nos lembrar das personagens-narradoras, Bentinho e Luís da Silva, dos romances em primeira pessoa, *Dom Casmurro* (1996), de Machado de Assis, e *Angústia* (1979), de Graciliano Ramos. Bentinho dissimula, pela escritura, a sua própria não-existência (empírica). Por isso, tudo são lembranças fingidas ou fingidas lembranças que só podem existir de fato no ato dissimulado da escritura. A única verdade possível é a da escritura. O sentido de veracidade dos acontecimentos e dos eventos, nesses romances, é atribuído pelo pacto de leitura. No primeiro, pela constante presença do autor implícito, explicando e orientando o leitor. No segundo, pelo permanente jogo entre a realidade e a ficção.

Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. [...] O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. (ASSIS, 1996, p.14).

A relação entre o passado, supostamente vivido pela personagem-narradora, e a escrita que ela dá a esse passado revela, declaradamente, a impossibilidade de recuperar o tempo, perdido na memória do presente. A tentativa de abordar o passado como ato discursivo demonstra uma prévia interpretação do fato vivido, isto é, já sendo codificado ou semiotizado. O trecho lembra ao leitor que, embora os acontecimentos pudessem mesmo ter ocorrido no passado “real” da personagem, ele, o leitor, identifica e constrói esses acontecimentos como fatos possíveis por meio da seleção e do posicionamento narrativo, portanto, uma realidade essencialmente ficcional. O leitor conhece esses acontecimentos por intermédio de seu estabelecimento discursivo, com base nos vestígios remanescentes.

Luís da Silva, de *Angústia*, é um “eu-filosófico” que confessa a não-existência dos indivíduos que fazem de sua vida as sobras do mundo: o Nada. *Marina, Julião Tavares, as apoquentações que tenho experimentado estes últimos tempos nunca existiram. Tudo é fingimento. A lembrança chega misturada com episódios agarrados aqui e ali, em romances. Dificilmente poderia distinguir a realidade da ficção.* (RAMOS, 1979, p.27). O que existe é a escritura em ato: *Em duas horas escrevo uma palavra: Marina. Depois, [...] arranjo coisas absurdas: ar, mar, rima, ira, amar. [...] Ar, mar, ria, arma, ira. Passatempo estúpido*”. (RAMOS, p.8).

As citações revelam o reconhecimento de que a realidade social, histórica e existencial do passado, quando utilizada como referente da arte, é uma realidade discursiva; assim sendo, a única “historicidade autêntica” passa a ser aquela que

reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. Se fosse possível considerar as personagens dessas narrativas em primeira pessoa ou autobiográficas como entidades representativas na vida real, o leitor verificaria que não são mais que indivíduos comuns, sem destaque no emaranhado jogo da vida social. Não são personalidades de distinção pública. Bernardo Soares, por exemplo, é um simples guarda-livros que deseja, como afirma Leyla Perrone-Moisés (2000, p.263), encontrar modos de dizer que supram, por seu valor intrínseco, qualquer realidade prévia:

Ele não quer expressar mundos interiores, ideais ou não, mas usá-los como pretextos de uma busca de linguagem. Aquilo que no *Livro do Desassossego*, conta ou descreve, sem a dicção, seria insuportável: grandes fossas individuais, um cotidiano de pessoas insignificantes e paisagens esfumadas [...], porém, o que deprime também encanta com seus recursos de linguagem. (2000, p.263).

Outra noção importante na forma autobiográfica é a “Confissão”: em latim é *Confessio*, em francês e em inglês *Confession* e em Alemão *Beichte*. Significa, em geral, reconhecer uma coisa pelo que é. Santo Agostinho usa o termo em sentido bíblico: *Confiteri*, que quer dizer reconhecimento da própria fraqueza e miséria. Implica principalmente a proclamação da misericórdia e da glória de Deus.

Entre os gregos, houve a chamada filosofia consoladora que, na imagem de uma deusa, mensageira do mito e da religião, induzia o homem público à aceitação da “morte física” pela crença na pré-vida da alma e na vida após a morte: na

imortalidade. Para os estóicos, *a absoluta falta de consolo é a única consolação possível*:

É a filosofia da autopunição, da desesperança, do não sonhar, da ausência de desejos.[...] A falta de consolo para o homem como indivíduo se transformava no consolo supremo para o homem como espécie. Ela é o reconhecimento das limitações do indivíduo, de sua fragilidade, de seu pecado original e de sua redenção pela autopunição (NUNES, 1976, p.12).

Portanto, o fundamento da “confissão” é, em síntese, o reconhecimento: não importa a sua natureza, se filosófica, religiosa ou artística. *As Confissões e as Meditações* de Marco Aurélio (2002), precursor de Santo Agostinho, são, por exemplo, um guia, uma expressão moralista do modo de ver e de viver do homem da Antigüidade pagã.

As “confissões” existentes pressupõem uma estrutura de composição e um eixo temático que, em seu conjunto, têm semelhanças, mas que, objetivamente, podem sofrer variações de acordo com a época e os estilos individuais.

Depois de Santo Agostinho, surgiram muitos imitadores de suas confissões. Assim, no século IX, surgiu a *Confissão* de Álvaro de Córdova, em que são freqüentes fragmentos extraídos literalmente d’*As Confissões* e dos *Solilóquios* de Santo Agostinho. Ainda sob a luz d’*As Confissões* (1996) agostinianas, apareceram, no século XVI, *As Confissões* de Alonso de Orosco, as *Confissões* do

jesuíta Pedro de Ribadeneyra e a *Autobiografia* de Santa Teresa. (AZZI, 1993), p.13).

No século XVIII, com a publicação das *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, surge uma multiplicidade de obras dessa forma literária. O pai do Romantismo, no entanto, a inova. Com ele, ampliam-se as tendências para a análise subjetiva e o caráter introspectivo da autobiografia confessional. Para Pe. Riolando Azzi (1993, p.12), *os predecessores de Rousseau, a partir de Agostinho, tinham sempre analisado o Homem Cristão, no qual Natureza e Graça disputam a primazia. Rousseau apresenta agora o "Homem Puro", o Homem da Natureza sem a graça.* Nesse contexto, a obra autobiográfica confessional de Rousseau, semelhantemente à de Santo Agostinho, foi modelo e estímulo para os novos escritos da época. Assim, podem ser consideradas duas fontes básicas das "confissões": as de Santo Agostinho, de caráter introspectivo e cristão, e as de Rousseau, de essência fundamentalmente introspectiva e de caráter humano.

É interessante observar que, enquanto Bakhtin enfatiza as formas biográficas e autobiográficas de referências ora públicas, ora privadas, Pe. Riolando Azzi prioriza a forma confessional, reduzindo-a a dois modelos-padrão a serem imitados, que são ainda conservados e *devem-se reconhecê-los, em uma posição dificilmente superável* (1993, p.9). Eles, como já foi dito, são os de análise psicológica, portanto, rousseauniana; e os que integram a psicologia e a fé, no espírito agostiniano. A concepção do Pe. Riolando Azzi, com certeza, acaba por deixar fora às "confissões" da Antigüidade Clássica e, ao mesmo tempo, torna



difícil a possibilidade de criação de novos modelos. Com isso, seriam desconsideradas obras como *Apologia de Sócrates* e *Fédon*, de Platão¹¹ e, principalmente, o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa.

Embora o enfoque de Bakhtin sobre as formas biográficas e autobiográficas esteja no processo de extroversão e introversão do homem, fica evidente que estas se sustentam, fundamentalmente, numa concepção de vida estético-filosófica. A imagem do homem que percorre o seu caminho na existência, seja no tempo ideal, de base mitológica; seja no tempo biográfico real; seja no percurso sócio-político ou histórico-nacional de um homem-modelo; seja, ainda, no tempo ideal religioso de caráter intimista, e seja no tempo meramente humano, de base introspectiva, todas refletem uma postura estético-filosófica da existência. Acrescente-se a elas a metaficção autobiográfica confessional, do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, uma dissimulação fingida do próprio ato discursivo sobre si mesmo. Um Livro que é, ao mesmo tempo, “a escrita do nada” e o Livro total.

A cada postura, visualizam-se novos modos de fazer a arte autobiográfica confessional.

¹¹ PLATÃO. Refiro-me à obra *Apologia de Sócrates* na qual são tratadas as idéias do filósofo Sócrates sobre a imortalidade. E *Fédon* que narra a vida e as concepções ideológicas do mesmo filósofo. Foi escrito logo depois da viagem de Platão à Sicília em 388 a.C. O autor teve por intenção fazer um aprofundamento crítico das doutrinas de Pitágoras. Medita sobre a teoria do corpo como prisão e defende a noção do conhecimento como purificação ou *katharsis*.

*Équécates: Pois bem, Fédon, aqui tens
outros que te escutarão com igual empenho...
Esmera-te, pois, em nos dares essa narrativa tão
exatamente quanto puderes.*

(PLATÃO, 2000, p.31)

O homem grego da Antigüidade Clássica tinha por princípio a busca do equilíbrio entre o corpo e a mente, entre o mundo natural e a capacidade humana de compreensão e, ao mesmo tempo, de sua inserção nesse mundo. Isso pressupunha o equilíbrio entre a ação e o discurso; mais tarde, a sobreposição do discurso sobre o agir. Para a configuração harmônica dessas categorias elementares, foi necessário ao homem se jogar no mundo da contemplação, isto é, abstrair-se. O ato de abstrair-se pressupõe o lançar-se para fora, o exteriorizar-se. O fato de o homem não praticar o processo de interiorização (o mergulhar na interioridade de si mesmo) o abstrair-se passou a se referir à capacidade de observação e de relação das coisas e dos seres no mundo real, visível, logo, concreto, físico. Portanto, a atividade do observar era o princípio fundamental para o homem compreender, a partir do real, a inter-relação das coisas e dos seres, do homem com as coisas e com os outros seres, do homem com os outros homens. Tudo de acordo com a natureza, o modo, a

espécie e em suas relações nesse mundo real, visível, audível. Isso quer significar “abstrair” para conhecer.

Na ação do conhecer, compreende-se que nenhuma vida humana é possível sem um mundo que, direta ou indiretamente, testemunhe a presença de outros seres humanos; que todas as atividades do homem são condicionadas pela convivência, pelo encontro, ou seja, que os homens vivem juntos e que o estar-junto pressupõe o mover, isto é, a ação. No seu livro *A condição humana*, Hannah Arendt afirma: *Só a ação é prerrogativa exclusiva do homem; nenhum animal, nenhum deus é capaz de ação, e só a ação depende inteiramente da constante presença de outros* (1987, p.31-32). A pensadora completa sua assertiva em nota afirmando que os deuses homéricos só agem no tocante aos homens, governando-os de longe ou interferindo com o que se passa entre eles. Homens e deuses podem, nos conflitos e nas lutas, atuarem em conjunto, porém a trama é estabelecida pelos mortais, mesmo quando a decisão é tomada num concílio de deuses no Olimpo. Os feitos são sempre dos homens, mesmo que estes sejam preteridos pelos deuses, mesmo que sejam meio deuses e meio homem.

A consciência da ação e da convivência, isto é, do saber e da associação natural, de sobrevivência biológica, semelhante às outras formas de vida animal, permitiu ao homem não só reconhecer a capacidade humana de organização política, além da casa e da família, mas o surgimento da cidade-estado que significou que o homem adquiriu a noção e o direito à vida privada (enquanto um grupo-família), daquilo que lhe é próprio (*idion*) e que é comum (*koinon*), ou

seja, vida política (*bios politikos*): a ação (práxis) e o discurso (lexis). É exatamente nessa consciência pública, de influência da cidade-estado, que o homem antigo reconheceu o poder da ação e do discurso.

Passa, então, a ter a convicção de que essas duas capacidades humanas são afins, além de serem, de todas as categorias inerentes ao ser do homem, as mais significativas. Pode-se dizer que, na época, nenhum grande homem da História, real ou ficcional, pôde ser reconhecido como tal sem que lhe fossem mostrados os seus grandes feitos, bem como as suas eloqüentes e significativas palavras. Eram sempre oradores ou narradores magníficos, semelhantes a Sócrates e às personagens homéricas. Por isso, os homens eram educados para a guerra e para a *agora*, a assembléia pública nas quais o homem deveria sobressair-se dos demais no ato discursivo: *mython te reheter emener prektera te ergon*, o que quer dizer, em outras palavras, teu pai encarregou-me de ensinar-te tudo isto, para seres um dizedor de palavras e um fazedor de feitos.

Notadamente, a ação e o discurso eram princípios básicos para a inserção política do homem no meio público. Com a experiência da pólis, *a ênfase passou da coesão entre o agir e o dizer, para o discurso como centro de tudo e fundamento definidor da essência humana*¹². O ato discursivo tornou-se meio de persuasão, de

¹² Cf. ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 1987, p.36. A autora comenta a definição de Aristóteles do homem, a primeira seria a do homem como *zoon politikon* e a segunda, a do homem como *zoon logon ekhon*: um ser vivo dotado de fala.

encontro, de troca de experiência, de aquisição do saber, de aprimoramento das características comportamentais do homem em sociedade, da valorização da atividade de julgar e de pensar, enfim, permitiu ao homem viver com menos violência e mais diálogo. Daí por que, para Aristóteles, o homem é o ser da palavra. Uma palavra dita com eloquência para ser ouvida. Por isso, Bakhtin afirma que, no classicismo grego, *toda existência era visível e audível* (1998, p.253). Isto é, as obras eram atos verbais discursivos, ora dialógicos, por conseguinte, narrativos, ora argumentativos, ou seja, de defesa. Todas, porém, orais, de auto-justificação ou de glorificação públicas, feitas não para o silêncio, mas elaborados por uma voz vibrante que estimula ouvintes. Uma voz que circunscreve nos seus limites a totalidade da experiência humana, os registros do tempo: seu passado, sua condição presente, suas expectativas futuras, por fim, a voz do encontro.

Quando me refiro à existência pública, não significa que pretendo examinar o papel que o homem desempenha nas suas relações sociais, políticas, econômicas e filosóficas; não quero, com isso, elaborar ou estabelecer uma ampla teoria da existência pública, nem mesmo no campo das artes. Trato apenas de identificar algumas de suas marcas específicas, relacionadas, basicamente, primeiro à autobiografia e, depois, à biografia antiga, que me permitirão desenvolver outros tipos dessas formas: as autobiografias confessionais.

Nesse contexto, entendo por “visível” aquele ser que se pode ver, que é claro, perceptível, acessível ao outro. Por “audível”, compreendo aquele que pode ser ouvido. A autobiografia antiga pressupunha, antes de tudo, o ato ou processo de



escutar, de ouvir. A audiência ligava-se à atenção dada a quem fala. Era, ainda, uma espécie de sessão de julgamento ou recepção de pessoa grata a que deseja ser ouvido por elas. Não estava, portanto, desvinculada dos acontecimentos concretos, dos fatos sociais, políticos e filosóficos. Daí por que a unidade do espaço e do tempo real era a praça pública: a *ágora*. A praça pública servia de palco no qual se revelava ou se publicava a própria vida ou a vida dos outros. Embora pudesse se referir à própria vida, o *homem para si*, a abordagem particular de si mesmo, ainda não se manifestava. A unidade e a integridade humanas eram determinadas pelo princípio de sua vida pública.

Outro importante traço das filosofias clássicas, que serve de elemento sustentador de revelação e de encontro, é o compromisso com a dignidade e com os recursos da língua, com a crença de que as palavras, selecionadas com precisão, poderiam conciliar a mente com a realidade. Grandes obras de argumentação, de exposição, de definição, narrativas dialógicas, alegorias metafóricas, discursos eloqüentes são, por exemplo, construídos em torno da realidade por Platão. Estas obras são modalidades discursivas, pressupõem que as palavras reúnem e engendram apreensões confiáveis da verdade. Entre elas, estão a narrativa biográfica, feita por Fédon sobre Sócrates, e o discurso autobiográfico apologético do próprio filósofo (Sócrates).

Desenvolveu-se, na mesma época, outro tipo de autobiografia pública, de caráter normativo e pedagógico, que Bakhtin considera como um discurso, também apologético, de elogio: a autobiografia de Isócrates. O fundamento básico dessa

autobiografia foi o ideal do retor, ou seja, a consciência profissional. A imagem ideal do homem foi diretamente relacionada à sua posição social definida e baseada no *enkomion*¹³.

Estas obras serão consideradas, com mais detalhes, nos subitens seguintes. Do pressuposto, pode-se confirmar que, no classicismo grego, desenvolveram-se dois tipos de biografias e autobiografias de existência pública. Elas eram baseadas ora na imagem construída do homem que percorre o seu caminho de vida, ora no tempo biográfico. O primeiro tipo era o platônico que, segundo Bakhtin, estava relacionado às formas rígidas de metamorfose mitológica, em cuja base encontra-se o *cronotopo*: o caminho de vida do indivíduo que busca o verdadeiro conhecimento. São obras significativas as já citadas: *Apologia de Sócrates* e *Fédon*. Vale dizer que Platão não se refere à evolução, como faixa etária e mudança física. O caminho que o homem percorre, para o filósofo grego, é o da busca da sabedoria. Como na epopéia homérica, *os últimos anos de um homem não decorrem dos primeiros, simplesmente acrescentam-se a eles*. (STAIGER, 1997, p.108). O segundo tipo são as biografias e autobiografias retóricas, baseadas no *enkomion*, que substituiu o lamento (*trenos*). Eram de glorificação ou de auto-glorificação e definido pelo acontecimento político-social de publicidade. Importante, ainda, ressaltar que essas

¹³ MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, p. 171-172. Em grego, *ekomion* quer dizer brinde ou canto em festim. Em português, encômio significa “louvor”, elogio”. Termo criado por Simônides de Ceos, poeta grego. Consistia num canto entoado durante um festim em louvor do anfitrião. Com o tempo, passou a designar todos os cantos de exaltação a alguém, sobretudo na guerra e nos jogos olímpicos destinava-se a um homem e não a um deus, como nos hinos. Bakhtin, por outro lado, em *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance) considerou o *enkomion* como um tipo de discurso civil, fúnebre e laudatório.

primeiras biografias e autobiografias davam primazia ao verbo como meio de transmissão do saber ou da vida político-social ou profissional de um indivíduo público. Por isso, o discurso era dirigido à coletividade em forma de oratória ou de narrativa oral, de glorificação ou de auto-glorificação confessional.

1.1 Do Esquema Platônico à Autobiografia Retórica

O vínculo originário entre a consciência lingüística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem, outrossim, como entidades míticas, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquetônica, onde radica todo o ser e todo acontecer.

(CASSIRER, 1972, p.64)

Fédon é a narrativa sobre o julgamento e a morte de Sócrates. Um ato público de glorificação tanto da coragem, das virtudes e dos ideais de Sócrates diante dos fatos ocorridos durante a sua condenação e morte, quanto do relato de quem conta esses fatos: Fédon, o narrador. Equécrates solicita a Fédon que conte a ele e aos outros companheiros o que falou Sócrates antes de morrer e como foram os seus últimos momentos de vida:

Equécrates

Estiveste lá mesmo, Fédon, perto de Sócrates, no célebre dia em que bebeu o veneno na prisão, ou contaram-te o que se passou?

Fédon

Estive lá mesmo, Equécrates.

Será que os arcones não autorizaram a presença de quem quer que fosse, obrigando-o a morrer longe dos amigos?

Equécrates

Ora, diz-me então: de que falou ele antes de morrer? [...]

Ora, justamente sobre a sua morte, Fédon, conta-nos o que ele disse, o que fez, quais os companheiros que assistiram... [...]

Fédon

De forma alguma! Estavam lá vários, muitos até.

Equécrates

[...] aqui tens outros que te escutarão com igual empenho...

Fédon

Vou fazer antes o possível por te referir tudo desde o início.

Era sempre nosso costume [...] irmos, tanto eu como os outros companheiros, passar o tempo com Sócrates. Para esse efeito nos reuníamos desde o romper da aurora no tribunal [...]

(Platão, 2000, p.31-32)

O tratamento dialógico dado ao discurso resulta de um projeto claro: fazer da exposição narrativa pública uma forma de glorificação das ações e dos ideais de Sócrates. O tom narrativo do discurso de Fédon se assemelha ao tom próprio dos contadores de histórias. O narrador conta de maneira que revela seu estilo, sua marca naquilo que narra, como quem vivenciou ou a quem relata o que presenciou. Ao relatar, o narrador recorda, ou seja, estimula a memória. A lembrança, então, passa a instituir a corrente da tradição que, entre os gregos clássicos, transmite o

acontecido de geração a geração. É a chamada *mnemosina*, a-que-se recorda. Ao recordar um fato ou uma coisa, forma-se um círculo virtuoso em que um completa a memória do outro. Quem ouve uma história está diante do outro, isto é, está na presença do outro, do narrador. O potencial narrativo de quem narra revela a força do encontro que, entre outras faculdades, garante a *troca de experiências* (BENJAMIN, 1980, p.59)¹⁴.

Observa-se, no trecho citado, que o narrador, preocupado em garantir o encontro, a troca de experiências, procura ordenar os fatos desde o princípio, facilitando a compreensão do ouvinte. Por isso, cria uma frase que marca o começo da narração (Vou fazer antes...) e, em seguida, usa, entre outros recursos, a indeterminação temporal (Era sempre...), que era comum nas narrativas populares. A forma dialógica e o modo narrativo, próprio das histórias populares, produzem, no ouvinte, certo encantamento capaz de seduzir e prender o ouvido pelo tom verbal. Ouvindo, o homem não só *está-com* e *está-junto*, prazerosamente, mas também adquire sabedoria.

O ato de narrar é uma ação do sábio. Pois lhe é dado recorrer a toda uma vida (uma vida, aliás, que abarca não só a própria experiência, mas também a dos outros. Àquilo que é mais próprio do

¹⁴ Benjamin, falando sobre as funções e importância do narrador, diz que a experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. Por ele, os outros homens puderam conhecer as histórias, as idéias e as tradições. Com ele, os homens puderam utilizar melhor a terra, saber sobre as inovações científicas, sobre a moral, a prática, as normas da vida. Era sempre o narrador que dava conselhos aos ouvintes. Ouvir os conselhos era princípio básico para adquirir sabedoria.

narrador acrescenta-se também o que ele aprendeu ouvindo). O narrador é o homem que poderia deixar a mecha de sua vida consumir-se integralmente no fogo brando de sua narrativa. Reside nisso o incomparável estado de ânimo que envolve o narrador, [...]. O narrador é a forma em que o Justo encontra a si mesmo (BENJAMIN, 1980, p.74).

Pode-se dizer que o narrador se deixa notar nitidamente como tal. Dirige-se aos outros. Está presente entre eles e conhece os fatos a serem revelados. Procura ser admirado tão somente como narrador, igual ao que vê e mostra as coisas, os acontecimentos e que aponta os quadros que vão aparecendo. O acontecimento conserva-se distante pelo motivo de ser passado, porém é presentificado, aos outros, pela ação de rememorar. E, na memória, fica conservado o afastamento temporal e espacial. O longínquo é trazido ao presente, para diante dos olhos do público, como algo revelador e envolvente.

Os ouvintes reconhecem o narrador porque ele, ao contar, mostra os fatos como eles próprios estão acostumados a ver e a ouvir. E eles os vêem e ouvem assim porque se baseiam numa tradição, em um modo de percepção comum, que vem de geração em geração. Então, o povo reconhece os fatos como o narrador conta. O reconhecer dá-se, nesse sentido, pela linguagem que se fundamenta na memorização consciente. No entanto, esta é demonstrada não quando reconhece simplesmente as qualidades, mas quando pode reconhecer em si uma ou várias delas como qualidades distintas; o primeiro ato do reconhecimento é o primeiro

juízo da alma. O narrador deleita-se em tal reconhecimento – tarefa elementar da linguagem. Com ela, registram-se o fato e seu desenrolar, o homem e suas peripécias, bem como seus ideais e suas idéias. Portanto, o que importa, ao narrador, é esclarecer, mostrar, visualizar, transformar ações em imagens, transformar tudo em um acontecimento vivo, e, assim, apresentá-los aos olhos e ouvidos do público.

Do mesmo modo, o discurso de Sócrates na *Apologia de Sócrates*, de Platão, é um ato verbal de auto-justificação pública. O texto pretende contagiar pelo entusiasmo. O que interessa é o efeito retórico, recurso próprio da oratória e muito comum nos tribunais ou nos discursos políticos de praça pública:

E, todavia, cidadãos atenienses, fazem-vos um pedido, uma súplica: se sentirdes que me defendo com os mesmos discursos com os quais costumo falar nas feiras, nas praças perto dos bancos, onde muitos de vós me tendes ouvido, em muitos lugares, não estranheis por isso, nem provoqueis tumulto.

É que, pela primeira vez depois de mais de setenta anos, me apresento diante de um tribunal. (PLATÃO, 2000, p. 41-42).

Sócrates, contemplador das idéias, apresenta-se a si mesmo, porém não se ocupa com os domínios interiores. Dirige a vista para fora e, com ela, lança a sua palavra para o mundo exterior. Com isso, consegue fisgar os olhos e os ouvidos do público para que juntos possam contemplar a vida em direção à realidade, à verdade e à sabedoria.

Semelhante ao épico, tanto o orador quanto o narrador das formas analisadas não conhecem, em absoluto, os estados d'alma, senão como acontecimentos, como diálogos, como exposição de um modo de ser e de pensar de um homem-referência. A própria dor e indignação de Sócrates são coisificadas, tornadas públicas. Partindo desse pressuposto, a forma traduz os sentimentos coletivos, a grandiosidade do pensador e, em consequência, a expressão de suas idéias em forma de discurso. Nesse contexto, a significação metafórica da linguagem transforma-se na expressão exata do que é intencionado.

O objetivo é esclarecer e tornar plásticos os episódios e, na mesma medida, tornar compreensíveis as concepções filosóficas. Por isso, nada é sugerido. Tudo é apresentado como um acontecimento vivo. Tudo é exteriorizado. Disso resulta que o homem da Antigüidade Clássica tem horror à obscuridade e à idéia da morte como fim. O consolo de Sócrates e de seus seguidores é a crença na vida eterna e no triunfo da luz em toda a sua dimensão. Também, como o épico, essas formas trazem as marcas das composições orais e se caracterizam, como foi demonstrado, pelo modo narrativo, por meio do qual o narrador, no primeiro caso, narra dialogando com o público presente, e, no segundo, o orador faz uma defesa pública, não só argumentando, mas ainda contando.

Dessa forma, o relato público de glorificação, porquanto biográfico, e de auto-justificação, de referência autobiográfica, na ação dialógica da narrativa ou no ato discursivo da oratória, constituem a base da existência na época clássica grega. Em ambos os casos, o discurso do orador e a narração em forma de diálogo, a

primazia é dada àquele que ouve, que verbaliza e que vê. O contemplador, ao abstrair-se, visava, tão-somente, a conhecer para dialogar, e vice-versa.

Narrar era uma forma de arte que promovia o encontro entre as pessoas e permitia a troca de experiências. A meditação silenciosa e a vida interior ainda não se manifestavam. O diálogo consigo mesmo ou a meditação de si para si mesmo, na concepção platônica, por exemplo, pressupunha o diálogo, a conversa com o outro. Platão concebe a linguagem como sinais intersubjetivos. O diálogo é um dizer-ao-outro e não simplesmente um dizer voltado para o outro. O diálogo é instaurado pela reciprocidade, que, se conseguida plenamente, faz o inter-humano desabrochar na conversação essencial, isto é, no dizer genuíno que permite aos interlocutores (orador, narrador e público) o reconhecer e o conhecer: o saber. Por isso, a exteriorização do homem realizava-se numa coletividade humana orgânica, isto é, no meio do povo. Daí que o viver exteriormente era o viver para o outro, para os cidadãos, e todo esse processo só se tornava pleno pela fala articulada.

Além do mais, o povo no mundo platônico não dominava a escrita. Com ela, pode-se dizer, evita-se o esquecimento e elimina-se a necessidade de memorização, característica fundamental do ato de contar, de argumentação e de defesa pública que constituem a força motora da existência do narrador e do orador, bem como a conseqüente sobrevivência do ouvinte, do público na Antigüidade Clássica. Nesse sentido, pode-se confirmar as palavras de Staiger: *A escrita silenciou a memória dos homens* (1997, p.107). É inegável, também, que somente ela permite ao homem abarcar o múltiplo e ver o diversificado como um todo.



Antes dela, os indivíduos não conseguiam transmitir fielmente a visão de si mesmos. Ela é, diretamente, responsável pelo processo de introspecção, de interiorização: *Onde não há nada escrito, transformamos imperceptivelmente nossos anos anteriores, e modificamos nosso passado de acordo com nossas atuais mudanças* (1997, p.107). Por outro lado, o homem foi obrigado a viajar no tempo e rememorar-lo criativamente. Aquele que re-memora é o que força a imaginação no sentido não só de recriar o que passou como também de resgatar, pela memória, o tempo para o presente. É essa a função primordial do narrador. A ela somam-se outras. Entre elas, está o tocar o outro. Contando, o narrador resgata a existência de quem ouve. Por isso, a fala só é de fato tal se for dirigida. E é nessa constituição do outro, nesse tocar o outro que o homem das formas biográficas e autobiográficas antigas se revela como existência no mundo. É na relação vivida e não apenas pensada, ou seja, no ato público e não apenas na ação de si para si, que o homem clássico grego se mostra como ser no mundo. Portanto, está implícita, na atitude de falar para alguém, a disposição de ouvir alguém.

Outro aspecto relevante, talvez, para que o homem se transformasse num ser totalmente exteriorizado, no meio popular, fosse a falta de meios materiais de informação. Os recursos de comunicação eram limitados. A voz foi uma das formas de acesso às idéias e às informações dos fatos ocorridos no mundo, em determinada época e lugar, isto é, no meio social mais próximo e mais distante no tempo e no espaço. Assim, conhecer pressupunha, antes de tudo, saber ouvir. E saber ouvir permitia, aos cidadãos, discernir a verdade e a mentira do orador: *Apenas uma,*

entre tantas mentiras que propalaram, eu acato: a de que deveis ficar alertas para não serdes enganados pela minha habilidade de orador (PLATÃO. *Apologia de Sócrates*, 2002, p.41.)

Dessa forma, o ouvinte torna-se o divulgador das idéias do orador¹⁵. Para completar o círculo virtuoso, o ouvinte-publicitário adquire outra habilidade fundamental: transforma-se no narrador, no contador de histórias, no disseminador de idéias, de fatos, de acontecimentos. É ele que espalha, de geração em geração, de região em região, o saber e as tradições da humanidade. O ouvinte tornou-se, então, a voz e o juiz do mundo. Partindo desse pressuposto, o *falar-para* e não meramente *diante-de*, aliado ao ouvir de fato e não apenas receber os sons, é que cria o contato direto em que os argumentos ideológicos de uns se intercomunicam com os dos outros, como forma de informação ou de sabedoria, de reconhecimento e de juízo.

Assim sendo, é por meio desse ato, dessa troca dialógica, do falar e do ouvir, que os homens na Antigüidade Clássica puderam manifestar-se plenamente, deram-se a conhecer, não como interioridade, mas como exterioridade, formas de saberes coletivos:

[...] assim também agora vos peço algo que me parece justo:
permiti-me, em primeiro lugar, a minha linguagem – e poderá ser pior

¹⁵ Platão, falando da distinção entre persuasão e ensinamento racional, diz que o pensamento gera-se em nós por meio de ensinamento, a opinião por meio de persuasão. O primeiro baseia-se sempre sobre um raciocínio verdadeiro, à outra falta essa base; o primeiro permanece firme em face da persuasão, a outra deixa modificar-se por ela. A persuasão pertence ao coração e difere da convicção que pertence mais ao espírito. O orador deve, nesse contexto, não só convencer, isto é, provar o que ele enuncia, mas também persuadir, isto é, tocar e comover. Heidegger, em *Ser e tempo*, p.52, entendeu a persuasão como um modo de ser da certeza, uma forma superior da certeza.

ou mesmo melhor – depois, considerai se o que digo é justo ou não. Essa, de fato, é a virtude do juiz; do orador, o mérito é dizer a verdade. (PLATÃO, 2002, p.42).

Nesse contexto, permitir ao outro o exercício pleno de sua linguagem é confirmar o *encontro*. Isto significa que o homem é, antropologicamente, existente, não no seu isolamento, mas na integridade da relação entre homem e homem. A conversação essencial permite que o orador e o ouvinte se confirmem mutuamente como seres existentes. Essa confirmação não equivale a aprovação do que o outro diz, mas sim o fato de que o ouvinte, como juiz, tanto quanto o orador, no ato da relação autêntica, vê-se confirmado, vê-se atuante como fonte de um dinamismo próprio. Ambos se enxergam como aquilo que os constitui como seres presentes e atuantes. É, então, somente a reciprocidade da ação (dizer e ouvir) que possibilita o reconhecimento e a compreensão adequada da natureza humana. Desse modo, foi característica do gênio grego a primazia da palavra, daquilo que pode ser dito e comunicado no discurso. O sentimento do mundo clássico esforçou-se por ordenar a realidade no interior do domínio da linguagem. O discurso de Sócrates representou empenhos de circunscrever, no limite do discurso racional, a totalidade da experiência humana, os registros de sua condição presente e de suas expectativas futuras: de seu conhecer e do ato de reconhecer do outro.

Ao orador, no ato discursivo, cabiam as funções de persuadir e de convencer. Muitas vezes, essas ações se manifestavam de formas variadas: ora vinham como uma simples defesa, ora uma confissão, ora um lamento, uma declaração, um

argumento; outras apareciam numa conjunção dessas formas. Porém, todas passavam pela linguagem, pelo encontro. Em todas, a presença do ouvinte, do público, era fundamental. A linguagem confirma, nesse sentido, não só a existência dos interlocutores, mas também a sabedoria, pois ouvindo o público re-memoriza, e este ato o impele para o conhecer. A esta característica, soma-se outra, tão importante quanto a primeira: a ação de publicar, ou seja, tornar público, divulgar a outros as idéias, os argumentos, a defesa, enfim, o conhecimento do orador.

Outro aspecto a ser observado é que na *Apologia de Sócrates*, a vida do filósofo desmembra-se em três estágios. A princípio, caminha no mundo da ignorância presunçosa. Posteriormente, segue pelo ceticismo auto-crítico e, por fim, encerra o seu itinerário no conhecimento de si mesmo que é, em síntese, o verdadeiro conhecimento. Nesse esquema, o tempo autobiográfico real é quase totalmente dissolvido no tempo ideal, pois o que importa é a passagem de um estágio a outro, ou melhor, do estado de ignorância ao do conhecimento, mesmo que a sabedoria se constitua em nenhum mérito:

Apresento-vos o deus de Delfos, como testemunha de minha sabedoria [...] perguntou-lhe, pois, se havia alguém mais sábio que eu. Ora, a pitonisa respondeu que não havia ninguém mais sábio. E a testemunha disso é o irmão dele que aqui está [...].

São considerados sapientíssimos dentre vós, ó homens, aqueles que, como Sócrates, tenham reconhecido que em realidade sua sabedoria não tem nenhum mérito. (PLATÃO, 2002, p.46)

Fédon, como já foi dito, é uma biografia dramática de idéias, um diálogo filosófico em que se desenvolve a Teoria das Idéias, ou seja, a crença na Imortalidade, a certeza do Além. Nela, Platão argumenta a respeito da teoria da reminiscência, o culto da memória, e da doutrina da metempsicose ou reencarnação. Rejeita, no entanto, do pitagorismo¹⁶, a teoria da alma-harmonia.

A Teoria da Imortalidade é, em síntese, composta em forma de diálogo que apresenta um narrador-comentador: Fédon de Elis, um pitagórico, companheiro de Sócrates. Este é personagem central. A narrativa é feita a um grupo de amigos, entre os quais Equécrates, que representa os ouvintes. Portanto, uma narrativa em que, na sua estrutura de composição, é evidente o discurso exteriorizado, ou seja, a existência pública do homem, na qual prevalece o ato de contar, o diálogo e o ato de escutar. Como nos exemplos a seguir:

[...] Fédon, conta-nos o que ele disse, o que fez, quais os companheiros que assistiram [...] ou será que os arcanos não autorizaram a presença de quem quer fosse, obrigando-o a morrer longe dos amigos? [...]

Pois bem, Fédon, aqui tens outros que te escutarão com igual empenho ... Esmera-te, pois, em nos dares essa narrativa [...].(PLATÃO, 2000, p.32-33)

¹⁶ Platão considerou como imperfeita a definição da alma pelos pitagóricos, pois, segundo ele, é uma teoria suscetível a interpretações mais ou menos materialistas e contraditórias à noção de imortalidade. A doutrina da alma-harmonia reduz a alma a simples mistura de elementos físicos que se opõem ao corpo, tais como: o quente, o frio; o seco, o úmido.

A ação do narrador de biografar, em *Fédon*, funciona como processo de divulgação de idéias, de informar. Por outro lado, a ação do orador, na *Apologia de Sócrates*, tem, como objetivo, a defesa e a argumentação de suas idéias. A defesa permite estabelecer uma identidade entre Platão (autor real) e Sócrates (personalidade apologética). A identidade, em *Fédon*, é estabelecida pelo pacto autobiográfico. Vejamos o exemplo:

Mas não, no momento estou livre: tentarei, pois, fazer-vos essa narrativa. Nada, na verdade, me é hoje tão caro como reviver Sócrates seja pela minha boca seja pela de outro! (PLATÃO, 2000, p.32)

Outro aspecto importante dessas autobiografias, já referido antes, é a oralidade – o discurso persuasivo do orador (*Apologia de Sócrates*) e do narrador (*Fédon*) com o público, argumentando teorias. Por isso, a recepção se manifesta como fusão de movimentos, do dramático e do filosófico, marcado, principalmente, pelas reações das personagens diante do diálogo, um misto de dor e prazer. Daí por que, em *Fédon*, prevalece a arte do contraste de efeito cênico, enfatizada pelo tom de humor, meio jocoso meio sério, e, na *Apologia de Sócrates*, pelo discurso eloqüente da oralidade. Semelhante ao exemplo:

Visivelmente divertido com a argumentação de Cebes ou assim me quis parecer, Sócrates, depois de escutar, relanceou os olhos para nós:

– Este nosso Cebes [...] (PLATÃO, 2000, p.38).

A personagem central (Sócrates) é apresentada como imagem ideal, caracterizada pela crença na imortalidade, portanto desprendimento perante a morte; pela amabilidade para com os discípulos; pelo tom de humor, eminentemente irônico; pela condição de *atopos*: domínio de si mesmo, *o ser à parte*, senão mesmo divino (*daimonios*), ou seja, mensageiro de uma certeza do Além. Logo, uma personagem glorificada. Vejamos as citações a seguir:

– É agora a vós, que sois meus juízes, que quero dar conta das minhas razões, explicar-vos em que medida me parece natural que um homem, que toda a sua vida consagrou à filosofia, se sinta tranqüilo à hora da morte e plenamente confiante de que Além, terminados os seus dias, logrará o melhor dos destinos. (PLATÃO, 2002, p.40)

– Pois só assim, creio, se encontra nas melhores condições para raciocinar: quando nada disto, ouvido, vista, sofrimento ou prazeres de qualquer espécie a perturbam, quando se isola o mais possível em si e por si mesma, mandando o corpo passear, e se abstém, na medida das suas forças, de todo o contato e comércio com ele para aspirar unicamente ao real ...

– E não é esse o momento em que a alma do filósofo mais despreza o corpo e dele se escapa, à medida que procura concentrar-se em si e por si mesma?

Porque eu, cidadãos atenienses, se conquistei esse nome, foi por alguma sabedoria. (PLATÃO, 2002, p. 45).

– Sabes que, excetuando os filósofos, a maioria dos homens considera a morte um grande mal... (PLATÃO, 2000, p.46).

Pode-se dizer também que a Teoria da Imortalidade (*Logos*), nas formas biográfica e autobiográfica antigas, se completa pela “teoria da metamorfose mitológica” (*Mythos*). Essa interpenetração faz de *Fédon* e da *Apologia de Sócrates* obras de pensamento e, ao mesmo tempo, obras de arte:

– Mas não será isso que chamamos “morte”, quero dizer, a libertação e a separação da alma relativamente ao corpo?

– Indubitavelmente – respondeu. (PLATÃO, 2000, p. 44)

– Assim reza, com efeito, a tradição: quando uma pessoa morre, o mesmo gênio, que cada um coube em sorte durante a vida se encarrega de a conduzir para determinado local, onde os mortos se reúnem para serem submetidos a julgamento. Depois disto, seguem viagem para o Hades acompanhado do referido guia, cuja função é levá-los daqui para o Além. (PLATÃO, 2000, p.98).

Nesse contexto, a presença do maravilhoso nas duas obras representa não só o testemunho incontestável da verdade de Sócrates, como no exemplo anteriormente citado, mas também promove, pelas palavras do oráculo, a mudança no seu itinerário existencial, ou seja, da ignorância ao ceticismo auto-crítico e deste ao conhecimento de si mesmo. Por outro lado, a presença do mito se interpõe na defesa do orador, a fim de dar maior credibilidade ao seu discurso, constituindo, com isso, o pacto autobiográfico. Platão *finge* o relato verídico de suas idéias e experiência pessoal, por meio do orador Sócrates, não permitindo que o leitor desfaça a ambigüidade entre a história concreta de um eu real, que remeteria ao

autor, e a sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional alegórica: Sócrates é a imagem alegórica de Platão.

Portanto, são relevantes nestas obras biográfica e autobiográfica: a temática da morte; a crença na Imortalidade e nos deuses da mitologia; por conseguinte, na crença no Destino, na predestinação; as noções de prazer e de dor; o encontro: uma marca da presença física dos interlocutores, daí os lugares de encontro (as praças, os tribunais), bem como o processo dialógico: ato público; a alegoria, que permite ao “eu real” dizer de si no “eu ideal fingido”; o pacto autobiográfico, que estabelece um elo entre o real e o imaginário, concretização do sentido de realidade, logo, de veracidade autobiográfica; o isolamento como meio de atingir a plenitude, o concentrar-se em si mesmo, e a contemplação para aspirar unicamente ao real, porém não introspecção ou interiorização de si para si; a libertação dos sentidos para dar à alma o poder da verdade e da sabedoria; a morte como um bem e a razão como purificação; a reencarnação, a alternância de gerações, como uma sucessão circular: o reviver. Tudo se origina de seu oposto, no qual um produz o outro e este o anterior, uma espécie de movimento dialético, como no trecho a seguir:

Concretizando com o “dormir” e o “estar desperto”, temos, pois, que do “dormir” se origina o “estar desperto”, tal como do “estar desperto” se origina o “dormir”, e os processos de geração que intervêm são, no primeiro caso, o “acordar” e no segundo, o “adormecer” (PLATÃO, 2000, p. 50)



Em síntese, a *Apologia de Sócrates* é um discurso autobiográfico, eloquente que tem a filosofia como argumento e como consolação. Um discurso público de súplica e, ao mesmo tempo, de auto-justificação e de defesa. Nele, prevalece não o diálogo, como em *Fédon*, mas a oratória, porém a presença do público é evidenciada pelas marcas discursivas, principalmente pelo insistente vocativo, que permeia toda a defesa, como na passagem em que Sócrates se defende de Meleto, referindo-se ao ato de acusação, jurado por ele, como por outros acusadores:

Não sei, cidadãos atenienses, [...]

Pois que, senhores, o temer a morte [...]

Cidadãos atenienses, eu vos respeito [...]

No entanto, senhores, talvez o difícil não seja isso: fugir da morte, [...]

Ora bem, cidadãos atenienses, devo defender-me e empenhar-me em eliminar da vossa mente, em tão breve hora, a má opinião acolhida por durante longo tempo. (PLATÃO, 2002, p. 41-73).

A fim de se compreender melhor a metamorfose mitológica nas formas biográfica e autobiográfica platônicas, é necessário entender que o filósofo grego via o mito como um conjunto de símbolos, destinados originalmente a envolver dogmas. A visão mítica dos fatos e das coisas era uma maneira de traduzir aquilo que pertence à opinião como meio de chegar à verdade dos seres. A interpretação dos gregos a esse respeito ajuda a perceber uma dimensão da realidade humana e traz à tona a função simbolizadora da imaginação que, aliada à

razão, compõem o estatuto estético da época. É característica, então, da concepção filosófica da época a presença do pensamento mítico. Aliás, a visão simbólica da natureza sempre esteve integrada à concepção racional. Ela é inerente à condição humana, embora a percepção da existência como *condição humana* só tenha se manifestado, teoricamente, na Era Moderna. A postura do homem grego da Antigüidade Clássica, referente à existência, estava condicionada ao Destino, determinado pelos deuses mitológicos. Logo, preconcebido, diferentemente do que ocorreu na Idade Média, quando a existência relacionou-se aos princípios cristãos. O princípio religioso acabou por predeterminar o *destino* aos ricos e a “sina” aos pobres; e, ao mesmo tempo, criou o inferno e o céu para os homens, após a morte, de acordo com a capacidade de obediência destes aos dogmas religiosos.

Do mesmo modo, a metamorfose mitológica revela uma certa crença na unidade fundamental do ser, tendo as aparências sensíveis apenas um valor ilusório ou passageiro. Nesse contexto, as modificações na forma não parecem mesmo afetar as personalidades profundas, que em geral guardam o seu nome e sua característica primordial.

A metamorfose platônica é, então, expressão da vontade essencial, da verdade, da justiça, enfim, das idéias saídas das profundezas do ser do homem, tomando a forma na imaginação criadora, portanto artística. É, nesse sentido, um símbolo de totalização, em uma personalidade que percorre seu caminho de vida em busca do conhecimento. Porém, como a narração é pretérita e o discurso é presentificado, pressupõe que ela já assumiu a completude de seu ser e, ao mesmo

tempo, atualizou todas as suas potencialidades. Assim, a metamorfose afeta apenas as aparências e não o eu profundo, porque trata de um homem ideal que caminha em direção à sabedoria.

Contrário à idealização pela sabedoria, é o segundo tipo público de autobiografia retórica, da Antigüidade Clássica, a de Isócrates. Prevalece nela o ideal do retor: a imagem ideal do homem estava diretamente relacionada à posição social estabelecida. Geralmente, era a de um chefe militar, a de um monarca ou de uma personagem política. A forma ideal era exatamente a totalidade daquilo que a posição social da personalidade exigia, ou seja, suas propriedades e suas virtudes.

Nesse tipo de autobiografia, a imagem da personalidade glorificada é artística e é evocada normalmente no momento culminante de sua existência, ou seja, de sua morte. Dessa forma, a imagem ideal e a do defunto estão fundidas, daí o encômio: discurso civil, fúnebre e laudatório. Isto é, o princípio básico para a construção da imagem pessoal é o mesmo que forma as imagens das personagens defuntas no encômio. Bakhtin afirma que a base da autobiografia de Isócrates é o ideal do retor:

A própria profissão retórica é glorificada por Isócrates como suprema forma de atividade humana. A consciência profissional assume nele caráter bastante concreto. Descreve sua situação material, faz menção a seus honorários como retor. (1988, p.255).

A conscientização do homem, então, apóia-se sobre sua personalidade e sua vida que são voltadas para o exterior e relacionadas tanto aos outros como a si próprio. Os elementos puramente privados, os estritamente profissionais, os sociais e nacionais, bem como as idéias encontram-se numa série concreta que se entrelaça intimamente. Esses elementos são percebidos como homogêneos e formam uma imagem única do homem, integral e plástica. Por isso, não há na obra outros aspectos intimamente pessoais, individuais.

Nesse sentido, o ato de biografar uma vida exemplar, ficcional ou não, acaba por compor novas formas de comportamento social, artístico e filosófico. Pode-se dizer que as mudanças de postura da sociedade estão diretamente relacionadas às mudanças de atitude artística e filosófica, e vice-versa.

Assim, a visão poética da Antigüidade Clássica estava relacionada mais em função da verossimilhança com o universalmente atual do que com a vida social e particular em constante movimento. A verossimilhança remetia à *imitação* de modelos pré-estabelecidos, de unidade estática. Daí, a afirmação de que os gregos da época não tinham reconhecido a realidade interior espiritual. A concepção platônica, que mais se aproxima da alma consigo mesma, é a definição que o filósofo dá do pensamento em geral como diálogo interior da alma consigo mesma, porém essa definição se vale, em verdade, da linguagem como comunicação. A primazia, portanto, é da linguagem e não da interioridade da alma. O reconhecimento de uma realidade interior privilegiada tem-se somente nas filosofias que assumem como seu tema o contraste entre “interioridade” e



“exterioridade”. Isso ocorre na filosofia pós-aristotélica a começar pelo Estoicismo, da época helenística.

Por isso, a afirmação de muitos estudiosos sobre o processo de auto-auscultação interior foi para a filosofia pagã um privilégio do sábio. Na filosofia cristã, passou a ser acessível a todo homem como tal. Santo Agostinho foi quem realizou essa conversão em termos cristãos. Agostinho insiste nessa transcendência, dirigida não para o exterior, mas para Deus, que é o princípio, a norma e a medida da própria realidade íntima do homem. Nesse contexto, enquanto a época clássica tinha por base a concepção de realidade, fundada na continuidade entre a ordem das “palavras” e das “coisas”; a época posterior, baseada na noção de Santo Agostinho, concebe a realidade interior do homem condicionada por um princípio religioso cristão. Assim, não há uma introspecção autêntica, a interioridade não é do indivíduo para ele mesmo, mas do homem para Deus.

O ideal do romântico, diferentemente da visão do clássico grego, se caracterizou pela reflexão alcançada a partir do *hic et nunc* e não em razão da verossimilhança com o imutável, o universal e permanente no tempo. O que a estética romântica procurou foi a semelhança com a vida social e particular, sempre mutáveis.

Com efeito, a concepção romântica nunca poderia manter-se fiel à vida ao enquadrá-la em um tratamento retórico submisso a uma norma. Dessa maneira, a *imitatio* dos antigos gregos foi substituída pela expressão do individual. Principia,



de fato, uma mudança substancial no comportamento estético-filosófico, um novo princípio, fundado na exploração da subjetividade do indivíduo.

1.2 Das Autobiografias e Memórias Romanas à Doutrina da “Enteléquia

Aquele que se furta à razão do Estado é um desertor. Aquele que conserva fechados os olhos da inteligência é um cego. Aquele que precisa de terceiros e não possui em si mesmo o necessário à vida é um mendigo. Aquele que renega à razão da natureza comum e dela se aparta, revoltando-se contra os sucessos, é um tumor no corpo do mundo, [...] Aquele que amputa sua alma da alma comum dos seres racionais, que é uma, é um resíduo da cidade.

(MARCO AURÉLIO, 2002, p.62)

O tempo possibilita às formas, em especial as artisticamente significantes, um contínuo processo de criação. É a chamada projeção, um ad-vir em termos heideggerianos¹⁷. Concretamente, todas as formas, em especial as puramente artísticas, são possibilidades, mesmo que no seu ad-vir constituam um dinamismo quase imperceptível ao olho vigilante, perscrutador e contemplativo. Por isso, com efeito, as formas biográficas e autobiográficas, baseadas no esquema platônico, possibilitaram a existência da autobiografia retórica do “enkomiom” e,

¹⁷ HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo I* Trad.: Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 52. O conceito de tempo, ilustrado por Heidegger, nesta obra, é originariamente o *ad-vir* (Zu-kunft). É o advir do ente a si mesmo na conservação da possibilidade característica como tal. O conceito de tempo é reconduzido não mais a uma estrutura necessária, como ordem causal, mas à própria estrutura da possibilidade. Heidegger insistiu ainda sobre a tese de que todo projeto, enquanto antecipa possibilidades que assim são de fato, recai sobre o mesmo fato e não prossegue além, de modo que a máxima do homem ou da forma que projeta a si mesmo é “Tornar-se o que és”.

diferente. São evidenciados temas sobre a morte; sobre a utilidade; o Bem e o Mal; a constituição da essência humana e o desapego do corpo na velhice; o tempo da vida das coisas e dos seres; o destino; as leis da natureza e da sociedade; a razão do Estado; os hábitos e a moral; enfim, o comportamento ideal do homem no percurso da vida, tendo sempre como referência os ensinamentos dos seus antepassados, dos teóricos moralistas da época e os modelos de vida de grandes homens da História. Todos esses temas assinalam o êxito do homem que medita junto ao público que lê. Portanto, um público seletivo, ainda muito reduzido. Entretanto, nesses temas, são tecidos comentários autobiográficos, dirigidos, claramente, a um público, relacionado ao “eu”, que fala, e ao “outro”, que lê:

I – Guardo de meu avô Verus: Tinha hábitos moderados, doçura no trato.

II – A lembrança que guardo de meu pai e de sua reputação: Sinceridade, caráter másculo. (Marco Aurélio, 2002, p.21)

IX - Labora a natureza sempre em favor da utilidade.

XIII - És dotado de razão? – Sim. – Por que então não a utiliza? Que mais queres, se ela desempenha seu papel? (Marco Aurélio, p.35)

Com efeito, pode-se observar que uma série de sentenças morais, de ações pessoais, fornece o apoio real e consistente ao conhecimento do curso temporal de

sua vida. Pretendem, antes de tudo, influenciar o comportamento do público. A consciência de si próprio não se revela aleatoriamente, mas para um grupo definido de leitores. Com esse tipo de autobiografia se relacionam também as obras de Cícero, Galeno, as *Retractationes* de Santo Agostinho e, na Idade Moderna, um número considerável de obras humanistas.

A família romana teve sua origem na *gens*²¹, dirigida pelo *pater-familias*, o elemento mais velho, que tinha autoridade sobre os filhos e os bens do grupo, inclusive os escravos. Aos poucos a família romana tornou-se mais importante que as *gens*, pois os *pateres-familias* passaram a ocupar cargos importantes na direção da cidade. Semelhante aos gregos antigos, havia, nessa família, uma íntima relação entre a religião e o Estado: a princípio eram regidos pelos deuses mitológicos, depois pelo religioso-cristão. Eles regiam tanto a vida privada como a vida pública dos homens. O Cristianismo²², por exemplo, oferecia aos crentes a idéia de que havia identidade entre o universo e o destino do homem. É a chamada cosmovisão. Oferecia, também, o fim do sofrimento na Terra, com possibilidade de felicidade após a morte.

Conquanto as manifestações públicas constituam, ainda, o fundamento desta autobiografia, nela já são evidentes as marcas características da abordagem particular. Questionamentos a respeito da mortalidade do homem, principalmente, o

²¹ O *gens* era um grupo de pessoas com um antepassado comum. Em dicionário, vem do grego *génos* e significa origem, raça, povo, nação, evolução.

²² A cultura romana foi, de certa forma, uma continuação da cultura grega. No Império de Constantino (313), deu-se o nascimento da Igreja Católica, com fortes vínculos com o Estado. Nesse período, a arte romana começava a superar a total influência grega, relatando os feitos dos generais e imperadores romanos.



tema da morte pessoal; perguntas sobre a utilidade; sobre a fragilidade e a não durabilidade temporal de todos os homens assim como de todos os bens e, por fim, reflexões relacionadas ao destino de cada homem em particular passam a exercer um papel significativo na tomada de consciência autobiográfica do homem, impulsionando, em decorrência, o aparecimento de categorias específicas de consciência privada. Categorias dirigidas basicamente às famílias e ao Estado, não só à humanidade no seu ser-total, semelhantes às relacionadas no esquema platônico, porém demonstrando um forte estado de aceitação das leis naturais e sociais, como também, um conformismo diante dos fatos e das coisas.

Que sou eu, afinal? Carne, fraco alento, e alma.[...]. E como homem, prestes a morrer, despreza o corpo, amontoado de líquidos, ossos, frágil feixe, rede de nervos, de artérias [...]

Como romano e como homem cuida de cumprir as tuas obrigações de cada hora, com estrita e simples gravidade, com coragem, liberdade, justiça, expulsando de ti qualquer outro pensamento. (MARCO AURÉLIO, 2002, p. 21-22).

XLIV – Para cada pessoa, útil é o que se coaduna com a sua constituição e sua natureza. Minha natureza é racional e sociável. Minha cidade é minha pátria, como Marco Aurélio, é Roma (MARCO AURÉLIO, p.60-61).

I – Tudo é corriqueiro e passageiro. Não há nada de novo.

V – [...] Sozinho ou com outrem, aquilo que faço deve apenas e tão-somente atender a esse fim: a utilidade e a conveniência da sociedade. (MARCO AURÉLIO, 2002, p.63-64)

III – Não desdenhes da morte, acolha-a, todavia, como uma das coisas que a natureza deseja. Igualmente a mocidade, a velhice, o crescimento, a maturidade, o nascer dos dentes e da barba, os cabelos brancos, a procriação, a gestação, o parto e as demais funções físicas trazidas pelas estações da vida. Assim também a dissolução. [...] (MARCO AURÉLIO, p.88).

Uma importante particularidade desse tipo de existência pública refere-se à consciência do *estar-no-mundo* e do habitar entre outros. Isto traduz certo entendimento das relações sócio-históricas do homem com o mundo e com os outros homens, bem como com as forças naturais comuns. Passam, então, a ter noções de direção de classes e de espaços determinados, distribuídos diferentemente, todos comandados por forças de poder que criam entre os homens fronteiras bem definidas. Esse entendimento, no entanto, é indissociável do aspecto público: registra uma relação com o homem exterior e com o mundo exterior que engloba e circunscreve o homem no mundo. Por outro lado, a consciência, em uma relação consigo mesma, não vive suas próprias fronteiras entre o interior e o exterior, e vice-versa, mas em uma relação com o outro, inserido também em um mundo exteriorizado.

O isolamento do indivíduo representa não um estado de revisão das atitudes e dos seus comportamentos como ser social, mas a sua consciência do processo de interiorização. O refúgio está diretamente relacionado à quietude que, em outras palavras, significa adquirir “a ordem perfeita da alma”, isto é, o renovar:

As pessoas isolam-se em retiros nos campos, nas praias, nas montanhas. Tu também costumavas desejar esses lugares. Desejo insensato, já que podes, quando bem quiseses, retirar-se para dentro de ti mesmo. Certamente, nenhum refúgio é mais tranquilo e resguardado do que o que o homem encontra em sua alma, sobretudo se para lá levar aquelas verdades sobre as quais lhe basta inclinar-se para imediatamente adquirir uma absoluta quietude. Entendo por “quietude” a ordem perfeita da alma.

Deves sempre te conceder esse asilo e renovar-te nele. Com as máximas simples e fundamentais adorne esse asilo, pois que essas máximas, apenas lembradas, logo apagam toda tristeza e te permitem voltar isento de amarguras às aflições inevitáveis. [...] Reflita sobre estas assertivas: “Os seres racionais nasceram uns para os outros. Suportar-se mutuamente é um dever de justiça.[...]”. (MARCO AURÉLIO, 2002, p.33).

Nesse mundo exterior, o outro, ao biografar, não vê a interioridade da vida que narra, nem o “eu” autobiográfico vê a interioridade de si mesmo. Por isso, o “outro”, aos olhos do ouvinte ou do público, é, seja qual for, metade, assim como o é o “eu”, pois ambos não se mostram por inteiro: o *dentro* não aparece. Sendo metade, não há como esgotar, em suas relações, um no outro, isto é, não é possível,

em suas relações, captar a totalidade de suas identificações enquanto ser entre outros seres. Daí porque nada ultrapassa o limite de suas configurações fora da exterioridade, que possa, em decorrência, romper a sua unidade visível e tangível.

De forma ainda mais marcante, a visão de si para si próprio, na configuração externa, nunca será nem nítida nem delimitada. Faltam não só os meios de apreensão das categorias interiores, mas também as noções que permitiriam construir um horizonte onde o reconhecimento interior pudesse figurar por inteiro, de modo totalmente circunscrito. Só o mundo visível se concretiza e tudo numa unidade estática. Em síntese, a forma concreta da vivência real do homem não emana de uma correlação entre as categorias representativas do “eu” e do “outro”. As formas são idênticas, as distinções são quase imperceptíveis e estão no nível do saber e no privilégio da condição social do grupo-família. Há, pois, um vínculo entre o homem e suas relações com os outros homens e as coisas. Todas regidas pelas leis naturais do Estado e da religião.

IX – A tua faculdade de julgar deve ser exercitada e aguçada constantemente. Dela depende que em tua alma a opinião nunca seja contrária à natureza nem a tua constituição de criatura racional, a qual compreende a circunspeção, a benignidade para com os homens e a submissão aos deuses. (MARCO AURÉLIO, 2002, p.30).



XIII – Chega de divagações, já não tens tempo para ler tuas próprias memórias, nem os feitos dos antigos romanos e gregos [...]. (MARCO AURÉLIO, 2002, p. 32).

XXXI – É sociável o espírito do Todo. Certamente, criou os seres inferiores para os superiores, adaptou estes uns aos outros. (MARCO AURÉLIO, p.50)

Com efeito, o reconhecimento de uma realidade interior efetiva e plena só acontece nas artes que assumem como essência das coisas e dos seres o contraste entre a interioridade e a exterioridade, naquelas que assumem o compromisso de desvincular o homem das relações com as coisas e com os outros homens. Isso acontece na filosofia pós-aristotélica a começar pelo Estoicismo, em seguida pela filosofia neoplatônica a qual acentuou a separação do homem e do mundo e elaborou, portanto, a noção de um testemunho interior privilegiado²³.

É relevante enfatizar que a concepção helênica do *logos* é essencialmente verbal. Por isso, a herança grega vive no interior do ato discursivo. Não há nenhuma referência objetiva da esfera da interioridade.

XIII – Eis do que me componho: forma e matéria. Pois, nem uma nem outra se aniquilará no nada, que do nada nenhuma procede.

²³ O uso da palavra consciência, em sentido específico, que permitiu estabelecer a diferenciação entre o interior e o exterior dos seres e das coisas, começou, segundo Nicola Abbagnano, quando principiou a distinção entre o pensamento e a consciência do pensamento e tornou-se um lugar comum da pregação moral-estóica e, em seguida, o tema dominante e central da filosofia neoplatônica. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982, p.172.

XIV – Faculdades que consigo ter são a razão e a lógica. Com operações próprias essas disposições se completam. [...], as atividades desse gênero chamam-se “coerência”. (MARCO AURÉLIO, 2002, p.47)

IV – É necessário ser atento às palavras no discurso quanto ser atento aos atos nos empreendimentos. Procurar no discurso, o objetivo; nos empreendimentos, o sentido. (MARCO AURÉLIO, p.63)

Fundamentada nas concepções do estoicismo, em cujo pressuposto está a tese da perfeita racionalidade do mundo, cria-se a noção de que o homem sábio deve viver em conformidade com a razão.

As emoções não são, portanto, mais do que juízos errados, opiniões vagas e desprovidas de sentido. O sábio está imune delas pelo fato de ser sábio, de viver segundo a razão. Como nos fragmentos:

[...]. Se for no nada, sensações não haverá, dores e prazeres não experimentarás [...] só moram no teu espírito sentimentos simples, benévolos, dignos de pessoa sociável, que desdenha do prazer e das idéias voluptuosas [...] ou qualquer outra paixão [...] São propriedades da alma racional: ver-se; conhecer-se; tornar-se o que quiser; saborear os seus próprios frutos [...] Propriedade da alma racional é amar o próximo, também a verdade [...]. Daí se conclui que a razão reta não é diferente da justiça. [...]. Hás de desprezar as delícias do canto, da dança, do ginásio [...] (MARCO AURÉLIO, p. 28 e 107).

Daí porque, nas autobiografias, são valorizadas a razão do Estado, a inteligência, a capacidade de o homem se sustentar economicamente e a aceitação das normas naturais e sociais comuns. Negá-las é, em consequência, dissociar-se, desvincular-se do todo. É marginalizar-se, tornar-se desertor, cego, um tumor, um resíduo.

LV - A sociabilidade é, pois, o primeiro dever imposto pela constituição do homem. O segundo é a resistência aos apetites e às inclinações corporais. O movimento da razão e da inteligência se caracteriza pela faculdade de manter-se puro e distinto, a si mesmo circunscrito, superior aos impulsos dos sentidos e das paixões, que, sendo animais, não o podem dominar, antes lhe devem preito de submissão, pois foram feitos para servi-lo. O terceiro dever do homem é ser cauteloso em seus julgamentos, para evitar enganos. A alma que a tudo isso se aplica segue o rumo certo, e tem o que merece. (MARCO AURÉLIO, 2002, p.70)

Nesse contexto, o homem público das formas autobiográficas romanas pronuncia discursos construídos retoricamente, nos quais elucida, não a título de uma confissão íntima, mas como relatos de confissão pública, detalhes de suas ações exteriores e de suas meditações sobre a vida no mundo, sobre o dever social do homem, a obediência à moral e às normas naturais e sociais comuns, incluindo a aceitação da morte. Logo, obediência incondicional ao Estado e à religião. Todos os

momentos básicos dessa autobiografia recebem explicações e justificativas públicas retóricas. Elas são apologias:

Àquele que se compenetro dos verdadeiros princípios, uma palavra, conquanto curta e corriqueira, é suficiente para recordar que não se deve ser triste nem temeroso. Esta, por exemplo:

De folhas o vento junca a terra ...

Assim dos mortais a raça ...

[...] As folhas todas nascem na estação primaveril, depois o vento as abate e a floresta as substitui por outras. São efêmeras todas as coisas, mas tu, entretanto, as evitas ou buscas como se eternas fossem. Um pouco mais, e terás os olhos fechados.[...]

Lembra-te de que dentro de ti mesmo se esconde o que te move, ou seja, o cordel do fantoche. Aí está a voz que persuade, aí está a vida, aí está, verdadeiramente, o homem. Não o confunda jamais com o invólucro [...] (MARCO AURÉLIO, 2002, p. 104-106).

Concretamente, as autobiografias romanas eram registros escritos, transmitidos de descendente a descendente, baseadas nas tradições familiares e patriarcais. Em suma: um documento da consciência familiar e ancestral. Enquanto a consciência autobiográfica dos gregos se orientava para os contemporâneos vivos, presentes na praça pública, a consciência romana sente-se como elo entre os antepassados mortos e os descendentes que ainda atuam na vida pública. As influências do esquema platônico do “caminho do indivíduo que busca o conhecimento” tem sua base atribuída a um catálogo de obras pessoais, em que são

evidenciados seus temas, assinalando-se o seu êxito junto ao público e, a partir daí, são tecidos comentários autobiográficos, não sem relacionar a sua vida à dos seus antepassados, de seus educadores e dos pensadores ligados às normas de comportamento moral do Estado.

XIV – De meu irmão Severo: Aprendi a amizade pelo próximo. O amor da verdade e da justiça.

XVI – De meu pai (Imperador Antonino Pio, pai adotivo): Lembro-me da mansuetude e tranqüila firmeza nos juízos maduramente estabelecidos. Desdenhava a vanglória das chamadas “honras”. Assiduidade e amor ao trabalho. Atendia a quem propusesse medidas úteis à sociedade. (2002, p.17).

[...] Administrar acuradamente as rendas do Estado [...]. Respeitava os filósofos verdadeiros [...]. Dialogava com vivacidade e graça espontâneas.

VIII – De Apolônio: Cultivar a liberdade de espírito e ser firme nas decisões. Jamais me fechar, por um instante sequer, à razão. (MARCO AURÉLIO, 2002, p.18)

XVII – Dos Deuses: Tive bons avós, bons pais, boa irmã, bons mestres, servos, próximos, amigos e bons, quase sem exceção. Não me provocaram nenhuma irreverência para com eles, embora com o meu temperamento isso pudesse suceder, devendo-se à bondade dos deuses nunca terem surgido as circunstâncias que denunciariam em mim tal defeito. (MARCO AURÉLIO, p.19)

Em síntese, a família, nesse tipo de autobiografia, está, diretamente, unida ao Estado. Do mesmo modo, a crença religiosa, herdada dos antepassados, funcionava como prolongamento direto da obediência à família, aos ideais dos grandes homens pensadores e às leis da nação. Daí a consciência ser orientada para a lembrança concreta do modo de agir, de pensar da ascendência e, ao mesmo tempo, ser orientada para a hereditariedade. Por isso, a referência aos familiares e aos grandes homens nacionais, de ação e de idéias que influenciaram no jeito de ser e de viver.

Outra relevante particularidade da autobiografia romana é o papel dos *prodigia*²⁴ que indicam e pressagiam os destinos do chefe da família, do Estado e, com eles, bem como por eles, pressagiam o destino da nação, isto é, os *prodigia* agem sobre a personalidade individual do ditador ou do chefe militar, cujos destinos estão indissolivelmente relacionados ao da nação. Um destino se confunde com o outro: o pessoal com o da nação; portanto, um destino coletivo.

Muitas formas biográficas foram aperfeiçoadas a partir das concepções da época romano-helênica. Entre elas está a *doutrina da enteléquia*, de influência aristotélica, já referida anteriormente. Nela, toda a juventude do homem é tratada somente como a prefiguração da maturidade. Bakhtin afirma que certo elemento dinâmico se introduz, nesse tipo de biografia, somente por uma luta de tendências,

²⁴ Os *prodigia* são espécies de presságios e suas interpretações. Bakhtin os define como os índices dos destinos da nação que pressagiam sua felicidade ou desgraça. Para explicar, Bakhtin cita o ditador Sila, da mão feliz; César, da boa estrela. Na felicidade de Sila ou na de César, os destinos individuais e nacionais se fundem num todo único. Trata-se, segundo o crítico, de uma felicidade estritamente pessoal e privada, pois é essa a felicidade nos negócios, nas iniciativas do Estado, nas guerras. Assim, a noção de felicidade inclui os conceitos de talento, de intuição e a noção específica de genialidade.

de emoções e pelo exercício da virtude para lhe dar estabilidade. Isto é, *tal luta e tais exercícios só reforçam as propriedades do caráter já existente, mas sem criar nada de novo. Permanece, como fundamento, a essência estável do homem completo* (1988, p.256). Sobre esse fundamento estão construídos dois tipos de estrutura biográfica da época. A primeira é a força ativa, denominada por Bakhtin de energética, na qual a existência e a essência total do homem não constituem um estado, mas uma ação que é a manifestação do caráter nos atos e nas expressões do homem. Elas não se constituem somente numa manifestação exterior, mas são a essência do próprio caráter que não existe fora da sua “energia”. Esse tipo de biografia foi representado por Plutarco. Nele, o tempo biográfico é o da revelação do caráter. A realidade histórica serve, unicamente, de ambiente para essa revelação, porém não é determinante sobre o próprio caráter, não o molda nem o cria, apenas atualiza-o. O tempo biográfico não é reversível aos próprios acontecimentos da vida, porém em relação ao caráter é.

O próprio caráter não cresce e não se altera. Apenas completa-se: incompleto, não revelado e fragmentário de início torna-se, depois, completo e arredondado. A sua essência é, na literatura, o drama.

O segundo tipo está relacionado à vida social, à vida familiar, aos comportamentos do homem na guerra, às relações com os amigos, às virtudes, aos vícios, aos hábitos, às aparências exteriores e outros. Os diferentes traços e as particularidades do caráter são escolhidos entre acontecimentos e fatos distintos que ocorrem em épocas diferentes da vida da personalidade e que são classificados

pelas rubricas correspondentes. Nesse segundo tipo, denominado analítico por Bakhtin, a série biográfica temporal é interrompida. Concretamente, sob uma mesma rubrica, são reunidos os momentos de épocas diferentes da vida. O princípio orientador é, também, como na primeira, a entidade do caráter. Porém, o tempo e a ordem das manifestações não se condicionam. As primeiras manifestações do caráter predeterminam os contornos firmes dessa entidade. Todo o restante dispõe-se no interior desses contornos, seja em uma ordem temporal, seja numa ordem sistemática. Seu representante principal foi Suetônio, que influenciou principalmente a forma estritamente biográfica da Idade Média.

Contudo, tanto o tipo energético quanto o analítico têm caráter essencialmente público. Essas formas impulsionaram o aparecimento de outras biografias, inclusive as do romance. É importante frisar que as concepções acima consideradas indicam somente, e de forma sumária, as linhas mestras do processo biográfico e autobiográfico no seu conjunto. A análise, ainda que não detalhada no conjunto de suas espécies, permite situar-me em uma posição verdadeiramente estratégica, visto que o propósito é identificar os pontos significativos e relevantes que possam contribuir para o entendimento das marcas específicas do meu principal objeto: o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa.

Nesse sentido, a perspectiva em que me coloco leva-me a estabelecer relações mais amplas com vistas ao objeto que tenho em mira, a partir dele e voltado para ele, e vice-versa. Situo-me, pois, na área da compreensão, e talvez não seja excessivo lembrar que um estudo desta natureza não tem em vista a

compreensão de todas as espécies dessa forma literária; isso seria impossível e inviável em qualquer estudo, mesmo sistemático, principalmente em uma tese, embora, como atividade de entendimento, eu não possa deixar de me reportar a elas a cada passo do trabalho.

2. A EXISTÊNCIA PRIVADA

*Publica enim legem, nec in Apollis requirit, et
Amicus cum iuribus patitur videri.*
(OVIDIO, *Metamorphoses*, 15, 1-2)

2 A EXISTÊNCIA PRIVADA

No mesmo momento em que se inicia o processo de criação privada, ainda que não totalmente alheio ao Estado, a religião e a moralidade também se tornam privadas. Assim, a moralidade deixa de ser uma regra de conduta para se tornar uma regra de vida. O papel da religião no processo de criação privada é a de fornecer um suporte moral para a criação. A moralidade, portanto, é a base para a criação privada. Por isso, o reconhecimento da moralidade é o primeiro passo para a criação privada.

Alguns aspectos marcam a passagem da existência à intervenção: aqui, não se trata da obra de arte, mas da obra de arte. Depois, examina-se a existência essencialmente privada de Rousseau em *Confissões*. O reconhecimento do processo de intervenção se encontra quando se trata de reconhecer, em termos de moralidade, os valores morais pessoais de cada indivíduo, de modo que, ao contrário das representações artísticas e literárias da própria vida, os autores possam reconhecer a moralidade pessoal e a moralidade pública do Estado, de modo que a moralidade pessoal seja a base para a moralidade pública.

¹ Para o estudo da moralidade, veja-se a obra de Rousseau, *Confissões*, de Rousseau, publicada em 1789, pela editora Companhia das Letras. Para o estudo da moralidade, veja-se a obra de Rousseau, *Confissões*, de Rousseau, publicada em 1789, pela editora Companhia das Letras.

*Perdidi musam tacendo, nec me Apollo respicit: sic
Amyclas, cum tacerent, perdidit silentium.**
(PERVIGILIUM VENERIS, 1988, p.54)

Na mesma proporção em que se inicia o pressentir da esfera privada, ainda que não totalmente dissociada do contexto da família, do Estado e da religião, a autobiografia, como escrita do eu, começa também a adquirir autonomia. Acentua-se o papel do indivíduo no processo discursivo da forma autobiográfica e a ênfase passa da existência pública para a existência privada. Inicialmente, criou-se um vínculo entre a exterioridade e a interioridade. Porém, o reconhecimento privilegiado da subjetividade só vai acontecer de fato com Jean-Jacques Rousseau.

Alguns aspectos marcaram a passagem da extroversão à introversão: aqui, me refiro à obra confessional de Santo Agostinho, *As confissões*. Depois, examino a de existência essencialmente privada de Rousseau em *Confissões*. O reconhecimento do processo de introspecção se aprofundou quando surgiram, entre outros fatores, os escritos moralistas pessoais de dignidade pública do Estado, do tipo estoíco; as representações artísticas satíricas e irônicas da própria vida; os auto-

* Perdi o talento, calando, e Apolo não voltou a contemplar-me assim como a cidade de Amiclas, por ter-se calado, perdeu-se pelo silêncio. Tradução de Jônatas Batista Neto. Poeta citado por George Steiner, em *Linguagem e silêncio: ensaio sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras.

retratos e autobiografias de Propércio e Ovídio, que continham certos traços de paródia das formas público-heróicas; o interesse pela epistolografia, principalmente as de ressonância histórica, representadas pelas cartas de Cícero e Atticus, bem como o aparecimento de heróis singulares da épica tardia. A partir daí, as formas público-retóricas se enfraqueceram e se tornaram convencionais. A glorificação, a autoglorificação e a heroização tornaram-se predominantemente estereotipadas. Toda uma série de categorias de autoconsciência e de elaboração de uma vida biográfica, como felicidade, êxito, mérito, começou a perder seu sentido público e nacional, passando para um plano privado e pessoal. Assim, as formas retóricas íntimas adquiriram maior valor, o predomínio foi deslocado para a forma das epístolas aos amigos. Surge, então, uma nova tomada de consciência privada do homem, com ênfase na experiência religiosa pessoal.

A lírica, o romance cortês e as concepções de Kant do idealismo e de Fichte²⁵ impulsionaram ainda mais para o processo de subjetivação e de valorização do indivíduo. Fichte elaborou toda uma filosofia do “eu”, na qual sustenta a idéia do Eu como o criador do mundo. Não se refere, naturalmente, ao “eu-pessoal”, porém a um “eu” que provém da espiritualidade, da imaginação criadora. Considera um eu como algo absolutamente original e universal, um eu compreendido como

²⁵ Fichte, para resolver o problema da oposição entre o mundo da natureza e o mundo espiritual, baseou-se num princípio não apenas lógico, mas metafísico, não algo estático, mas dinâmico, ativo, e, com isso, considerou o Eu como autoconsciência pura. Não se trata de um eu particular de uma pessoa determinada, de um eu empírico, mas de um princípio supra-individual, aquilo que o homem traz em si de divino e absoluto. O eu puro não é inativo, não coincide com o *res cogitans* de Descartes ou com a alma imortal do homem, mas é atividade pura, criadora de toda a realidade. GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.80.

autoconsciência pura, como atividade criadora do Eu Livre, denominada imaginação, dotada de um dinamismo puro e produtor de toda a realidade. Para ele, a ação primeira do pensador deve consistir num esforço de pensar-se por dentro: *pensa-te a ti mesmo*. Nesse sentido, é por meio do agir efetivo do Eu puro que o pensar a si mesmo produz todo o existente. Não só as coisas representadas, mas também a razão individual. A subjetividade passa, assim, a centro e não pode ser compreendida unicamente como uma realidade psicológica.

Significativas também foram obras que tiveram a natureza como horizonte, ambiente do homem totalmente solitário e absorto. Nestas, a natureza penetra no mundo próprio do homem privado, por fragmentos pitorescos nos momentos de pura contemplação da paisagem, em uma espécie de vislumbre e de alheamento, nas caminhadas e nos passeios.

Dessa forma, pode-se dizer que, na autobiografia, o dinamismo do processo de subjetivação permanentemente reconduz a direção centrífuga da consciência – para fora e para as coisas – à direção centrípeta – para dentro e para o Eu. Nela, privilegiam-se tendências cujo foco preferencial se situa no interior do sujeito, as quais também desembocam, não raramente, em indagações e aspirações religiosas. Há, ainda, a recusa da cosmovisão racionalista, contrapondo-se aos elementos ligados à ordem, à objetividade, ao que é lúcido e ponderado, ao caráter apolíneo e à claridade. Uma forma avessa ao elemento transparente e racional. Enfim, contrapõe-se aos modos de ser da existência pública, caracterizada, a princípio, pela tradição pagã e, posteriormente, pelo Classicismo Renascentista, que concebe a

natureza em termos da razão, uma expressão da fé profunda na harmonia universal. *A obra de arte imita a natureza e imitando-a, imita seu concreto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo* (GUINSBURG, J. 1978, p.82).

Outro aspecto relevante da existência pública, a que a privada se contrapõe, é o disciplinamento dos impulsos subjetivos. Tanto o narrador e o orador, quanto o escritor dominam os ímpetos da interioridade, não lhes dando pleno curso expressivo. A interioridade não se manifesta. A obra serve de modelo e também condiciona modos de comportamento exteriorizados. Ela deve não só se fazer valer esteticamente, perante o público, mas ainda suscitar reações aprazíveis, isto é, trazer proveitos de natureza prática.

A existência privada vai, aos poucos, se afirmando em todos os aspectos da vida e da arte. Os ideais racionalistas esmorecem. Toda uma nova ordem de coisas se estabelece. Significativo, para esse novo momento, foi o surgimento da tipografia, dada a importância da escrita impressa, enquanto forma de expressão privilegiada na vida cotidiana. Importante, ainda, foi a atenção dada ao sujeito individual, que acabou por se relacionar com os interesses do Estado e da burguesia em ascensão.

No primeiro instante, a presença do eu na autobiografia correspondeu a um “eu vazio” relativamente, pois pertencia a uma forma de expressão na qual os papéis fixos, a obediência a um modelo secular e à tradição impessoalizada foram exclusivos, sempre com ênfase na objetividade: o “eu-expresso” não chegou a

equivaler ao “eu íntimo” de quem escrevia. Pode-se dizer que o eu do autor surgiu apenas para confirmar a objetividade textual e manter o pacto autobiográfico.

A princípio, o eu autobiográfico se relaciona com uma visão puramente ligada à experiência religiosa pessoal, como é o caso de Santo Agostinho e seus seguidores; aparece, depois, para comprovar o sentido assumido pelas idéias e pelas ações, no discurso e na *práxis*, uma vez que a verdade passa a ser garantida, não só de modo alegórico, mas também pela experiência vivida, pois o dizer individualizado sobrepõe-se ao dizer dos outros. A força discursiva recai não mais sobre a coletividade, mas sobre o indivíduo. A subjetividade conquista o direito de centro na ação e no discurso, ou, como afirmou Guillaume de Machaut, *o dit só é verdadeiro porque EU o digo* (1989, p.17).

A Santo Agostinho importa, sobretudo, a vivência religiosa que se processa na intimidade subjetiva do indivíduo e o conduz, pelo exercício intenso da emoção e do sentimento devotos, ao êxtase e à contemplação beatíficas. O centro não está no dizer da coletividade, nem no dizer do indivíduo, mas no dizer de Deus, no Verbo (Cristo) como expressão do indivíduo ao indivíduo como coletividade.

Algumas formas contribuíram para a passagem da existência pública à privada, caracterizadas, principalmente, pelas consolações, algumas elaboradas sob a forma de diálogo religioso. São significativas as obras *Consolatio* e *Ad Hortensio*, de Cícero, escrita por ele após a morte de sua filha. De modo semelhante, entre outras, foram significativas as consolações em Santo Agostinho, Petrarca, Boécio; as cartas de Sêneca; o livro autobiográfico de Marco Aurélio, já referido

anteriormente; *As confissões* (1996) e outras obras autobiográficas de Santo Agostinho. Estas últimas se caracterizam pelo diálogo solitário consigo mesmo ou pela conversa com a filosofia consoladora do tipo solilóquio. Surgiram, também, as sem testemunhas, ou seja, as de relações com o próprio “eu”, sem ceder o direito à palavra a um terceiro. Houve, ainda, a da justiça suprema. Nesta a autoconsciência do homem solitário procura apoio na justiça suprema, em si mesmo e, diretamente, na esfera das idéias. A opinião do outro é considerada prejudicial à conscientização e à avaliação do indivíduo sobre si mesmo. Por isso, nesse tipo de autobiografia, o “eu” deve se libertar do “outro”, pois levar em conta o ponto de vista do outro é princípio negativo que caracteriza vaidade, orgulho ou rancor.

Outros aspectos relevantes são os acontecimentos da existência íntima que se sobrepõem aos da vida pública: aumenta a importância dos acontecimentos da vida pessoal à mesma medida que diminui o interesse pela vida do outro e da sociedade. O homem deve se sentir dissociado do mundo, de tudo e de todos, como que totalmente solitário e ilhado. Nesses casos, o lado pessoal começa a se acentuar. São freqüentes as perguntas sobre a mortalidade, principalmente sobre a morte pessoal e sobre a fragilidade de todos os bens. No entanto, a solidão prevalece, de certa forma, ingênua e relativa. A autoconscientização tem ainda força pública, embora já sendo questionada e desvalorizada. Nesse sentido, detalhes da vida, que fazem com que o homem se sinta em casa, servindo de apoio a uma consciência de si mesmo, passam a ter significado. A imagem do homem começa a se mover por

espaços fechados, privados, quase íntimos, onde ele perde sua plasticidade monumental e sua extroversão totalmente pública.

2.1 A Consciência Privada de Alcova e Solilóquio

Faço esta confissão não com palavras e vozes de carne, mas com as palavras da alma e o clamor da inteligência, que são as que teus ouvidos conhecem.

(SANTO AGOSTINHO, 2001, p.177)

A autobiografia confessional de Santo Agostinho, em *As confissões*, representa um passo significativo para a passagem da existência pública à privada. Não consiste, unicamente, no equilíbrio entre a ação e o discurso, ou a sobreposição de uma sobre o outro. Melhor seria dizer: integrar a ação e o discurso à fé cristã, discurso interior e necessidade racional de um “eu” que sente a voz de Deus. Confissão de caráter bíblico: uma espécie de intuição sobrenatural, manifesta por uma determinação interior²⁶.

²⁶ Agostinho é considerado um dos responsáveis pela fundamentação filosófica da fé cristã. Antes dele, o Cristianismo era uma religião que não se apresentava como um conjunto de idéias, produzidas e sistematizadas pela razão em um todo lógico. Integrou, num só corpo, fé e razão como forma de atingir a felicidade, denominada, por ele, de “filosofia cristã”, fundamentada no conceito de beatitude. Esta foi encontrada por Agostinho nas Sagradas Escrituras, nos dizeres de Paulo de Tarso. Não foi, portanto, resultado de um procedimento intelectual, porém ato de intuição e de fé.

O que caracteriza a autobiografia confessional de *As confissões* é a junção da *consciência privada de alcova*²⁷ com o *solilóquio*, a fusão da consciência individual, centrada na *filosofia consoladora*²⁸, e o solilóquio, discurso interior elaborado para ser lido em voz alta. Uma consciência discursiva introspectiva, subentendendo a presença do outro: o público. No primeiro caso, o propósito era o de encontrar respostas às angústias existenciais na misericórdia divina: clamor e proclamação da glória de Deus. No segundo, pressupõe o ouvinte, o leitor, o público. Consiste, sobretudo, no modo de o falante ou o narrador personagem manifestar os seus pensamentos e angústias de tal forma que se tornassem inteligíveis pelo público ouvinte ou transformando, nesse contexto, a platéia em confidente, em testemunha de seus conflitos íntimos e, conseqüentemente, um provável co-participante da mesma fé. Por isso, era também convencimento, não sendo, portanto, totalmente privada, não obstante apresentar-se como uma confissão pública de reconhecimento da própria fraqueza e miséria:

²⁷ Por *consciência privada de alcova*, entendo um ato consciente de refúgio no interior de si mesmo, em um lugar sem nenhum vínculo com o mundo exterior. A alcova, enquanto “quarto de dormir”, isolado, é uma metáfora que sugere subjetivação, passagem para outro estágio da consciência: o da interiorização, o que pode ser considerado como um mergulho no subconsciente, ou mesmo, em se tratando de expressão agostiniana, uma introspecção religiosa.

²⁸ Agostinho vivia num completo estado de angústia existencial. Para resolver esse conflito íntimo, procurou remédio na filosofia; conheceu, então, o neoplatonismo e os discípulos de Plotino, também adeptos do platonismo em sua concepção mística. O neoplatonismo era visto como uma doutrina de expressão da razão e da Verdade. Por isso, Agostinho considerou que os argumentos, dessa escola, com algumas ressalvas, auxiliavam a fé cristã a tomar consciência da própria estrutura interna e defender-se com argumentos racionais, elaborando-se como teologia. Ver em SANTO AGOSTINHO. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p.8.

Este é o fruto que espero de minhas confissões, não do que fui, mas do que sou. Quero me confessar não apenas diante de ti, com secreta alegria mesclada de temor, e com secreta tristeza mesclada de esperança, mas também dos filhos dos homens, companheiros de minha alegria e consortes de minha mortalidade, meus concidadãos que, como eu, peregrinam neste mundo, quer dos que me precederam, como dos que me seguem ou me acompanham. (AGOSTINHO, 2001, P.179).

Não obstante, tu, que és meu Médico interior, faz-me ver claramente a utilidade de meu propósito. As confissões de meus pecados passados - já perdoaste [...] despertam o coração dos que as lêem e ouvem para que não durmam no desespero, nem digam: "Não posso" - mas despertem para o *amor de tua misericórdia e para a doçura de tua graça*. [...]. (p. 178).

Pode-se perceber, nas *Confissões*, o *itinerárium mentis* de um homem antes de chegar à Verdade: Deus. Pode-se dizer que Agostinho passa por um lento processo de aprimoramento de sua capacidade de discernimento dos fatos que constroem o drama espiritual de sua vida, até encontrar, para eles, a solução definitiva: a fé religiosa cristã. Para isso, Agostinho traça o seguinte itinerário intelectual²⁹: Cícero; Platão (por intermédio de Plotino) e Paulo de Tarso:

²⁹ O homem, para Agostinho, era um ser pensante e não se confundia com a materialidade do corpo. Essa concepção provinha de Platão e foi conhecida por Agostinho por intermédio de Plotino. Platão define o homem como uma alma que se serve de um corpo, e Agostinho mantém permanentemente esse conceito, principalmente a idéia de transcendência hierárquica da alma sobre o corpo. Tal juízo revela a aceitação de que algo transcende a alma individual e dá fundamento à verdade. Esse algo era, então, Deus. Ver SANTO AGOSTINHO. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

Mas então, tendo lido aqueles livros dos platônicos, induzido por eles a buscar a verdade incorpórea, vi manifestar-se à minha inteligência [...], tuas perfeições visíveis.[...] aqueles livros com os quais, creio, quiseste que me encontrasse antes de ler tuas Escrituras, para [...] pudesse discernir e perceber a diferença entre presunção e confissão. (AGOSTINHO, 1996, p. 135).

Diferentemente da biografia e da autobiografia grega, que relatam o itinerário de um homem em sua vida terrena - da ignorância à sabedoria - Agostinho narra o drama espiritual de si mesmo, que se inicia por uma vida mundana, longe de Deus, preocupado apenas com seus interesses literários, etapa denominada *filius lacrimarum*. Depois, o *totte, lege*: o itinerário intelectual, em busca da verdade do cristianismo. Por fim, a *augustini vita*: sua consolação na fé, por meio da vida religiosa.

Para relatar esse itinerário, Agostinho divide *As confissões* em treze Livros, subdivididos em vários capítulos. O Livro Primeiro é formado pelo louvor e invocação; por questionamentos sobre como invocar a Deus, onde Ele habita, as suas perfeições e pela súplica. A partir do capítulo sexto, inicia-se o caminho relacionado ao tempo da existência e à vida religiosa: fala dos primeiros anos, dos pecados da primeira infância, as primeiras palavras, o tempo dos estudos e dos jogos, o batismo, o gosto pelo latim e a aversão pelo grego, a oração, o mal da mitologia, as leis gramaticais como as Leis de Deus, o mau perdedor e a Ação de Graça.

Quem me há de lembrar o pecado de minha infância, já que ninguém está diante de ti limpo de pecado, nem mesmo a criança, cuja vida conta um só dia sobre a terra? [...]

Acaso não foi caminhando da infância até aqui que cheguei à puerícia? (1996, p.31-33).

O Segundo e o Terceiro referem-se à adolescência, focalizando, principalmente, temas relacionados com primeiras paixões, o gosto dos estudos de retórica, com as grandes influências filosóficas e religiosas, os cuidados da mãe e a cegueira do pai, as travessuras, os pecados e as imperfeições, a desilusão das Escrituras, a sedução e os erros do Maniqueísmo, o prazer e as paixões dos espetáculos. Fala sobre Deus como o Sumo Bem, a moral e os costumes, o sonho da mãe (Mônica) e a Profecia. *Por que houve tempo de minha adolescência em que ardi em desejos de me fartar das coisas mais baixas, e ousei animalizar-me [...]* (1996, p.45).

O Livro Quarto relaciona-se à faixa etária dos dezenove aos vinte e oito anos. Portanto, em plena juventude. Fase desregrada de luta para se livrar dos desejos da carne. Entre as temáticas prevaletentes, há as de referências à atividade profissional e intelectual, às relações humanas, principalmente as ligadas à morte de um amigo, ao consolo e ao inconsolável. Há também as opiniões sobre a Beleza, a Verdade e o Amor de Deus, e, por fim, a dedicatória dos Livros, bem como, críticas à leitura da obra *As dez categorias de Aristóteles*. O Livro seguinte principia por uma oração: fala, entre outros temas, a respeito dos que fogem de Deus, sobre

fausto, sobre a ciência e a ignorância, sobre a desilusão: *desde os dezenove até os vinte e oito – fui seduzido e sedutor, enganado e enganador [...]* (1996, p.69).

A partir do Sexto Livro, Agostinho inicia o seu encaminhamento para o mundo da Verdade, da fé cristã. É o momento de escolha e de definição. O Livro Sétimo relaciona-se à Idéia de Deus. Entre os temas está a oposição entre Deus e o Mal, Agostinho e o Neoplatonismo, Deus e as Criaturas, o Mal e o Bem da Criação, a Doutrina do Verbo e a Verdade das Escrituras. A problemática do Bem e do Mal faz surgir, segundo Agostinho, a necessidade de Deus e se apresenta, também, como ponto fundamental de sua teoria religiosa.

Na seqüência, Agostinho narra o seu itinerário de fé, que vai da hesitação (luta espiritual) à conversão. Agostinho sente, a princípio, o poder da graça em seu coração. Ouve a palavra de Deus, porém persiste em não segui-la; adia o recebimento da graça divina. O Livro Nono relata as suas ações como cristão, já no exercício da pregação; a entrega e a dedicação à vida religiosa. Pode-se dizer, em síntese, que sua alma vive o permanente conflito entre a natureza e a graça. Porém a graça vence:

Não queiras ser vã, ó minha alma, nem ensurdeças o ouvido de teu coração com o tumulto de tua vaidade. Ouve também tu: o próprio Verbo clama para que voltes [...] (AGOSTINHO, 1996, p. 77).

Quanto à minha vida temporal, tudo eram vacilações, era necessário que meu coração se purificasse do velho fermento.

Agradava-me o caminho, que é o próprio Salvador, mas hesitava ainda em caminhar por seus estreitos desfiladeiros. (AGOSTINHO, 1996, p.139).

Do Livro Décimo em diante, nota-se um homem maduro que trata das Finalidades, da Confissão, do Tempo e da Eternidade, das Previsões: uma voz experiente, convicta de sua filosofia religiosa, que tira conclusões. O último Livro começa com a Invocação, termina com o tema relacionado ao repouso da alma e o descanso em Deus. É, portanto, uma confissão de fé. Uma consciência religiosa que busca persuadir não pela fala da extroversão, mas pelo dizer introspectivo, daí solilóquio.

Eis que te contei muitas coisas, de acordo com meu poder e minha vontade, porque o quiseste primeiro, a fim de que te confessasse, Senhor meu Deus, porque és bom, e porque tua misericórdia é eterna. (AGOSTINHO, 1996, p. 215).

Então repousarei e estarei firme em ti, em tua verdade, na minha forma; não serei mais atormentado [...] (AGOSTINHO, p. 236).

Em suma, é importante frisar que a conversão, em *As confissões*, se manifesta, primeiramente, pela luta de ordem moral: um indivíduo que segue o caminho errado. Posteriormente, de ordem intelectual: procura da verdade e, por fim, a inquietação de ordem espiritual: apenas a Graça de Deus tem a solução

completa para os dramas humanos, pois nela se encontra Cristo: Caminho, Verdade e Vida.

Eu te invoco, ó meu Deus, minha misericórdia, que me criaste, e que não esqueceste daquele que te esqueceu. Chamo-te à minha alma, que preparas para te receber fazendo-te desejar por ela. (AGOSTINHO, 1996, p. 263).

Que homem poderá dar ao homem a inteligência dessa verdade? [...] É a ti que se deve pedir essa inteligência, e em ti é que a nos deve procurar, é à tua porta que devemos bater. (AGOSTINHO, p. 290).

Importante observar que Agostinho cria uma estrutura de composição e, ao mesmo tempo, de temas, que dão à autobiografia confessional um formato próprio. Com Agostinho, a forma autobiográfica adquire um modelo específico de estrutura, formal e temática. Parece-me que ela assume seu próprio estatuto enquanto forma de expressão. *As confissões* se apresentam com uma Introdução, marcada pela Invocação, pelo louvor e pelos questionamentos. Segue com a Narração Autobiográfica Confessional, com temas ligados à infância, à adolescência, posteriormente à juventude até chegar à Idade da Razão. Termina com o retorno à Invocação, culminando na Prece e no Descanso em Deus. Todas marcadas por temáticas que, também, perseguem um processo progressivo - da vida mundana à caminhada em direção à verdade do cristianismo e, por fim, à conversão - a consolação na fé: *Amar-te-ei, Senhor, e dar-te-ei graças, e confessarei teu nome, porque me perdoaste tantas e tão nefastas ações. Devo à tua graça e misericórdia*

teres-me dissolvido os pecados como gelo, como também o mal que pratiquei.
(AGOSTINHO, 1996, p.51).

Nesse sentido, Agostinho pode ser considerado o escritor que deu à autobiografia confessional *status* e estatuto, muito embora não possa ser considerada, ainda, uma forma eminentemente literária. O seu objeto de expressão visa, por excelência, a revelar e, ao mesmo tempo, a confessar aos homens o drama espiritual de si mesmo. Uma obra de fé, de convencimento e de conversão aos princípios cristãos. Portanto, uma obra de glorificação divina.

A glorificação em *As confissões* difere das realizadas na Antigüidade Clássica grega, por Platão, e na romana, pelos estóicos: enquanto os primeiros glorificavam os homens grandiosos ou a si próprios pela sabedoria ou pelos feitos, Agostinho glorifica a Deus. Para Platão, Sócrates, o mais sábio dos homens, caminha para a sabedoria, a fim de atingir a plenitude no mundo inteligível, entregando-se à reflexão e distanciando-se do mundo sensível, certo de que assim alcançaria a imortalidade. Para os romanos, o chefe de Estado, o guerreiro, o pai representam o ideal de homem que, naturalmente, é exemplar e deve ser seguido. Nos dois casos, o homem parece sempre pronto, feito, acabado, ou seja, previsto pelos desígnios divinos. E é, também, uma personalidade pública.

Diferentemente acontece em Agostinho. *As Confissões* representam a fala solitária de um indivíduo que se confessa um miserável pecador, porém um predestinado por Deus à vida religiosa, isto é, escolhido. O indivíduo escolhido, para Agostinho, não necessita ser uma personalidade pública, poderá ser um

homem simples, uma espécie de ovelha desgarrada. No entanto, esse homem deverá se dedicar à reflexão filosófica para compreender as palavras divinas, que, para ele, sobrepõem-se à filosofia. Nesse sentido, o saber filosófico é uma etapa do processo ascensional em direção ao saber supremo: a religião. Nela, a glória não é dos homens, mas de Deus.

Para atingir o seu objetivo, o da conversão do povo à fé cristã, Agostinho valeu-se do seu próprio ato de conversão religiosa. Transformou a atividade do sentir em realidade central das imagens do homem. Conciliou as relações entre a razão e a emoção; entre esta e a fé; entre o que se conhece pela percepção interior e o que se demonstra racionalmente, entre a verdade sentida, revelada, e a verdade da lógica, por fim, entre a filosofia pagã e a religiosidade cristã.

Desde a sua conversão ao Cristianismo, Agostinho colocou a fé como meio de acesso à verdade eterna. Por outro lado, sustentou a tese da reciprocidade da fé e da atividade consciente da razão: é necessário ao indivíduo compreender para crer e vice-versa (*Intellige ut credas, crede ut intelligas*). A razão torna-se um meio auxiliar destinado a um fim que ultrapassa seus próprios limites, o da crença na existência divina.

Já me disseste, Senhor, a altas vozes ao ouvido de minha alma, que és eterno, e que só tu possuis a imortalidade, porque não mudas [...] Criatura feliz, se existe, por estar assim unida à tua felicidade, feliz de ser eternamente habitada e iluminada por ti! (AGOSTINHO, 1996, p. 244-245).

Eis tua Trindade, meu Deus, Pai, Filho e Espírito Santo, Criador de toda criatura! (AGOSTINHO, p. 266).

Com esse pressuposto, defende que o homem pode conhecer o Criador³⁰ enquanto ele mesmo (a criatura) é imagem de Deus. Não obstante essa semelhança, o Criador é eterno, não está sujeito à temporalidade³¹, ao passo que o homem a ela está sujeito, sofrendo às mutações; a existência humana estará fadada à inconstância e à angústia. Por isso, só poderá exercer a plenitude e conquistar a felicidade se viver em comunhão com o Eterno, que é, ao mesmo tempo, Memória, Inteligência e Vontade, na sua unidade e distinção recíproca. O Eterno tem o poder de reproduzir no homem a trindade divina de Ser, Verdade e Amor (Pai, Filho e Espírito Santo). Atribui, em consequência, origem divina aos poderes humanos. Isto torna a competência humana de conhecer de certo modo independente dos outros objetos cognoscíveis e enfatiza a importância do sujeito que conhece. Assim, Agostinho

³⁰ Agostinho, para explicar como é possível ao homem receber de Deus o conhecimento das verdades eternas, elabora a “doutrina da iluminação divina”. Trata-se de uma referência à Alegoria da Caverna de Platão, na qual o conhecimento é o resultado do Bem, considerado como o iluminador do mundo inteligível. Esse Bem seria, para Agostinho, a luz divina: um saber prévio. Ao afirmar esse saber prévio, aproxima-se da doutrina platônica, segundo a qual todo conhecimento é reminiscência. Distancia-se do filósofo grego, ao entender a percepção do inteligível na alma não como descoberta de um conhecimento passado, mas como irradiação divina no presente, possibilitando ao homem o conhecimento das verdades eternas. Deus é, ao mesmo tempo, uma realidade interna, isto é, presente no homem, e transcendente ao pensamento, à razão.

³¹ O tempo é, para Agostinho, entendido como constituído por momentos diferentes de passado, presente e futuro. Isto significa mutação e descontinuidade. Em consequência, a criação do tempo coincide com a criação do mundo, pois o tempo é a estrutura fundamental do mundo. O Criador, em contrapartida, por sua excelência imutável, está fora do tempo, é eterno. O mundo, ao contrário, carrega dentro da sua constituição o processo de mudança que “o faz caminhar do ser para o não-ser, ou vice-versa”. Dessa forma, sendo imutável, “Deus é plenitude do ser, a perfeição máxima e o bem absoluto. Assim, Deus é a bondade absoluta e o homem é o réprobo miserável condenado à danação eterna e só recuperável mediante a graça divina”. SANTO AGOSTINHO. “Prefácio”, de José Américo Motta Pessanha. In.: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

coloca, no mesmo plano, o objeto conhecido e o sujeito conhecedor como condição de conhecimento. De modo semelhante, possibilita, também, ao homem a felicidade de ser, pela aceitação da palavra divina.

A miserabilidade humana é de inteira responsabilidade do livre-arbítrio do homem, porém este não é suficiente para fazê-lo conquistar a salvação. *Esta não é apenas uma questão de querer, mas de poder*, como bem interpretou Pessanha: *Este é um privilégio de Deus* (PESSANHA, 1996, p.10). Daí a doutrina da predestinação e da graça. Não são todos os homens que recebem a graça de Deus, apenas os escolhidos. Agostinho confessa ser um predestinado e, para garantir a graça divina, dialoga com a chamada filosofia consoladora. Um diálogo interior, de si para com Deus (uma consciência de alcova), mas, ao mesmo tempo exteriorizado, pressupõe o ouvinte (consciência solilóquia).

A expressão da consciência por meio do solilóquio e a intencionalidade religiosa de conversão constituem um traço decisivo do pacto autobiográfico, pois o leitor sente, ao ler *As confissões*, que o itinerário de interiorização rumo à fé religiosa de Santo Agostinho é real, verídico, constituindo um modelo de vida e de crença.

As confissões são, portanto, uma autobiografia confessional de caráter religioso. Não se trata de um intimismo puro nem de uma exterioridade radical. É, em princípio, o limite e a travessia da existência pública à existência privada.

2.2 O Isolamento Íntimo e a Natureza como Horizonte

Deixei, pois, de lado a razão, e consultei a natureza, isto é, o sentimento interior, que dirige a minha crença, independentemente da razão.

(ROUSSEAU, 1988, p.124)

Com Rousseau, a autobiografia confessional passa a ser de domínio exclusivo da existência privada. Enquanto a interioridade agostiniana fundamentava-se na racionalidade para explicar a verdade religiosa, - pelo cogito atingir a espiritualidade -, na obra confessional de Rousseau, ao contrário, a interioridade baseia-se no sentimento, considerado por ele superior à razão e relacionado ou equivalente à natureza. Isto significa atribuir distinção à existência privada, pois o sentimento passa a ser a medida da interioridade do homem. *Confissões* (1988), de Rousseau, é um escrito autobiográfico autêntico, no sentido próprio do termo: um voltar-se sobre si mesmo.

O objetivo próprio das minhas confissões é fazer conhecer exatamente o meu íntimo em todas as situações de minha vida. Foi a história de minha alma que eu prometi, e para escrever fielmente não necessito de outras memórias; basta-me entrar dentro de mim, como fiz até aqui. (ROUSSEAU, 1988, p. 10, vol.II).

Para expressar a autêntica interiorização de si mesmo, Rousseau mergulha na individualidade de sua existência, essencialmente, privada. Constrói uma obra de confissões pessoais, constituída de doze livros, divididas em duas partes, sendo seis

da primeira parte e seis da segunda. Nela prevalece o relato-memória de uma vida que vai da infância à maturidade. Uma obra em que se enfatiza o ato introspectivo consciente de um re-memorar, um relembrar³², portanto, pode-se dizer, um reconstruir um passado retido na memória do presente de um “eu recriado”, um “eu” entre o real e o ficcional. Por isso, uma característica fundamental das *Confissões* é a consciência do mundo real e do mundo ficcional, e, ao mesmo tempo, consciência de uma realidade interior do homem capaz de dominar e sobrepor-se à realidade exterior: o mundo, a sociedade, o outro. O *recordar* está para o *renovar* e tudo é fruto da *imaginação* criadora, logo, *artística*:

Toda a primeira parte foi escrita de memória; nela devia ter cometido muitos erros. Forçado a escrever igualmente a segunda de memória, cometerei provavelmente muito mais. A doce recordação dos meus melhores anos, [...] deixaram-me mil impressões encantadoras, que gosto constantemente de relembrar. Em breve se verá quão diferentes são as do resto da minha vida. Recordá-las é renovar-lhes as amarguras. [...]. A minha memória [...] é o feliz contrapeso de minha imaginação, que só me faz prever cruéis destinos.

Hoje, a minha memória e a minha cabeça enfraquecidas tornaram-me incapaz de qualquer trabalho; só à força e com o coração

³² O ato de rememorar pressupõe o reconhecimento da temporalidade enquanto expressão do ser relativamente ao não-ser. Rousseau apreende o sentido do Tempo como memória e expressão da mutabilidade dos seres no mundo. Agostinho concebe o homem como um ser subordinado ao Tempo. Por isso, sujeito à mudança e, conseqüentemente, um miserável pecador, isto é, o ser da imperfeição. Deus, ao contrário, não se subordina à temporalidade, é um atemporal. Por isso, perfeito e imortal. Rousseau usa a temporalidade para mergulhar no passado e trazê-lo para o presente, como forma de consciência, tanto do ponto de vista da arte como da psicologia.

oprimido pela angústia é que me dedico a este. Só me oferece desgraças, traições, perfídias, recordações tristes e pungentes. [...] cercado de espiões e vigias maldosos e atentos [...] (ROUSSEAU, 1988, p.11).

No ato de compor as *Confissões*, Rousseau cria toda uma técnica narrativa em que funde, em um só corpo, realidade e ficção. O tom autobiográfico confessional de um homem real (autor) acaba por se confundir com uma *persona* meramente ficcional: o homem transforma-se, por vezes, em escritura, outras em personagem-narradora ou leitor da própria história:

Tal era o asilo que eu arranjava, e no qual resolvi ir instalar-me ao abandonar o Val-de-Travers. A escolha era tão conforme ao meu gosto pacífico, ao meu humor solitário e preguiçoso, que a conto entre as mais doces fantasias por que mais vivamente me apaixonei. (1988, p.342)

[...] Na terceira parte, se alguma vez tiver forças para a escrever [...] O que se segue foi acrescentado quando da leitura que fiz deste escrito ao Senhor e à Senhora Condessa Egmont,[...]. Disse a verdade. Se alguém tem conhecimento de coisas contrárias ao que acabo de escrever [...]. Dessa maneira acabei a minha leitura, e todos se calaram. A única pessoa que me pareceu comovida foi Madame de Egmont; estremeceu [...] (ROUSSEAU, p. 358-9).

Dessa maneira, ficam evidentes não só a consciência da interioridade do homem, como forma de expressão de si mesmo, mas também a elaboração

discursiva de um projeto artístico. A ênfase não está somente na expressão de um modo de ser de um homem introspectivo, mas também na literariedade³³ de sua escritura. Rousseau reúne a imaginação criadora do gênio artístico e a vontade fugidia de um coração teimoso em escapar ao real opressor de sua individualidade, enquanto homem que sente e artista que expressa um novo modo de ser e de sentir. Suas confissões íntimas acerca de sua vida estão no mesmo nível de seu próprio fazer literário: uma arte-refúgio; uma escavação na interioridade subjetiva do mais profundo e desconhecido do homem em si mesmo. Mas esse *si mesmo* não se refere só à arte enquanto interioridade dela própria. Refere-se à interioridade do homem mesmo, de seu coração, de seu sentir e de suas impressões. A arte, então, é, e, ao mesmo tempo, funciona como via de acesso do homem a si mesmo, ou como modo de aproximá-lo à sua subjetividade, ou, ainda, como meio para atingir a interioridade.

Rousseau focaliza a verdade como uma expressão do isolamento íntimo e, ao fazer isso, assinala *o limite da tradição clássica, atentando, por conseguinte, ao nexo entre a consciência através dos sentimentos, e as coisas que nos circundam*, como afirmou Benedito Nunes (1999, p.31) Da mesma forma, passa do meramente típico, do genérico, próprios da tradição e da arte clássica para a singularidade individual por meio do gênio, considerado como faculdade produtiva: o gênio passa

³³ A “literariedade”, aqui, se refere à noção introduzida pelos formalistas russos: “O objecto da ciência literária não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma dada obra uma obra literária”. R. Jakobson, citado por Todorov, nas “Categorias da narrativa literária”. In: *Análise estrutural da narrativa*, de Roland Barthes, p. 209.

a ser o homem habitado por forças da natureza, que faz dele um demiurgo apto a manifestar todas as suas possibilidades, o infinito da pulsação cósmica que traz consigo e que o anima (GUINSBURG, 1978, p.82)³⁴.

Nesse sentido, não é a razão que define o gênio, como na arte clássica, mas a “zona obscura e original” das idéias íntimas do homem. O gênio, assim, vale por si só. Por isso, não consegue ser compreendido e não aceita a opressão do mundo sobre seu poder, semelhante ao que pode ser lido nas citações a seguir:

Entregue apenas a mim mesmo, sem qualquer amigo, sem conselho [...] num país estrangeiro, [...] no meio de uma caterva de gatunos [...]

Enquanto vivi ignorado do público, todos os que me conheceram me amaram, e não tive um só inimigo. Mas logo que ganhei nome, não tive mais amigos. [...]

A continuação destas Memórias desfilará esta odiosa trama; aqui só aponto a sua origem: em breve se verá formar-se o primeiro nó. [...]. No entanto, na independência em que queria viver, necessário era subsistir. (ROUSSEAU, 1988, p.87).

Assim, Rousseau encontra refúgio na natureza como meio para resistir à “odiosa trama” das relações humanas. Do mesmo modo, a vivência da natureza física e exterior incorporou nele não apenas o poder intuitivo de sua imaginação,

³⁴ O autor ainda afirma, literalmente, que “a ordem, a virtude, a moral, nesse tipo de expressão artística, são substituídas pelo caos criativo, pela força do gênio, elas são paixões vitais além de toda medida. O gênio, por isso mesmo, não conhece leis: ele é a sua lei, tornando-se um rebelado contra tudo o que tende a reprimir, a subordinar a sua força”.

mas também a crença na interioridade absoluta³⁵. Tal vivência se enquadra em um confronto dramático do indivíduo com a sociedade, o que acarreta o aviltamento do sujeito humano em meio a um mundo avesso à sua individualidade, enquanto subjetividade, à sua independência.

Portanto, o contato com a natureza é considerado como um cenário envolvente e contemplativo, como um horizonte propício para o refúgio, permitindo-lhe estar consigo mesmo e sentir, desde a volúpia da auto-afirmação, do estado melancólico de desamparo e de solidão, ao entusiasmo de sentir, de conhecer o prazer de si mesmo. Além do mais, o ato do sentir dá a Rousseau a impressão poética das coisas na natureza. Tudo nela gera uma estranha sensação de beleza e de poder. A imaginação, aos olhos encantados do gênio, deforma e torna as coisas da natureza magníficas, indefinidas e ilimitáveis, capazes de transportar o homem ao eterno devaneio, ao sonhar acordado, ao infinito.

[...] Em vez de começar a aprestar os meus aposentos, comecei a aprestar-me para os meus passeios, [...] quanto mais examinava este encantador refúgio, mais o sentia feito para mim. Mais solitário do

³⁵ O refúgio na natureza permite não só a Rousseau um mergulho na interioridade humana. Outros românticos conceberam, do mesmo modo, a natureza como fundamento da subjetivação. Novalis escreve que a natureza é eterna, se sustenta por si própria e que o homem não fala sozinho – também o Universo fala –, tudo fala idiomas infinitos. Para Fichte, o circuito de comunicação entre o interior e o exterior depende do sujeito, que transcende a Natureza física. Essa mesma Natureza é vista por Schelling como um todo vivo, como uma individualidade orgânica, devolutiva da ação originária do Eu. O *Werther*, de Goethe e *Jacopo Ortis* de Ugo Foscolo buscam também refúgio na natureza e, inspirados por Rousseau, procuram uma participação que valoriza o sentimento. Esse modo de conceber a natureza como refúgio traduz o *tedium vitae* do homem urbano. Ver algumas dessas referências em: GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

que selvagem, o lugar transportava-me em pensamento ao fim do mundo. (ROUSEAU, 1988, p.125).

Despedia-me, pois, de certo modo do meu século e dos meus contemporâneos, e, ao confinar-me nesta ilha para o resto dos meus dias, dizia adeus ao mundo; [...]. Esta ilha ia ser para mim [...] aquele ditoso país onde se dorme:

Onde se faz mais, onde nada se faz. Este mais era tudo para mim, [...], prefiro ainda sonhar acordado do que a dormir. [...]. Amei sempre a água com paixão, e o vê-la lança-me num devaneio delicioso, embora freqüentemente sem objecto determinado. (ROUSSEAU, p.343-344).

Nesse sentido, a busca dos recantos solitários e das paisagens naturais, abandonados pelo homem citadino, desperta-lhe a nostalgia da “terra perdida”. E, ao mesmo tempo, lança-o no desconhecido mundo interior, no mais obscuro reino da imaginação, fazendo-o mergulhar, como Narciso³⁶, nas profundas águas que nada mais são do que reflexo do “eu” no “eu”. Por trás desse canto à natureza, está o descontentamento com o modo de viver dos homens de seu tempo.

³⁶ A água remete-me à idéia do espelho da consciência. Uma espécie de introspecção intensa, na qual o sujeito perscruta-se a si mesmo como subjetividade. O eu se coloca diante de um espelho, que é ele próprio; desdobra-se num processo de auto-reconhecimento e, em consequência, multiplica-se, porque gira em torno de si mesmo. Esse ato produz, no sujeito, uma autofragmentação permanente e, ainda, uma autodilaceração radical. Por outro lado, a água sugere o narcisismo, uma postura egocêntrica e, ao mesmo tempo, de reconhecimento da interioridade do homem pelo próprio homem, de si para si mesmo. A narrativa mítica conta que Narciso, moço dotado de rara beleza, um dia, ao curvar-se sobre as águas de uma fonte, viu sua imagem refletida no espelho d'água e apaixonou-se por ela. Morreu tentando aproximar-se dessa bela imagem. Transformou-se, então, na flor que tem o seu nome. Freud, ao analisar esse mito, considerou-o uma explicação da existência de personalidades que só amam a própria imagem.



T. 1350/05

Tal mudança começou logo que deixei Paris, e o espetáculo dos vícios da grande cidade deixou de alimentar a indignação que me havia inspirado. Quando deixei de ver os homens, deixei de os desprezar [...]. Se a revolução não tivesse feito mais do que restituir-me a mim mesmo, [...], foi mais longe, e rapidamente me arrastou para o outro extremo. Desde então a minha alma abalada não fez mais que passar pela linha de repouso. (ROUSSEAU, 1988, p.138).

Em suma, há nas *Confissões* a submissão da vida ao capricho da subjetividade; prevalece o *eu* como *centro* de toda a existência, e mais, “o eu no eu”. Elas são uma expressão confessional do eu. Um relato íntimo de situações particulares dos descontentamentos de um homem entediado da vida em sociedade: um arredio e solitário. Uma autobiografia que contempla, em sua elaboração discursiva, tanto o dizer íntimo, quanto o fazer artístico.

Um dos recursos usados por Rousseau, nestas *Confissões*, é a epistolografia³⁷, – é também a técnica estrutural adotada em *As últimas cartas de Jacopo Ortis* do italiano Ugo Foscolo – forma que contém na sua natureza a descrição de uma parte limitada da verdade exterior e interior, de modo que consegue recapitular um passado não muito remoto, ou seja, um fragmento do

³⁷ Káte Hamburger (1975) falando a respeito do romance epistolar, diz ser ele uma forma especial do romance em eu, ou seja, em primeira pessoa. Para ela, o grau de fingimento da narração em eu, nesse tipo de romance, transfere-se naturalmente para o tempo que demonstra o quão pouco fingido ele pode ser, ainda que tais datas não sejam para ele importante, do ponto de vista da sua estruturação lógica. O que interessa estruturalmente é que o “eu era” significa o passado do narrador em eu, ao passo que o “ele era” da ficção significa o presente fictício da personagem romanesca. No romance epistolar, o pretérito parece especialmente natural e direcionado à realidade, apesar de que ele não é um enunciado de realidade autêntico, mas fingido, e como tal é criação literária.



mundo, bem como a reprodução de diálogos, ocorridos num determinado tempo pretérito, embora não seja um pretérito épico, porém real, existencial, gramatical, que indica o lugar do autor no tempo, por mais fingido que seja, como nos exemplos selecionados a seguir:

Genebra, 17 de Janeiro de 1758.

Só ontem, senhor, recebi a vossa última carta. Enviaram-me numa caixa cheia de várias coisas, [...] amabilidade de fazer por mim. (ROUSSEAU, 1988, p.206).

N.B. – *Esta carta, que no meu rascunho não tem data, é, o mais tardar, do mês de Outubro de 1760.*

Como as vossas bondades me são cruéis! Porque perturbar a paz de um solitário que renunciara aos prazeres da vida. (ROUSSEAU, 1988, p.245).

Nota-se uma narração em primeira pessoa que tem a forma da enunciação autobiográfica de caráter confessional e epistolar. O autor de cartas, mesmo fingindo, é um sujeito de enunciação histórico, que distribui os conteúdos de realidade, evocada entre os lapsos de tempo e situações do processo narrativo, estabelece em cada carta a referência nítida ao *eu do autor*, que, em decorrência, garante, ao leitor, a certeza de que os fatos relatados são reais e verdadeiros.

Em síntese, pode-se dizer que a autobiografia confessional de Rousseau difere, em essência, das outras formas autobiográficas aqui referidas e de modo

sumário analisadas. Da mesma forma, pode-se afirmar que a existência pública distingue-se, fundamentalmente, da existência privada. Nas *Confissões* de Rousseau, prevalece, só para citar algumas características, a autobiografia como primazia, embora o autor real apareça disfarçado pelo discurso ficcional; o predomínio da interiorização, da subjetividade, do sentimento; a confissão introspectiva; a busca da natureza como horizonte, retorno a si mesmo; o isolamento como processo de encontro do eu com o eu; a desvinculação da racionalidade e a ênfase dada ao coração; a negação da vida na sociedade e do modo de viver burguês; o predomínio da imaginação criadora; o retorno ao passado por meio da memória, do lembrar; a preferência pelos tempos da infância; a consciência do tempo como memória e a mudança; a epistolografia como confissão e pacto autobiográfico do autor real com o leitor; a crença no “eu” como centro de tudo e a valorização do inconsciente como lugar em que se encontra o ser mais profundo do homem. Nesse sentido, a forma de existência privada não compreende a realidade objetivamente, mas subjetivamente como signo em outra ordem de seres, em uma outra ordem de realidade, mais elevada, um modo de criar a realidade como no sonho.

Rousseau cria, então, uma obra autobiográfica confessional, de existência privada, em que a glória só é possível para aquele que mora na sua própria individualidade. A redenção de si mesmo está diretamente relacionada ao refúgio na natureza e à busca do isolamento íntimo. A ficcionalização serve apenas de recurso, de via de comunicação para a mensagem interior do criador: o autor real. O

que importa, ao autor, é o confessar-se ao leitor. O que conta é a subjetividade do autor, somada ao efeito de encantamento emocional que, com certeza, prende a alma de quem a lê. Por isso, não importa a racionalidade. A marca do ato criativo é o coração. A força está na imaginação. O encontro, o horizonte, na Natureza e a essência na introspecção. Daí a existência, essencialmente, privada.

SEGUNDA PARTE
EXISTÊNCIA FICIONAL



Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.

(FERNANDO PESSOA, 1999, p.55)

O *Livro do desassossego* (L do D), de Fernando Pessoa, é uma das suas construções mais intrigantes e projeta um desassossego que internaliza uma postura inovadora no mundo da arte literária, produzida ao longo do século XX. Uma escritura desvairada que cria um modo diferente de confissão autobiográfica: Livro total, porém vago, de *texto intersperso de imagens rápidas* (1999, p.191), que nunca se completa. Um Livro-Metáfora, constituído por uma tristeza dispersa que *goza de errar sem pensar* (1999, p.191) como se nada tivesse saído. É uma prosa poética que se autodescreve como um processo artístico de estranhamento: desvio do desvio.

[...]. Vago, e folheio em mim, sem o ler, um livro de texto intersperso [sic] de imagens rápidas, de que vou formando indolentemente uma idéia que nunca se completa.

Assim tiro do livro que se me folheia na alma uma história vaga por contar, memórias de um outro vagabundo, bocado de descrições de crepúsculos ou luares, com áleas de parques no meio, e figuras de seda várias, a passar, a passar. (L do D, p.191).



Por isso, as formas autobiográficas de consciência privada, do indivíduo isolado e solitário, se manifestam na desagregação do aspecto exterior público do homem, caracterizado pela consciência coletiva; a metaficção autobiográfica confessional do *Livro* se manifesta na arte-desconstrução como consciência não só do indivíduo e do homem no seu conjunto, mas, essencialmente, como consciência confessa de si mesma. Revela o fundamento privado da existência literária.

Sou uma ausência de saldo de mim mesmo, de um equilíbrio involuntário que me desola e enfraquece. [...] Eu não escrevo em português. Escrevo eu mesmo (L do D, p.390-391)

Do que sou numa hora na hora seguinte me separo; do que fui num dia no dia seguinte me esqueci. [...]; quem, como eu, não é quem é, vive não só no mundo externo, mas num sucessivo e diverso mundo interno. [...], tenho em mim, como se fossem almas, as filosofias que critique; [...], não as posso eu rejeitar, porque são sou (L do D, p. 395).

Do mesmo modo, enquanto a consciência privada assinala a constituição de uma filosofia do sujeito transcendental e de ciências do objeto empírico, ocupando o espaço anterior dos saberes clássicos de consciência pública, (estes considerados como filosóficos e científicos da representação), a consciência ficcional reconhece, por excelência, a interioridade de si mesma como objeto estético. Significa, então, dizer que, na consciência privada, o homem aparece como sujeito que conhece o objeto do conhecimento. O saber da consciência pública, em contrapartida, não

produz, propriamente, um conhecimento empírico. É uma representação do mundo, como afirmou Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, 1995, p.93). Pode-se dizer que a consciência clássica não se propõe penetrar nos objetos, considera-os, de preferência, em suas estruturas visíveis. Nesse tipo de consciência, a linguagem é vista como o próprio ato do pensar, em seu funcionamento representativo³⁸. Isto explica porque Aristóteles considera o homem como o ser da palavra. Há, para a filosofia clássica antiga, uma equivalência entre a linguagem e a atividade do pensar. A palavra, na concepção dos gregos e romanos, dá aos homens a capacidade de fundarem as cidades, de construírem os portos, de comandarem o exército e de governarem o Estado.

De modo semelhante, o cristianismo concebe a palavra equivalente a Deus: *No princípio era a linguagem, [...] e a linguagem armou tenda em nós* (Jô. 1,1-14). Então, foi a palavra de Deus que chamou as coisas à existência. Deus falou e as coisas existiram. Em consequência, o homem, ao entregar-se à linguagem, é capaz também de ultrapassar suas próprias limitações. Por outro lado, na consciência privada, verifica-se que a ênfase passa do conhecimento do visível para o invisível, da superfície para a profundidade, da exterioridade para a interioridade, da universalização para a individuação, para o indivíduo em sua especificidade. A

³⁸ FOUCAULT, Michel. Em *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas, autor concebe, em uma visão exagerada, que a linguagem representa, na idade clássica, o pensamento como este se representa a si mesmo. Roberto Machado (2000, p85-86), na interpretação que faz das idéias de Foucault, diz que em *As palavras e as coisas*, o pensador pretende confirmar que “as sociedades modernas pensam especificamente o homem” e que a *episteme* clássica “é uma ordenação de signos que pretende construir um quadro, uma imagem, uma representação do mundo”.

linguagem, por sua vez, não equivale, propriamente, nem à razão nem a Deus. Passa a ser expressão do “eu”: da individualidade. Por fim, na consciência ficcional, a linguagem, se transforma na “morada do ser” (Heidegger, 1967, p.16).

Tudo, quanto escrevi, é pardo. [...] Meu esforço humilde, de sequer dizer quem sou, de registrar, como uma máquina de nervos, as impressões mínimas da minha vida subjetiva e aguda, [...]. Fabriquei-me a tintas falsas, [...]. Meu coração, de quem fei os grandes acontecimentos da prosa vivida, parece-me hoje, escrito na distância destas páginas relidas com outra alma, [...] e amanhã tornarei a escrever, na seqüência do meu livro estúpido, as impressões diárias do meu desconhecimento com frio. (L do D, p.390-391)

Na existência pública, pensa-se, a princípio, no âmbito filosófico, a finitude como negatividade subordinada ao infinito, realidade segunda ou imitação, depois, no âmbito religioso, como submissão, diante da superioridade de um ser atemporal (Deus) e de um outro temporalizado (o homem); na consciência privada, há uma dimensão antropológica que já se manifesta no nível dos saberes empíricos, conferindo positividade ao que é finito. A existência ficcional, no entanto, vai além, ultrapassa os limites da *episteme* clássica e dos saberes específicos do “eu” do homem. Sua realidade é a irreabilidade profunda do ser da linguagem, enquanto dissimulação poética de um projeto artístico. Sendo (auto) biográfica³⁹, torna-se

³⁹ O prefixo auto não significa aqui uma auto-referência narcísica, mas a inscrição de um traço que de imediato compartilha com o outro.

simples indicação empírica da individualidade da escritura de si mesma, mas, ao mesmo tempo, encobre o sujeito real: Fernando Pessoa. Faz-se ainda marca significativa, arbitrária como qualquer outra.

Considerando esses aspectos, proponho, nesta parte do trabalho, identificar os principais traços singulares desse projeto artístico de Pessoa. Para conseguir viajar nas linhas desse desassossego, subdividi a parte em dois capítulos, denominados “A Dissimulação da Dissimulação: O Fingimento” e “A Autobiografia no Teatro do Imaginário”. As linhas são impressões, logo, traços discursivos significantes de valor estético-literário, passíveis de serem ampliadas pelo dinamismo próprio do texto artístico e pelo processo de leitura crítica. A introdução dessa nova dimensão autobiográfica confessional na literatura escapa aos critérios e aos instrumentos anteriormente pouco precisos da crítica precedente, no que se refere às delimitações características do modo e da espécie dessa forma de arte, bem como o que se relaciona aos métodos de abordagem e de recursos de análise, condizentes com esse invento dissimulado. Daí a minha escolha não deixar de ser, em consequência, uma espécie de metalinguagem que tem, como objeto, a linguagem literária, aqui relacionada ao *Livro do desassossego*. Levo sempre em consideração o seu modo próprio de ser, de sua originalidade e de sua composição-criativa como expressão poética. Uma leitura, portanto, relacional que me permita explicitar o meu modo de interagir com o *Livro* como uma metaficção autobiográfica confessional: um sistema de linguagem da linguagem ou ficção da

ficção, e mais, como uma análise da linguagem literária como um saber específico: existência ficcional.

O meu interesse aqui é procurar identificar o movimento de uma arte que se funda, essencialmente, no fazer. Uma construção que teoriza a si mesma, como também ocorre no momento de fruí-la. Em outras palavras, um jogo discursivo que conjuga a atividade do sentir com o intelecto, por isso, consciência própria. Como metaficção autobiográfica, além de expressar a autoconsciência expressa também a consciência poética da linguagem literária, porque linguagem sobre linguagem; ainda mais, sendo ela prosa poética, é, essencialmente, a linguagem ficcional literária sobre si mesma.

Tomando-a como uma forma literária performativa, considero que nada nela, como prosa poética autobiográfica confessional, está fora do fazer ou do “fazer inventivo”, pois tudo está na interioridade mesma de sua elaboração enquanto objeto artístico. Nesse sentido, uma poética de produção e de inventividade que põe a ênfase na linguagem, entendida como um dinâmico jogo de construção, em que prevalece mais o sentir, um contemplar intelectual, do que o pensar, visto como razão pela razão. Este é, também, um organismo energético⁴⁰ sujeito à arte-percepção.

⁴⁰ A referência que faço do pensar em arte literária, como um organismo energético, não significa considera-lo um processo de cientificidade de sua natureza. A arte de Pessoa é, antes de tudo, uma contestação ao humanismo das ciências do homem.

O *Livro*, nesse contexto, goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade que não se repete em sua singularidade, independente em sua autonomia, aberta porque dinamiza na sua montagem a atuação do leitor, provoca, no outro, o desassossego; algo que nunca termina, que está sempre por acabar, mas que, em essência, *é*. Uma forma sem fôrma, um dinamismo poético-ficcional finito e, ao mesmo tempo, encerrando um infinito, porque há sempre uma considerável distância entre o meditar e o fazer. Perfeição no seu estado de desassossego, pois a sua coerência e a sua unidade estão refletidas na escrita do absurdo, num desenredo em contínuo processo fazer-arte de si. Daí, o caráter dinâmico do *Livro*, o qual é o ser resultante de um processo de formação que não acaba, o jogo do interminável, do eterno movimento, do se autoconstruir *sem nexos*. Assim, permanece nele a concepção da arte como *poiêin continuum*. Por isso, nesta parte da tese, destaco os traços específicos de sua literariedade e o seu caráter de construção participativa, interativa e improvisadora ao mesmo tempo, do seu fazer artístico: atividade, essencialmente, experimental. Uma prosa poética que leva sempre em consideração o leitor, incorporado ativamente como colaborador no processo de montagem da obra-livro.

A metaficção autobiográfica confessional do *Livro* pode ser percebida, a princípio, pela dissimulação, pela autoprojeção da consciência atuante, como modo de produção poética, culminando na criação da semi-heteronímia e no ato de confessar-confeccionar. Tudo envolto pela percepção que gera o prazer da leitura. É, também, percebida pela introspecção como ato de confissão dramatizada, pelo

processo de exclusão/inclusão do Outro, pela ausência do herói, ou da personalidade glorificada e o conseqüente disfarce do autor. Tais modos de percepção só se reafirmam por sua forma de *escrita do eu*, pela sua prosa poética de fruição, fragmentária, uma espécie de escrita dos limites, e pelo discurso-confissão de um “eu-ficcional”.

Todas as noções do *Livro* são verdades percebidas como uma visão intelectual interior, apreendidas por uma rede de sentidos que consiste na projeção da visão do ser-linguagem sobre o ser da arte literária e desta sobre a outra, na interação entre o sujeito-fingido que cria e a realidade fingida.

Logo, existência ficcional em que prevalecem as *impressões sem nexos* e a *autobiografia sem factos*, isto é, um *Livro de confissões dissimuladas*.

*O que é a linguagem
 Para a comunicação
 Que é a linguagem
 Para a comunicação
 (LACERDA, 1998, p. 144)*

3 A DISSIMULAÇÃO DA DISSIMULAÇÃO: O FINGIMENTO

*O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

(FERNANDO PESSOA, 1986, p.164)

A concepção da arte como *mimese*⁴⁰ pode ser considerada como uma das mais antigas de toda a história da estética, como também a que sofreu maior variação de sentido e de interpretação. Foi considerada, nos períodos da existência pública e no início da existência privada, como um modo de representação do real, imitação da imagem de uma divindade ou de uma personalidade pagã, representação do ideal de comportamento e de hábitos de pessoas ilustres ou, no sentido filosófico, como simulacro ou cópia da cópia, concepção platônica, simulação do mundo sensível que imita o mundo inteligível; logo, o mundo da aparência, distante do real verdadeiro, dos valores que representam a manifestação evidente das Idéias, do Belo.

⁴⁰ O conceito de *mimese* resiste a qualquer intuito de esclarecimento definitivo. O seu múltiplo sentido decorre, como afirmou Massaud Moisés, da própria evolução de pensamento experimentada não só pelos filósofos e estetas, como também por seus comentadores (1974, p.335). Vale considerar que o sentido de *fingimento*, no *Livro do desassossego*, difere do conceito de *mimese* da arte poética dos filósofos e estetas da Antiguidade e do Renascimento. A arte literária, no *Livro*, está mais para a *dissimulação inventiva, construção, jogo*, sem deixar, no entanto, de sugerir o sentido de *criação* (conceito assumido pelos românticos em nome do sentido libertário de Arte e de criação estética), logo, um sentido distinto da representação em arte.

Posteriormente, na concepção aristotélica⁴¹ de *mimesis*, a arte passa a ser determinada como possível, ao capaz de ser criado, ou, segundo a interpretação dos renascentistas, (do verossímil, dependente do que é, do atual, então, confundido com o verdadeiro (LIMA, 1989, p.32)⁴². De acordo com a teoria estética que a concebe como imitação ou representação da realidade, a arte poética, diferentemente do sentido a ela sugerido como fingimento no *Livro do desassossego*, foi elaborada para conformar, tanto quanto possível, a arte com a realidade, de modo a produzir efeitos morais desejáveis e ideais tanto para o indivíduo quanto para o Estado. A verossimilhança, nesse sentido, remete ao princípio do *decoro*, que visa a combinar o bem ético com o verossímil. À obra de arte liga-se, a partir desse pressuposto, o sentido da imitação como pretensão, como finalidade. Isso pressupõe, então, uma negação da atividade artística fora dos parâmetros da razão pragmática. Em outras palavras, a obra de arte, estimulando a imaginação do povo, considerada inapta para

⁴¹ O belo, para Platão, era a manifestação evidente das Idéias, ao passo que a arte é imitação das coisas sensíveis ou dos eventos que se desenvolvem no mundo sensível, constituindo, de preferência, uma recusa a caminhar para além da aparência sensível na direção da realidade e dos valores (ABBAGNANO, 1962, p.348). Aristóteles, diferentemente de Platão, afirma que o belo consiste na ordem, na simetria. Retoma a teoria da arte como imitação, relacionada à *catarse* e não mais vinculada à esfera do sensível. A mimese passa, então, à noção de imitação da vida interior, intelectual, dos homens, admitindo, em decorrência, que a arte fosse expressão do universal de cada um, de acordo com a necessidade e a verossimilhança. Ver ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

⁴² LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1989. O autor cita Agnolo Segni que afirma ser a fábula “sempre mentira e falsidade, mas se divide em duas. Uma é a oração falsa, como diz Platão [...], que contém em si coisas falsas, quaisquer que elas sejam; a outra são as próprias coisas falsas e, particularmente, as ações falsas, não verdadeiras, mas fingidas”. Cita, ainda, Robortello, em *In librum Aristotelis de arte poética explicationes* (1548): “a poética tem, como objeto, a oração fictícia e fabulosa, deduz-se que, é próprio do poético, inventar, de modo apto, a fábula e o mentiroso; a nenhuma outra arte é mais adequado que a esta mistura mentirosa [...] Nas mentiras usadas pela arte poética, princípios falsos são tomados por verdadeiros e delas são derivadas conclusões verdadeiras”. (apud Weinberg, B.: op.cit. I, 302 - 391).

entender, criaria confusões desnecessárias à ordem social. Por isso, deveria estar contida no conceito da arte a sua finalidade, tornando-a, desse modo, um meio para recrear, bem como para deleitar. Logo, a imaginação, gerada pela obra de arte, mesmo que intimista, constitui perigo social, pois afasta o homem da verdade:

A poesia foi inventada apenas para deleitar e para recrear, digo para deleitar e recrear os ânimos da rústica multidão e do povo comum, o qual não entende as razões, nem as divisões, nem os argumentos sutis e distintos dos idiotas, empregados pelos filósofos ao investigarem a verdade das coisas e pelos artistas ao ordenarem as regras das artes [...] (CASTELVETRO, L. 1570, p.17).

Segundo percepção de Tommaso Correa, em *De antiquitate, dignitateque poesis & poetarum differentia*, citado por Costa Lima, a arte se caracterizou por modos diferentes, por uma imitação verdadeira e exata que apresenta cada coisa como é; uma outra simulada e fingida, exprime cada coisa, não como propriamente é, mas como é vista ou pode ser vista por muitos (LIMA, 1989, p.31). A concepção estética da arte adquire, a partir daí, o conceito latino de *fingere*: inventar, fabular, fantasiar e dar-se ares. Lorenzo Giacomini afirma:

Imitar é fingir e compor fábulas, do que resulta que o poeta pode imitar mesmo falando de sua própria pessoa. [...] e, portanto, a poesia (é) uma forma de discurso fingido e mentiroso (*orazione finta et mendace*), que, por meio de orações, em si mesmas não verdadeiras,

narradas, e por qualquer mentira e falsidade, imita as verdadeiras ações e as coisas verazes. (*apud* Weinberg, B. : op. cit., I, 63).

A verdade é que ela sempre dissimulou, mesmo que esse ato de dissimular fosse considerado dizer o não dito, encobrir ou o disfarçar o dito como forma discursiva de desvio, de violação do referencial primeiro: da denotação à conotação. No entanto, no *Livro do desassossego*, o sentido da dissimulação ultrapassa todos esses conceitos. Pessoa projeta uma prosa poética na qual o “eu-lírico” é a dupla dissimulação do autor personagem e do autor real, situado entre a idealização do real ficcional, porque discursivo, e a imagem do real, porque encoberto. Um eu pertencente ao mundo onírico que, em consequência, se correlaciona com um eu real, porém com discurso totalmente fingido:

Num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno, entresono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção bóia entre dois mundos e vê cegamente a profundidade de um mar e a profundidade de um céu, e estas profundezas interpenetram-se, misturam-se, e eu não sei onde estou nem o que sonho. [...] Sou toda confusão quieta... [...]. Entorpeço-me. Bóio no ar, entre velar e dormir, e, outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este...

Surge, mas não apaga esta, esta da alcova tépida, essa de uma floresta estranha. Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam. [...]. (L do D., p.452-453).

Por outro lado, a idéia do fingimento como dissimulação da dissimulação, característica do *Livro*, remete-me ao simulacro que delineia o perfil de quase toda a cultura da modernidade, principalmente a partir de sua segunda geração. Nessa cultura, a imagem tornou-se a forma final da reificação. Significa dizer que houve uma desmaterialização da produção na sociedade de massa pós-industrial, o que permitiu a criação de uma linguagem tecnológica, a qual faria referência a um vazio da realidade, criando, em decorrência, um real aparente. Partindo desse pressuposto, a desmaterialização impulsiona o surgimento de simulacros que substituem o mundo real por outro artificial, o qual, graças aos recursos de linguagem, passa a se referir, cada vez mais, a si mesmo, dentro da ordenação do próprio discurso que se autojustifica e se auto-alimenta.

Nesse contexto, a linguagem torna-se independente, autônoma frente ao referencial externo no processo de comunicação: com o esvaziamento da realidade, o signo se emancipa de sua função referencial. Nas relações econômicas, o fato também se repete: a mercadoria perde o valor de uso para adquirir aqueles sentidos que ganha com a comunicação publicitária, na qual a imagem é o próprio objeto em seu processo de alienação, passando a funcionar como simulacro sógnico da mercadoria. Isto significa dizer que o real-material perde o direito a centro no processo das relações sociais de fato. A imagem torna-se, então, uma entidade discursiva autônoma frente à coisa em si: um simulacro de uma realidade vazia.

Por outro lado, o homem real perde, em decorrência, o valor frente a sua própria imagem, gerando um desejo generalizado do parecer-ser, ou seja, não-ser:

Há criaturas que são capazes de sofrer longas horas por não lhes ser possível ser uma figura dum quadro ou um naipe de baralho de cartas. Há almas sobre quem pesa como uma maldição o não lhes ser possível ser hoje gente da idade média. (L do D, p. 172)

Nesse sentido, a modernidade vive o mundo da simulação e a arte perde, com isso, a sua singularidade, o seu potencial de diferença ante a realidade vazia da artificialidade. Pressupõe, assim, uma crise no universo da estética. À obra de arte cabem novas dimensões no seu modo de *sentir*, de *ser*, pois *dizer é fazer*. Ora, se com o esvaziamento da realidade, o signo se emancipa de sua função primeira, instaurando a cisão entre ele e o objeto que representa, a criação artística, também, passa a constituir um novo processo: o da imagem da imagem do real provável. Ou seja, uma arte que atinge a plenitude do *fingire* . É o que o autor-fictício confessa, declaradamente, no *Livro*, a saber, fingir o fingimento:

Nunca fui senão um vestígio e um simulacro de mim. O meu passado é tudo quanto não consegui ser. Nem sensações de momentos idos me são saudosas: o que se sente exige o momento; passado este, há um virar de página e a história continua, mas não o texto. (L do D, p.129).

Do mesmo modo, ao confessar a sua escritura como mentira, passa, também, a relacioná-la com a imperfeição, reforçando a teoria da inutilidade da arte como escrita do absurdo:

ironia de não ter nada a dizer

E eu digo isto – por que escrevo eu este livro? Porque o reconheço imperfeito. Calado seria a perfeição; escrito, imperfeioa-se; por isso o escrevo.

E, sobretudo, porque defendo a inutilidade, o absurdo, – eu escrevo este livro para mentir a mim próprio, para trair a minha própria teoria.

E a suprema glória disto tudo, meu amor, é pensar que talvez isto não seja verdade, nem eu o creia verdadeiro.

E quando a mentira começar a dar-nos prazer, falemos a verdade para lhe mentirmos. (L do D, p.308).

A personagem literária assume o desassossego ao aceitar a escritura-poética como imperfeioamento, isto é, desvio, obra do absurdo. Nesse sentido, é uma prosa poética confessional, cuja dimensão artística se realiza pela estrutura de palavras em razão dela própria. Daí sua inutilidade, pois não concebe a arte como meio, é em si mesma bela, porque inútil: *Por que é bela a arte? Porque é inútil. Porque é toda fins de propósitos e intenções. Todos os seus caminhos são para ir de um ponto para o outro* (L do D, p.308). O próprio mundo exterior deixa de ser o que é para se metamorfosear no aparente. Ele passa a ser a representação de si mesmo, isto é, imagem. O que vejo não é a coisa, mas a imagem que dela vejo e recrio. Tudo são *personas*. Não há mais o real. O mundo exterior é outra coisa. Ora, se o mundo exterior perdeu o vínculo com a verdade do real em si, ou seja, se dissimulou, o valor da arte não pode mais estar no mero aparente, mas na metáfora

do aparente, do fingido; por isso, o seu valor, como arte, está na inexistência da verdade:

O mundo exterior existe como um actor num palco: está lá mas é outra coisa. (L do D., p.346)

A procura da verdade – seja a verdade subjetiva do convencimento, a objectiva da realidade, ou a social do dinheiro ou do poder – traz sempre consigo, [...] o conhecimento último da sua inexistência. [...]. A arte tem valia porque nos tira de aqui. (L do D., p.329).

Com efeito, em tal poética, a verdade e a realidade, fora da arte em si mesma, são irrelevantes. Cria-se a própria realidade, em cujo interior a verdade e a perfeição são produtos de formulações verbais fingidas, logo imperfeitas, que, por sua vez, criam novas realidades totalmente virtualizadas. O seu mundo, nesse contexto, é, deliberadamente, fictício e, apesar disso, histórico, porque discurso. Em “Apoteose do Absurdo”, a voz poética identifica a sua arte com as alegrias do sonho que são contraditórias e entristecidas, considerando-se como um visionário do absurdo que consegue ver coisas inconcebíveis à visão:

Sigo às vezes em mim, imparcialmente, essas coisas deliciosas e absurdas que eu não posso poder ver, porque são ilógicas à vista – pontes sem donde nem para onde, estradas sem princípio nem fim, paisagens invertidas – o absurdo, o ilógico, o contraditório, tudo quanto nos desliga e afasta do real e do seu séquito disforme de

pensamentos práticos e sentimentos humanos e desejos de acção útil e profícua. O absurdo salva de chegar a pesar de tédio aquele estado de alma que começa por se sentir a doce fúria de sonhar. (L do D, 337)

O sentido do absurdo reforça o movimento da arte como desassossego, um movimento centrípeto e centrífugo ao mesmo tempo, que, em consequência, gera uma espécie de dupla dissimulação do sujeito fictício sobre o fazer poético. Enquanto prosa poética, não apresenta as contingências da versificação, embora faça uso de muitos caracteres fônico-semânticos do poema em verso, sem abandonar as múltiplas possibilidades de criação sintática. Como metalinguagem, isto é, expressão literal de si mesma, a prosa poética torna-se metáfora da poesia e se abre ao Todo desconexo, visando à construção do ideário da arte, ao mesmo tempo, pura e total. Ela manifesta pela voz dissimulada do sujeito fictício. Assim sendo, a linguagem poética se mostra por imagens singulares, moduladas pelo ato da desautomatização, uma arte descontínua de textura independente. Um jogo de palavras que ecoa outras palavras, tudo sem nexos, provocadora do encantamento, da sensação do vago, do difuso, do eterno contraste, do vazio e do múltiplo ao mesmo tempo. Uma arte de estrutura irônica que realiza o “milagre” sonhado por muitos poetas, conforme enunciou Baudelaire:

Quem de nós já não sonhou, em certos dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo nem rima, suficientemente flexível e nervosa para adaptar-se aos movimentos



líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (1995, p. 93).

Fernando Pessoa realiza essa aspiração, cria a poética do fingimento essencial, auto-transcendente: metáfora da metáfora pura.

Para a melhor compreensão do que aqui qualifico como dissimulação do já dissimulado, volto ao trecho que se inicia com *Num torpor lúcido...*, fragmento da “Floresta do alheamento”, pertencente a um dos primeiros escritos de Pessoa do *Livro do desassossego*. Nele, o senso de movimento e de simultaneidade é marcante. Com ele, quero confirmar que há, em toda elaboração discursiva do *Livro*, além do jogo sonoro, uma enorme força das palavras que, justapostas e antitéticas, formam contrastes semânticos significativos de dissimulação, tais como: *torpor lúcido; pesadamente incorpóreo; entre o sono, a vigília e o sonho que é uma sombra de sonhar* (1999, p.452).

Em *torpor lúcido*, o contraste se faz pelo estado difuso, sugerido pelo primeiro vocábulo, e a consciência do próprio estado do segundo termo. Já em *pesadamente incorpóreo*, o contraste se refere ao sentido dado ao *corpo* do parágrafo anterior: corpo como agente, aqui relacionado à escritura. O *pesar*, que é adverbializado, dirige-se ao estado emocional do sujeito ficcional e não ao corpo, como escritura ou a própria arte sendo feita. Noto uma oposição dissimulada entre o estado do ser do sujeito ficcional e o estado do corpo. O principal verbo do enunciado: *estagno* confirma a posição de indecisão ou cisão do sujeito fictício que

simula *o estar no meio*, no ponto de transição, *no entre*: o sono (o difuso) e a vigília (a alerta).

O sentido da arte como dissimulação da dissimulação é reforçado em *estagno [...] num sonho que é uma sombra de sonhar*. Posso, em síntese, assim representar:



Nesse contexto, o eu-fictício permanece num estado de transição contínua, entre o (ir)real, que é a imagem do possível enquanto idealização do real, e a imagem do improvável, porque pertence ao sonho que, em decorrência, interliga-se ao real dissimulado. Assim:

Minha atenção bóia entre		a profundidade de um mar (interior)
☐		☐ X
Minha atenção vê	cegamente	a profundidade de um céu (exterior)
☐	☐	☐
☐		☐
Consciência X Inconsciência		Interior X Exterior
☐		(interior do interior) (interior do exterior)
		☐
Oposição = Oxímoro		Oposição = Antítese

Tanto em *Mar*, quanto em *Céu*, há o simbolismo da imensidão e do movimento. Os termos se contrapõem porque *Mar* evoca o que reflete, o que guarda segredos, o que dissimula, mãe, fertilidade, ambigüidade e interiorização profunda. *Céu*, em contraposição, é aquele que reveste, que se mostra e se esconde, o pai, o exterior, o que pode refletir-se no mar. No entanto, ambos atingem a profundidade, isto é, a obscuridade, o desconhecido que aparenta ser o que se é, não sendo, embora seja. O jogo desses vocábulos remete ao conceito da arte decadente, fazendo despertar, no leitor, comparativamente a lembrança do poema “Ismália”, de Alphonsus Guimarães: *Quando Ismália enlouqueceu, / Pôs-se na torre a sonhar... / Viu uma lua no céu, / Viu outra lua no mar. / [...] Sua alma subiu ao céu, / Seu corpo desceu ao mar...* (GUIMARÃES, 1965). Desse modo, há no texto poético de Pessoa uma integração dos contrários que pressupõe uma íntima relação das

essências antagônicas que se tornam caos, e se transformam em massa desconexa, difusa, simulada, ou seja, desassossegada:

Eu não sei onde estou □ realidade (estar) = desconhecimento do espaço,
 □ □ provocado pelo caos interior

Eu nem sei o que sonho □ o irreal (percepção onírica) = desconhecimento do
 sonho da própria (ir)realidade

Logo, no *torpor lúcido*, a imagem da imagem penetra no difuso que, em outras palavras, são as profundezas antagônicas dos seres e das coisas, inerentes ao ato do fazer literário, gerando o caos próprio da inconsciência onírica e, ao mesmo tempo, físico-espacial do sujeito fictício.

Os sentidos do *entre* e do *contraste* pertencem à consciência da personagem literária ou autor ficcional, e são marcados, lingüisticamente, pelos verbos e pelos pronomes pessoais e possessivos de primeira pessoa do singular, reforçados no fragmento pelo período *Minha atenção bóia entre dois mundos [...]* (1999, p.453). Dessa maneira, o ato de flutuar (de dentro para fora, do interior para o exterior e do referencial já virtualizado para o difuso e o desconhecido) evoca o *entre* como modo de fingir duplamente. Evidencia-se o jogo discursivo entre a imobilidade e o movimento, o abstrato e o concreto (escrita), o real aparente e o irreal idealizado, o interior do interior e o exterior do já interiorizado, todos percebidos por uma

consciência poética que, visivelmente, procura manter a imagem do *entre*. O ato físico discursivo sobre o estado de abstração de sentido, das imagens trasladadas, correlacionadas pela insidiosa presença da consciência poética, torna-se uma presença marcante em todo o *Livro*. Tal consciência aponta para a realização efetiva do texto como conexão e integração entre os estados de percepção do sujeito dissimulado e a inteligência criadora.

Portanto, o jogo artístico do fingimento implica aquilo que se esconde nas dobras da prosa poética: o próprio ato de criar. Assim sendo, o texto-livro espelha o seu próprio jogo mais secreto, instaurando uma espécie de auto-dissimulação criadora. Entre o concreto discursivo e a abstração do ideal aparente, entre as sombras e seus reflexos nas profundezas do céu e do mar, entre o sono e a vigília, geradores do dinamismo criador, a escritura do desassossego encontra o seu ser linguagem; aquilo que transita entre o absoluto e o relativo, entre o silêncio e a palavra: uma articulação em que a intensidade do objeto poético (emoções, percepções e imagens) é trazida pela linguagem e re-trazida pela consciência poética como uma nova postura estética da arte literária.

3.1 A Semi-heteronímia como Consciência Artística Autobiográfica

Aquele trecho pertence a um livro meu, [...], esse livro chama-se Livro do Desassossego, por causa da inquietação e incerteza que é a sua nota predominante. O que é em aparência um mero sonho, ou entressonho, narrado. (FERNANDO PESSOA Carta a João de Lebre e Lima – 1914, 1999, 502).

A consciência autobiográfica, no *Livro*, não se dá, simplesmente, pela narração confessional da personalidade literária sobre a sua autobiografia, mas também por um recurso confessional estratégico, intencionado, criado pelo autor empírico para comprovar o seu “eu pessoal” vivificado no “eu poético”, *uma confissão sonhada da inutilidade e dolorosa fúria estéril de sonhar* do próprio Fernando Pessoa de ser, ele mesmo, Bernardo Soares, um seu semi-heterônimo. Tal confissão está contida no Prefácio às *Ficções do Interlúdio* e nas Cartas a João Gaspar Simões, de 28 de julho de 1932 e a Adolfo Casais Monteiro, em 13 de janeiro de 1935.

O ajudante de guarda-livros Bernardo Soares e o Barão de Teive – são ambos figuras minhamente alheias – escrevem com a mesma substância de estilo, a mesma gramática, e o mesmo tipo e forma de propriedade: é que escrevem com o estilo que, bom ou mau, é o meu. (PESSOA, 1999, p.506).

E ainda:

Há o leitor de reparar que, embora eu publique o *Livro do Desassossego* como sendo de um tal Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, o não inclui, todavia nestas *Ficções de Interlúdio*. É que Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas idéias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estilo de expor. Dou a

personalidade diferente através do estilo que me é natural, não havendo mais que a distinção inevitável do tom especial que a própria especialidade das emoções necessariamente projecta. (PESSOA, 1999, p.507).

O recurso funciona como um meio eficaz e inventivo que o autor real usa para testemunhar a sua própria existência, indo além do registro imediato dos fatos concretos, mediante sua contextualização em um tempo e em um espaço de configuração literária totalmente dissimulada, porém sem perder o nexo de realidade.

Lendo as Cartas e os Prefácios, o leitor apreende o sentido do eu autobiográfico no *Livro*: uma imagem narcísica do outro, na qual prevalece a semelhança na diferença e vice-versa. A lucidez do dizer de um, nas Cartas e no Prefácio, é revelação do que se enuncia no outro literariamente.

Nos autores das *Ficções do Interlúdio*, não são só os ideais e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica da composição, o mesmo estilo, é diferente do meu.. Aí cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada. Por isso nas *Ficções do Interlúdio* predomina o verso. Em prosa é mais difícil de se outrar (PESSOA, 1999, p.507).

Fernando Pessoa confessa ser não só o estilo o caracterizador de suas personagens-autônomas. Por isso, seus heterônimos são diferentes dele; ao passo que o estilo de Bernardo Soares é idêntico ao seu, conseqüentemente não se

distinguem, são únicos, embora, como reconhece a personalidade literária, são metades individualizadas que se completam pelo vago, pelo entressonho, no entre tudo e o nada: *Escrevo com uma grande intensidade de expressão, o que sinto nem sei o que é. Sou metade sonâmbulo e a outra parte nada* (L do D, 1999, p. 500).

Qualquer reconhecimento que se pretenda fazer da personalidade e do modo de viver solitário de Pessoa pode, em muitos casos, ser identificada com a personalidade literária, mesmo quando esta era Vicente Guedes, como se uma fosse o reverso da outra, sem, no entanto, se contradizerem pelo gosto literário, pelo estilo de existência fingida ou modo de habitarem e exercerem a vida:

Tenho um prazer íntimo, da ironia do ridículo imerecido, quando, sem que alguém estranhe, declaro, nos autos oficiais, em que é preciso dizer a profissão: *empregado no comércio*. [...] meu nome vem assim no *Anuário Comercial*:

Epígrafe ao Diário:

Guedes (Vicente), empregado no comércio,

Rua dos Retroseiros, 17 – 4º

Anuário Comercial de Portugal

(L do D, 1999: 402).

Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho, como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei. [...]. Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores, assisto-me com sono; olho, sobre o papel meio escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato [...]. Aqui eu, neste quarto andar, a interpelar a vida! A dizer o que as almas

sentem!, a fazer prosa como os gênios e os célebres! Aqui, eu, assim!... [...].

E recolho-me, como ao lar que os outros têm, à casa alheia, escritório amplo, da Rua dos Douradores. (L do D, p.50-51).

Pessoa possuía o caráter obstinado de um questionador e de um sonhador obsessivo que o impulsionou a uma existência à margem do modo de viver de sua família, de sua classe social e de muitos da sua geração, embora tenha rompido o vínculo com eles, vivendo entre seus pares, circulando nos mesmos ambientes: *Nasci em um tempo em que a maioria dos jovens havia perdido a crença em Deus, pela mesma razão que os seus maiores a haviam tido* – (L do D, 1999, p. 45). No entanto, ao mesmo tempo, deles exilado: *Pertenço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem.* (L do D, 1999, p. 45). E o seu maior exílio é o do saber escrever, o estar não-estando. Exilado, por vocação, num mundo figurativo, feito de sonhos e de poesia. Isso pressupõe um modo de vida inteiramente reclusa e contemplativa. Daí o encobrimento: o real e a figura literária.

Encaro serenamente, sem mais nada que o que na alma represente um sorriso, o fechar-se-me sempre a vida nesta Rua dos Douradores, neste escritório, nesta atmosfera desta gente. Ter o que me dê para comer e beber, e onde habite, e o pouco espaço livre no tempo para sonhar, escrever – dormir – que mais posso eu pedir aos Deuses ou esperar do Destino?

Tive grandes ambições e sonhos dilatados [...] sonhos tem toda a gente [...].

Em sonhos sou igual ao moço de fretes e à costureira. Só me distingue deles o saber escrever. Sim, é um acto, uma realidade minha que me diferencia deles. Na alma sou seu igual. (L do D, 1999, p.57).

Nesse sentido, da mesma forma que Pessoa contentou-se com uma existência sem brilho e sem grandes misérias, preferindo viver na penumbra e na simplicidade, em poesia, como em vida, Bernardo Soares também figurou sua existência nas páginas do *Livro*. O ambiente, que, convencionalmente, o rodeou e a personagem em que se transformou aos poucos são específicos de uma existência como literato, singular ainda que homem e figura habitem constantemente no mesmo ambiente. Ambos são clientes modestos e assíduos dos cafés da Baixa da cidade de Lisboa:

Sem que seja preciso grande esforço ou grande imaginação, reencontramos a atmosfera dos cafés então habituais da Baixa da cidade de Lisboa, que ele freqüentava como cliente modesto entre as horas de presença dos escritórios próximos, e como intelectual às horas dos intelectuais. Aí o distinguimos verossimilmente, vestido de escuro e refugiado no gesto imóvel de cruzar os pés sob a mesa e inclinar a cabeça para apoiar a uma das mãos. Reconhecemos o seu ar de secreta e vaga ausência, a sua distraída contemplação, o seu lento sorriso silencioso ou o seu casquinar rápido de uma pequena gargalhada nervosa. (GALHOZ, 1986, p. 44).



O entrecruzamento da identidade do autor real, relacionada ao seu modo de existência e manifesta, principalmente, em suas confissões nas Cartas, com a identidade do outro (ficcional) não se restringe aos limites de um “eu poético”, nem se reduz à esfera do documento; delega, isso sim, ao texto ficcional um sentido de verdade, sem comprometer a validade literária. A conjugação das epístolas e dos prefácios de Pessoa com o *Livro*, atribuído a Soares, revela num ato de reciprocidade a outra face encoberta pelo discurso: do não-literário ao literário e deste ao outro.

Soares, semelhantemente, a Álvaro de Campos, quando não estava no escritório, caminhava na Baixa, onde freqüentava os cafés e a tabacaria. Esta chegou a ser tema de um dos poemas de Álvaro de Campos. Pode-se dizer que há entre Bernardo Soares, Campos e Fernando Pessoa certa identidade e certo modo de percepção, ou, como afirmou Richard Zenith, na Introdução ao *Livro do desassossego*: *Havia, de fato, uma forte concordância intelectual e emocional entre o ajudante de guarda-livros e o Álvaro de Campos do último período.* (ZENIHT, 1999, p.14):

Quando olho para mim não me percebo.

Tenho tanto a mania de sentir

Que me extravio às vezes ao sair

Das próprias sensações que eu recebo.

(Álvaro de Campos)

Na verdade, não possuímos mais que as nossas próprias sensações; nelas, [...], temos que fundamentar a realidade da nossa vida. (L do D, p. 130).

O narrador principal do *Livro*, Bernardo Soares, é, então, próximo de Campos, mas tão igual a Pessoa que se tornaram metades do único. *É um semi-heterónimo, porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela*, escreveu Pessoa no ano de sua morte.

Não há dúvida de que muitas das reflexões estéticas e existenciais de Soares fariam parte da autobiografia de Pessoa, se tivesse escrito uma, mas [...] Soares não foi uma réplica de Pessoa, nem sequer em miniatura, mas um Pessoa mutilado, com elementos em falta. (ZENITH, 1999, p.15).

Como o seu semi-heterónimo, Fernando Pessoa foi empregado de um escritório na Baixa, porém, enquanto Bernardo Soares esteve condenado à rotina de preencher com preços e quantias o Livro de Razão de um armazém de fazendas, Pessoa escreveu cartas comerciais em inglês e em francês. O primeiro cumpriu um horário fixo, o outro não. A vida particular de um se assemelha à do outro: Pessoa criou várias figuras literárias e Soares confessa ter criado nele muitas personalidades:

A minha mania de criar um mundo falso acompanha-me ainda, e só na minha morte me abandonará. [...] e alinho na minha

imaginação, confortavelmente, como quem no inverno se aquece em uma lareira, figuras que habitam, e são constantes e vivas, na minha vida interior. Tenho um mundo de amigos dentro de mim, com vidas próprias, reais, definidas e imperfeitas. (L do D, p.121).

No trecho, a confissão do semi-heterônimo constitui um pacto de leitura, pois foi Pessoa quem criou os heterônimos. Assim, Pessoa e Bernardo Soares se fundem no discurso: a fala de um é a revelação da fala do outro. A confissão de um expressa a existência do outro. Por isso, quando Bernardo Soares afirma que *desde que vivo, narro-me* (L do D, p. 501), desvela, também, a confissão autobiográfica declarada do outro em si mesmo: Fernando Pessoa. Desse modo, o poeta prosador é, ao mesmo tempo, o homem real, que confessa, e a palavra-arte, que finge o já dissimulado. Ambos se completam, pois são, ao mesmo tempo, encobrimento e revelação.

A arte encobre a vida e a vida encobre a arte. O encobrir é o disfarce extremo do revelar, pois que uma preserva a história da outra. O relato autobiográfico de Bernardo Soares é o registro da personalidade de Fernando Pessoa, embora seja uma *mutação* e uma *suposição* de sua personalidade verdadeira, visto que é literária. Desse modo, o retrato, a memória, os quadros e o diário de um revela, pelo encobrir, o outro real. Este é desfigurado na figuração de Bernardo Soares.

Vivo de impressões que me não pertencem, perdulário de renúncias, outro no modo como sou eu.

Viver é ser outro.

[...] Somos quem não somos, [...]. Quantos somos! Quantos nos enganamos! (L do D, 1999, p.124-125).

O multiplicar-se em outros sem ser o que se é, reforça o sentido do encobrimento, prática discursiva de Pessoa que visa ao confronto entre a verdade e a ilusão, o ser e o não-ser, a vida e a obra, constituindo-se no questionamento da transparência autobiográfica e da conseqüente noção de individualidade autoral. Permite revelar a suposta história do autor real, que sofre do mal de se fragmentar e se multiplicar nas suas outras personalidades criadas, e na de um “eu poético”, que, à sua semelhança, também se fragmenta e se multiplica. Pessoa considera esse seu estado uma espécie de doença que não é só sua, mas também do *Livro*. Numa carta a Armando Cortes-Rodrigues, de 19 de novembro de 1914, Pessoa revela: *O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar, sem querer, no Livro do Desassossego. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos* (L do D, p.503). Noutra carta a esse mesmo amigo, datada de 2 de Setembro do mesmo ano, informa:

O que principalmente tenho feito é sociologia e desassossego. V. percebe que a última palavra diz respeito ao “livro” do mesmo nome; de facto tenho elaborado várias páginas daquela produção doentia. A obra vai pois complexamente e tortuosamente avançando.

Fala, em 4 de Outubro de 1914, do seu estado de espírito: *de uma depressão profunda e calma. Estou há dias ao nível do Livro do Desassossego*. Pessoa

confessa, então, sua identidade com o Outro no *Livro*. A esse respeito Richard Zenith, na “Introdução” ao *Livro do desassossego*, afirma que o autor e o seu *Livro* ficaram para sempre fiéis aos seus princípios:

Se Pessoa se dividiu em dezenas de personagens literários que se contradiziam uns aos outros, e mesmo a si próprios, o *Livro do Desassossego* também foi um multiplicar-se constante, sendo muitos livros atribuídos a vários autores, todos eles incertos e vacilantes, como o fumo dos cigarros através do qual Pessoa, sentado num café ou à janela, olhava a vida que passa (1999, p.14).

Pessoa viveu, após a morte do pai e depois do segundo casamento da mãe, distante da família. Talvez, por isso, atribuiu a Bernardo Soares, o destino de um órfão. Talvez seja esta a grande diferença de sensibilidade e, ao mesmo tempo, a semelhança de estilo entre eles:

Não me lembro da minha mãe. Ela morreu tinha eu um ano. Tudo o que há de disperso e duro na minha sensibilidade vem da ausência desse calor e da saudade inútil dos beijos de que me não lembro. Sou postiço. Acordei sempre contra seios outros, acalentado por desvios (L do D, 1999, p. 65).

O fato é que o ato do autobiografar pressupõe a construção da consciência como a resultante da memória de um “eu” que se descreve a um outro. Ora, se esse “eu” não tiver nenhum vínculo com o real, a sua memória não se constrói, pois o

que garante a existência da autobiografia é a invasão da consciência pelas marcas mnêmicas, ou seja, a memória na própria consciência como escrita histórica de um sujeito sobre si mesmo. Daí as referências ao nascimento, às heranças, às atividades profissionais, ao modo de ser e de viver cotidianamente. Por isso, são evidentes, na obra, o diário íntimo, o retrato e as memórias, que são formas estilísticas, preferencialmente, prosaicas.

No entanto, o retrato de um não se identifica, exatamente, com o retrato do outro, pois se trata do reverso e, ainda mais, encobrimento, dissimulação. *Sim, é sim. Vivo esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de maneira alheia a meu ser* (1999, p.125). Assim, o reverso do homem real dissimulado são as linhas feitas da personalidade suposta: a obra de arte.

Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou por detrás desta irreabilidade? Não sei. Devo ser alguém. E se não busco viver, agir e sentir, é – crede-me bem – para não perturbar as linhas feitas da minha personalidade suposta. Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos, já que o corpo não posso ser. Por isso me esculpi em calma e alheamento e me pus em estufa, [...] onde a minha artificialidade, flor absurda, floresta em afastada beleza (L do D, p.139).

O retrato da rotina funcional de Soares gera o seu estranhamento, causa-lhe sofrimento. Será que Pessoa sentia o mesmo quando se deixava fotografar em

situações semelhantes? A figura que temos dele é de um homem enigmático, mais uma figura do que um homem real. A personalidade literária, com certeza, sentiu um tremendo choque quando se viu quotidianamente tão real. Viu-se metamorfoseado em bicho, transformado em coisa. Indignou-se, não como Narciso encantado com a própria imagem, mas um Narciso desapontado com o real de si mesmo:

Hoje quando cheguei ao escritório, um pouco tarde, e, em verdade, esquecido já do acontecimento estático da fotografia duas vezes tirada, encontrei o Moreira, inesperadamente matutino, [...] .

Sofri a verdade ao ver-me ali, porque, como é de supor, foi a mim mesmo que primeiro busquei. Nunca tive uma idéia nobre da minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão minhas conhecidas, naquele alinhamento de quotidianos. Pareço um jesuíta fruste. Minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, [...]

E, hoje, pensando no que tem sido a minha vida, sinto-me qualquer bicho vivo, transportado num cesto de encurvar o braço, entre estações suburbanas. (L do D, p.89-90)

A autobiografia, como memória de si mesmo, significa não querer esquecer, guardar no outro a memória de si, espalhar-se *no* e *pelo* tempo a fim de imortalizar-se na dor do viver. A memória, que na mitologia grega, *mnêmosyné*, é a mãe das musas, tem como papel tornar presente aquilo que permanece escondido atrás das

aparências. Ela não é reconstrução do passado, mas exploração do invisível.

(VERNANT, 1999, p.23). E qual é o invisível? Quem permanece escondido atrás das aparências no *Livro do desassossego*? A outra metade do semi-heterônimo, que nada mais é do que o autor real: Fernando Pessoa. Do mesmo modo, qual é a outra metade do autor real que compõe, declaradamente, o *Livro*? Bernardo Soares, o outro escritor: autor ficção.

Lembrar é um repouso, porque é não agir.

De tal modo me converti na ficção de mim mesmo que qualquer sentimento natural, que eu tenho, desde logo, desde que nasce, se me transforma num sentimento da imaginação – a memória em sonho, o sonho em esquecer-me dele, o conhecer-me em não pensar em mim.

De tal modo me desvesti do meu próprio ser que existir é vestir-me. Só disfarçado é que sou eu. (L do D, p.402).

Fernando Pessoa cria, então, o pacto de leitura, no qual prevalece a sua confissão de ser o *Livro* uma prosa pertencente a Bernardo Soares que é *um semi heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade.* (PESSOA, 1999, p.504). O semi-heterônimo torna-se a sua outra metade.

Nesse sentido, a noção de um autor original e real passa a se conjugar com a de um escrevente textual que só existe no tempo do texto e de sua leitura. Significa dizer que a autobiografia no *Livro* se mantém não simplesmente por ser uma

metáfora de registro de *performance* que dialoga com outras escrituras, mas pelo jogo que se estabelece entre o *eu real* e o *eu ficcional*.

O eu do escrevente ficcional se identifica com o eu do escrevente real, ambos vivem uma estrutura de relações complexas e mutáveis, na qual o *locus* do sentido se desloca do autor para a escritura, daí para o leitor que co-participa das múltiplas possibilidades do modo de leitura estrutural do *Livro*.

Dessa maneira, uma metade reflete a história estética da arte literária como escrita; a outra, submersa, como a história de um autor real que se dissimula, sob a figura de outro, ao narrar a própria vida e, conseqüentemente, o seu itinerário poético. O que é mostrado é a figura, que, aparentemente, finge o real. Assim, o que a metaficção autobiográfica faz é entrecruzar o indivíduo figurador com o indivíduo figurado e vice-versa. E o que sobra? O mistério: *Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando age sem saber, a vida é absolutamente irreal.* (L do D, p.140):

Assim organizar a nossa vida que ela seja para os outros um mistério, [...]. Eu assim talhei a minha vida, quase que sem pensar nisso, mas tanta arte instintiva pus em fazê-lo que para mim próprio me tornei uma não de toda clara e nítida individualidade minha. (L do D, p.139).

A consciência ficcional auto-referente, nesse contexto, atribui legitimidade e autenticidade ao “eu artístico” com o objetivo de também legitimar a subjetividade

do real que, no *Livro*, se mantém oculta. A memória, o diário, o retrato de uma são o da outra, e juntos são usados para dar o sentido de verdade à confissão autobiográfica, criada pelo pacto de leitura nas *Cartas* e no Prefácio às *Ficções do Interlúdio*.

Com efeito, a autobiografia se realiza, de fato, quando o próprio Fernando Pessoa escreve a Adolfo Casais Monteiro, em 13 de janeiro de 1935 sobre o *Livro do Desassossego*, falando a respeito do modo como escrevia em nome de seus heterônimos: Caeiro, Ricardo Reis e Campos. Coloca, em parênteses, uma alusão a Bernardo Soares que tem significado essencial para a compreensão da consciência autobiográfica do *Livro*. Afirmar que Bernardo Soares surge nele sempre que se sente cansado e sonolento. Por isso, uma prosa do devaneio que é, ao mesmo tempo, uma mutilação de sua personalidade, o ser ele sem o seu raciocínio e a sua afetividade. Há entre eles uma aproximação lingüística de estilo. Embora a prosa de ambos seja igual, se distinguem no que se refere ao raciocínio. Isto é, enquanto a prosa de Pessoa possui características da razão, a de Bernardo Soares se faz pelo devaneio, liga-se às sensações, como explica o próprio Fernando Pessoa na carta a Adolfo Casais Monteiro:

(O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, [...] aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o

raciocínio e a afetividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de tênue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual [...]
(PESSOA, 1999, p. 504)

Nesse contexto, Fernando Pessoa e Bernardo Soares transformam-se de *dois* em *um*, ou seja, no outro de si mesmo. Porém autônomos, independentes: *Sou dois, e ambos têm a distância – irmãos siameses que não estão pegados!* (L do D, p.53). O dizer de si encoberto, ou melhor, dissimulado, engloba a vivência alegórica de uma metáfora de si mesmo, tanto na vida real quanto na ficção. Faz do dito, como memória que se mostra, o dito de um que se mostra realmente. Na construção autobiográfica de si pelo discurso do outro como alegoria auto-referente, o outro é sempre expresso como outro. Daí Bernardo Soares considerar sua autobiografia sem fatos, pois, como alegoria do outro, torna-se a história que não ocorreu. Isso explica porque a personalidade literária permanece sempre envolta por uma sensação de isolamento, de dor e de absurdo. Essas sensações decorrem da dissimulação no discurso, pois há, entre eles, incomunicabilidade, profunda invisibilidade:

Pensaste já, ó Outra, quão invisíveis somos uns para os outros?
Meditaste já em quantos nos descobrimos? Vemo-nos e não nos vemos. Ouvimo-nos e cada um escuta apenas uma voz que está dentro de si. (L do D, 1999, p. 306).



A alegoria no *Livro* é a escrita que significa o seu outro, a escrita que é o não-ser do que ela representa. O dizer, como alegoria, é sempre algo diverso do que se pretendia dizer com ela. Num texto poético, cada significado se inclina no sentido de se tornar um significante de novos significados. Para Benjamin (1980, p. 56), o dizer o outro caracterizador da alegoria faz do outro dito o dito do outro, ou melhor, um outro dito no próprio dito. Bernardo Soares é uma figura alegórica, pois representa um outro real e outras figuras que não são exatamente o que ele é, mas os elementos constitutivos de uns valem pelos outros. Conseqüentemente, o autor real aparece encoberto e, por isso, não tem, verdadeiramente, uma fisionomia fixa. A personalidade literária, Bernardo Soares, manifesta uma postura ambivalente em face do outro real.

No *Livro*, a alegoria não procede por mera fusão do subjetivo com o objetivo nem do homem com o meio natural: é abstrata, dissimuladamente desinteressada e de sentido inesgotável. Como obra alegórica, há nela a necessária distância entre o significante e o significado entre o que está dito no texto e o que se pretendeu dizer. O objeto alegórico é representado de outro e até de vários outros, porém não do todo. Há, então, uma subversão da estabilidade do ponto de vista. Por um lado, encontra-se um autor ficcional declarado, por outro, não existe nenhuma perspectiva única, mas vários discursos, que muitas vezes não são inteiramente localizáveis no universo textual.

Por isso, a alusão, na obra, é pluralista. Remete ao diverso e não se refere à representação da totalidade. Seu realizar consiste em aludir incessantemente ao

outro, ainda que esse outro esteja sempre encoberto. Assim, a alegoria parte do princípio da polissemia, da história e da coexistência do dispar, numa lógica de complementaridade, própria da escrita alegórica, hostil às formas fixas. Daí o fragmentário, a obra aberta e uma representação de um outro reprimido. Encontra-se, no *Livro*, uma subjetividade plural. O sujeito pode ser considerado como um processo e como o local das contradições. O múltiplo e o heterogêneo investem diretamente contra a ordem totalizante da prosa ficcional e, por isso, rompe as oposições convencionais nas relações entre o eu ficcional e o eu real.

Partindo desse pressuposto, Fernando Pessoa revela-se como foi na vida real: um que mantém outros (metade) feitos de discurso, que nele moram e se manifestam nos intervalos de seus exercícios como escrevente de figuras. Bernardo Soares e Fernando Pessoa são escreventes, porém diferentes sob a perspectiva do fato histórico: um de fato, outro sem fato, únicos, porém metade. É alegoria de si. Explica-se pela narrativa narcísica, pois escrevê-lo é exercer a função de decifrar-se para se salvar do eterno esquecimento. O que Pessoa faz é recuperar a história de si pela dissimulação da memória do outro de dentro daquele que só poderia ser no discurso, portanto, de existência meramente ficcional. Assim, pode-se afirmar, como bem demonstram as cartas de Pessoa aos amigos e várias indicações da personalidade literária no *Livro*, que muito do que existe em Bernardo Soares não está fora ou distante de Fernando Pessoa, e, só por isso, a autobiografia é possível:



A João Gaspar Simões, em 28 de Julho de 1932:

Primeiramente, era minha intenção começar as minhas publicações por três livros, na ordem seguinte: (1) *Portugal*, que é um livro pequeno de poemas [...]; (2) *Livro do Desassossego* (Bernardo Soares, mas subsidiariamente, pois que o B.S. não é um heterônimo, mas uma personalidade literária); (3) *Poemas Completos de Alberto Caeiro* [...].

De repente, como se um destino médico me houvesse operado de uma cegueira antiga com grandes resultados súbitos, ergo a cabeça, da minha vida anônima, para o conhecimento claro de como existo. E vejo que tudo quanto tenho feito, tudo quanto tenho pensado, tudo quanto tenho sido, é uma espécie de engano e de loucura. Maravilho-me do que consegui não ver. Estranho quanto fui e que vejo que afinal não sou. [...] nem sequer representei. Representaram-me. Fui, não o actor, mas os gestos dele. [...]. Pesa-me, realmente me pesa, como uma condenação a conhecer, esta noção repentina da minha individualidade verdadeira, dessa que andou sempre viajando sonolentemente entre o que sente e o que vê (L do D, p.73).

O *Livro*, no entanto, ao ficcionalizar o *eu real*, para em seguida o revelar não pode ser utilizado como guia de conduta, semelhante às memórias da tradição que desempenharam a função de aprimoramento do *eu*, no interior de uma cultura marcada pela palavra-razão ou pela palavra-divina. Por outro lado, a carta denuncia o seu autor. *Escrever é mostrar-se, fazer-se ver e fazer aparecer à própria face diante do outro; a carta é, ao mesmo tempo, um olhar que se lança ao destinatário*

e uma maneira de se dar ao seu olhar (MIRANDA, 1992, p.28). A carta implica não só uma extroversão, entendida como abertura que o autor oferece ao receptor para que ele o veja na intimidade, mas também confirma ao leitor a veracidade das afirmações autorais, isto é, cria-se o pacto de leitura. Partindo desse ponto de vista, afirma Wander Melo Miranda:

Na relação epistolar, o exame de consciência se formula como uma narrativa escrita do eu, intencionada a fazer coincidir o olhar do outro que se lança sobre si mesmo, no momento em que as ações cotidianas são medidas pelas regras de uma técnica de vida. (MIRANDA, p.29).

Assim como Fernando Pessoa revela que a sua existência é o *locus* de suas figuras ficcionais, a personalidade literária revela a escrituração de si mesma na sua prosa de impressões, feitas do devaneio e do sonho, pois ele existe graças ao poder da prosa como ato discursivo que lhe garante o estatuto de realidade, ainda que fingida; por ela, reconhece o legado negativo da geração que herdou:

Quando nasceu a geração a que pertenço encontrou o mundo desprovido de apoios para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. [...] nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, em pleno desassossego político. Ébrias das fórmulas externas, dos meros processos da razão e da ciência, [...]. (L do D, p.187).

Interessante observar que o semi-heterônimo sempre eleva o sonho à categoria de superioridade ou de encobrimento do real. O sonho adquire, no *Livro*, um duplo sentido: o de capacidade produtiva, pois gera imagens de imagens, e perceptiva, pois se projeta no mundo das sensações, onde nada procede de maneira sistemática e exata, mas, sim, de modo indefinido e plural. Tanto a produção quanto a percepção criam conteúdos irrealis, isto é, o sonho: uma figuração dissimulada do real. Em síntese, o real que se revela, por meio das *cartas* e do *prefácio*, preserva sua existência no outro ficcional, garantindo, pelo pacto de leitura, a veracidade da autobiografia.

Nesse sentido, o semi-heterônimo não é nem uma personagem completamente fictícia, nem a revelação total do próprio autor. É uma metade que se faz, que se mostra e que encobre a sua outra metade, embora dela faça parte. Com o semi-heterônimo, Pessoa expõe o seu duplo real: um homem capaz de criar vários autores-figuras, de ser ele mesmo e de poder fazer viver sua própria metade, para mostrar como vivia na vida real, com o poder de se assemelhar a todas as suas outras figuras principais, sem ser exatamente nenhuma delas. Iguala-se, estilisticamente, com ele próprio, quando escreve prosa. Alguns de seus temas, tons e modo de ser e de dizer se identificam com os de Álvaro de Campos:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Ter todas as opiniões,
Ser sincero contradizendo-se a cada minuto,

[...].

E por que é que as minhas sensações se revezam tão depressa?

Eu, enfim, que sou um diálogo contínuo,

[...].

Eu, por fim, literalmente eu,

E eu metaforicamente também,

Eu, o poeta sensacionista, enviado do Acaso.

Às leis irrepreensíveis da Vida,

Eu, o fumador de cigarros por profissão adequada,

[...]. (A de C. 1986, p.347).

Sentir tudo de todas as maneiras; saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento; não desejar muito senão com a imaginação; [...] conhecer-se com fingimento e tática, [...] em suma, usar por dentro todas as sensações, [...]. (L do D, p.151).

Criar dentro de mim um estado com uma política, com partidos e revoluções, e ser eu isso tudo, ser eu Deus no panteísmo real desse povo-eu, [...].

O prazer que me daria criar um jesuitismo das sensações!

Por que exponho eu de vez em quando processos contraditórios e inconciliáveis de sonhar e de aprender a sonhar? Porque, provavelmente, tanto me habituei a sentir o falso como o verdadeiro, o sonhado tão nitidamente como o visto, que perdi a distinção humana, [...].

Poder sonhar o inconcebível visibilizando-o é um dos grandes triunfos [...] raras vezes atinjo (L do D, p. 172).

Soares cria “máximas” semelhantes aos modos de dizer de Ricardo Reis (R. R), embora em prosa, e possui certas ideologias e percepções que só são possíveis encontrar em Alberto Caeiro (A C):

A realidade

Sempre é mais ou menos

Do que nós queremos.

Só nós somos sempre

Iguais a nós-próprios.

Suave é viver só.

Grande e nobre é sempre

Viver simplesmente.

[...] (R.R, 1986, p.270).

Dar bons conselhos é insultar a faculdade de errar que Deus deu aos outros.[...].

A única atitude intelectual digna de uma criatura superior é a de uma calma e fria compaixão por tudo quanto não é ele próprio. (L do D, p.450-451).

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,

Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia. (A C, 1986, p.215).

Mas amo o Tejo porque há uma cidade à beira dele. Gozo o céu porque o vejo de um quarto andar da rua da Baixa. [...] não há para mim flores como, sob o sol, o colorido variadíssimo de Lisboa. [...] a artificialidade é a maneira de gozar a naturalidade. (L do D, p.83).

Bernardo Soares é, assim, uma metade-síntese que contém, em si, fragmentos de todos. É possível encontrar, aqui e ali, pedaços das figuras de Pessoa, como também é possível encontrar não só o Fernando Pessoa prosador, mas o homem real que, não sendo ele, não é dele diferente.

Com efeito, a semi-heteronímia é o disfarce, a alegorização, que o próprio Fernando Pessoa criou para revelar o seu “eu humano”, não distinto, essencialmente, de seu “eu poético”. *Só disfarçado é que sou eu* (L do D, p. 402). Partindo desse pressuposto, o disfarce pretende mostrar uma parte do seu “eu real”. O encobrimento, no entanto, mostra a dupla face do mesmo ser, como em Narciso diante da fonte. As faces se denunciam, pois formam metades que, nem sempre, se conjugam. Elas podem, às vezes, contrastarem. Por outro lado, ver uma face não significa, exatamente, ver a outra. Pressupõe, isso sim, o reconhecer uma pela imagem da outra refletida no espelho. Por isso, a personalidade literária metaforicamente expõe: *Se me pedissem que explicasse o que é este meu estado de alma, através de uma razão social, eu responderia mudamente apontando para um espelho, para um cabide e para uma caneta com tinta* (L do D, p.403).

Contudo, o que está escrito é o eu real refletido no espelho do “eu-poético” (o semi), outra face do “eu-real” (Fernando Pessoa). Por outro lado, o objeto base

da autobiografia é o nome próprio, a assinatura que Philippe Lejeune chama de “pacto autobiográfico”, *afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo, em última instância ao nome do autor na capa do livro* (1975 p. 21). s

Os organizadores do *Livro*, por isso, têm colocado o nome de Fernando Pessoa na capa e com relação a Bernardo Soares, consta a seguinte indicação:

LIVRO
DO
DESASSOSSEGO

COMPOSTO POR BERNARDO SOARES,

AJUDANTE DE GUARDA-LIVROS

NA CIDADE DE LISBOA

A questão da autobiografia se coloca a partir de uma análise, no nível da publicação, do contato implícito ou explícito do autor com o leitor, o qual determina o modo de perceber o texto, classificando-o como uma autobiografia. Esta é, então, um modo de leitura, um efeito contratual historicamente variável, tendo-se em vista a posição do leitor. *Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua vida individual, sobretudo a história de sua personalidade* (LEJEUNE, 1975, p.30). Vejamos:

Notas para as edições próprias
(e aproveitável para o “Prefácio”)



Reunir, mais tarde, em um livro separado, os poemas vários que havia errada tenção de incluir no *Livro do Desassossego*, este livro deve ter um título mais ou menos equivalente a dizer que contém lixo ou intervalo, ou qualquer palavra de igual afastamento (L do D, p.504).

Em outra nota relacionada ao L do D, Pessoa diz que a organização da obra deve basear-se numa *escolha rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes, adaptando, porém, os mais antigos, que falhem à psicologia de Bernardo Soares, tal como agora surge, a essa vera psicologia*. (L do D, p, 505).

Sendo o *Livro* uma prosa poética, a autobiografia tende a assimilar em si um duplo discurso: de um lado, um discurso verídico e, do outro, uma forma de arte, situando-se no entre a transparência referencial e a elaboração ficcional.

3.2 A Questão da Autoria como Existência Ficcional

Publicar-se – socialização de si próprio. Que ignóbil necessidade! Mas ainda assim que afastada de um acto – o editor ganha, o tipógrafo produz. O mérito da incoerência ao menos. (FERNANDO PESSOA, 1999, p.216)

O *Livro* surgiu antes dos heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, com a publicação de “Na floresta do alheamento”, em 1913. Prosa assinada por Pessoa e identificada como “Do Livro do desassossego”, ainda em

preparação. Mais tarde, o texto foi inserido numa das listas que ele preparou para o *Livro*, dando a ele a autoria de Bernardo Soares. Do mesmo modo, os textos pós-simbolistas, em um primeiro momento, foram atribuídos a Pessoa ele-mesmo, apesar de não estarem totalmente completos ou acabados. Eram, ainda, fragmentos. Ricardo Zenith, na “Introdução” que faz ao *Livro do desassossego*, afirma:

Embora Pessoa tenha acabado por atribuir o livro à autoria de Soares, a fase mais caracteristicamente soariana – na qual a prosa é requintada, mas direta – limita-se ao período 1929-1935 (o último trecho datado é de 1934, mas Pessoa decerto continuou a escrever para o *Livro*, pois na sua carta de 13/1/1935 a Adolfo Casais Monteiro, fala no presente do seu “semi-heterônimo”, que “aparece sempre que estou cansado ou sonolento”) (ZENITH, 1999, p. 16).

A verdade é que o *Livro* pertenceu a vários autores, direta ou indiretamente, um livro constituído por muitos escritos dispersos, que, em determinados momentos, se identificam com um ou com outros autores, heterônimos ou não. Depois dos trechos pós-simbolistas atribuídos a Pessoa, surgem os trechos diarísticos, *o autor seguiu o seu costume de se esconder por detrás de outros nomes, sendo o primeiro destes Vicente Guedes*. (ZENITH, 1999, p. 20). Apesar de os diários fazerem parte do *Livro*, dado como escrito por Vicente Guedes e publicado por Fernando Pessoa, mais tarde, quando a obra passa a ter características mais definidas, a partir de 1930, Soares assume a sua autoria total, inclusive algumas características específicas do antigo autor, o Vicente Guedes:

Mas o que parece certo é que, quando Bernardo Soares assumiu a sua autoria, também assumiu, mais ou menos, a biografia do seu antigo autor. Mais precisamente, Vicente Guedes, que morreu jovem [...], terá reencarnado, de alguma forma, em Bernardo Soares, que também morava num quarto andar da Baixa (só o nome da rua muda), também trabalhava num escritório e também era um diarista excessivamente lúcido. Soares até ficou [...] com a infância de Guedes. (ZENITH, 1999: 24).

No entanto, há passagens, no *Livro*, que citam o nome de Vicente Guedes não como o seu provável autor, mas como aquele que é biografado, de quem alguém escreve. Por isso, a autoria não é definida claramente:

Este livro é a biografia de alguém que nunca teve vida...
De Vicente Guedes não se sabe nem quem era, nem o que fazia, nem [...] Este livro não é dele: é ele. Mas lembremo-nos sempre de que, por detrás de tudo quanto aqui está dito, coleia na sombra, misterioso [...] Para Vicente Guedes ter consciência de si foi uma arte e uma moral; sonhar foi uma religião. Ele criou definitivamente a aristocracia interior, aquela atitude de alma que mais se parece com a própria atitude de corpo de um aristocrata completo. (L do D, p.492).

Enquanto os heterônimos, como bem observou Leyla Perrone Moisés, eram realmente autores, pouco importando, afinal, que o nome-assinatura fosse fictício ou correspondesse a uma pessoa civil, no *Livro*, a autoria é indefinida, sugere mais de uma autoria, todas incertas, e feita por um autor fantasmático que não alcança a

indivíduoação, que se parece em determinados fragmentos com todas as criações de Pessoa, sem ser, contudo, nenhuma delas. Ainda mais, Bernardo Soares, que se mantém provável autor por mais tempo, é um *semi*, um fluído, um espectral, um estado de sonolência que se reconhece como ninguém e como vazio. Seu próprio nome varia, ao longo da escrita, e pode ser denominado de “personalidade literária”, de “personagem de ficção” e “personalidade de literato”. Concebe-se “máquina de escrever portátil” e um escrevente. Da categoria de colega de escritório passa a enunciador de texto.

No “Prefácio”, Pessoa, falando dos tipos ou graus de suas invenções, que podem ser identificadas pelo leitor atento, afirma:

Nestes desdobramentos de personalidades ou, antes, invenções de personalidades diferentes, há dois graus ou tipos, que estarão revelados ao leitor, se os seguir, por características distintas. No primeiro grau, a personalidade distingue-se por idéias e sentimentos próprios, distintos dos meus, assim como, em mais baixo nível desse grau, [...]; o *Livro do Desassossego*, e a personagem Bernardo Soares são o grau superior. (PESSOA, 1999, p.506-507).

No Prefácio às *Ficções do Interlúdio*, continua:

Há o leitor de reparar que, embora eu publique o *Livro do Desassossego* como sendo de um tal Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, o não inclui, todavia nestas *Ficções de Interlúdio*. (PESSOA, 1999, p.509).

Com efeito, o real passa a fictício e o fictício passa, pela enunciação, a real. Isto pressupõe a fé na escritura, que, enquanto arte, é capaz de garantir vida além da vida e, ao mesmo tempo, questionar a existência da autoria, pois que encobre o autor real, fazendo aparecer o espaço vazio de uma linguagem de “impressões sem nexo” que descreve a si mesmo. Ora, se o fictício passa a ser o real metaforizado que se auto-refere, encobrindo o real-real, como explicar a autoria? Como explicar a autobiografia a partir das noções de representação? Além do mais o *semi*, no *Livro*, não é, como já foi dito, totalmente definido, pois que a autoria é atribuída a mais de um autor. No entanto, a pluralidade autoral do *Livro* é um mero disfarce, no qual convivem, num jogo alegórico, o real e o ficcional.

No *Livro*, não aparece a noção da arte como representação. No plano estético da arte literária, o fundamental situa-se na relação entre o ideal e o real. Nessa interação, as impressões poéticas têm poderes de verdade que não provêm do real em si ou daquilo que reflete, mas da percepção sentida do olhar que as percorre, as contempla e, pouco a pouco, as penetra, conferindo-lhes apenas sua própria clareza enquanto arte de si mesma. O nascimento da arte, nesse contexto, não pode estar condicionado aos mesmos princípios que regem o nascimento do homem. Este segue os padrões existenciais, limitadores de seu ser: sua condição de temporalidade, de finitude. A arte tampouco pode estar condicionada pelas normas de representação pré-estabelecidas pelo Destino, presa ao modelo e à vontade de uma divindade mítica ou religiosa. A arte supera o finito. A partir desse ponto de

vista, a existência de um autor real pode representar, também, a temporalização da arte e, conseqüentemente, a sua limitação.

Na verdade, o *Livro* é a comprovação de que todo o projeto de Pessoa implica o encobrimento da existência do autor real e, em decorrência, a revitalização ou sobreposição do autor fictício, como afirma Leyla Perrone: *O autor do Livro é uma semificção, na qual o autor real perde os limites e os contornos de sua humana realidade.* (2001, p.291) O encobrir, contudo, não quer dizer anular o real primeiro, mas torná-lo virtual. Não se trata, ainda, de criar um autor meramente ficcional com suas próprias características literárias, mas de existir entre o *outro* escrito e o *outro* humano. O estado do “entre” possibilita a abertura no processo criativo e amplia a existência do múltiplo, pois na voz de Bernardo Soares encontram-se outros fragmentos de vozes, espalhadas em todo o *Livro*.

A passagem do “eu penso” como a própria essência da linguagem clássica ao “eu sou”, realizada sob o enfoque do discurso, no qual o essencial é o aparecimento de um sujeito finito e limitado no universo do saber, provoca um novo redimensionamento na produção literária, pois esta não mais se aceita condicionada pela representação nem admite a limitação e o sentido do finito. Ela ultrapassa todas essas restrições e, semelhante à concepção de Foucault⁴³, a linguagem no *Livro* nem remete a um autor real como sujeito nem a um sujeito como objeto. Ela

⁴³ Roberto Machado afirma que Foucault, ao expor e aprofundar essa idéia no domínio da linguagem literária está procurando se situar no espaço em que, segundo seu pensamento da época, ainda será possível pensar o espaço vazio do homem desaparecido. Ver MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p.113).



elide a relação sujeito e objeto, ocultando o homem real, por um espaço vazio fundamental no qual se propaga, se expande, se repete, se reduplica indefinidamente, como escritura.

Assim, pensar o *Livro* pressupõe pensar a literatura como experiência anônima e autônoma da linguagem, significa ultrapassar a oposição entre interioridade e exterioridade, entre sujeito e objeto, pela experiência da própria obra, ou pela própria obra como experiência, modo semelhante ao de Foucault (1995, p.253) ao pensar a linguagem literária.

Partindo dessa concepção, Fernando Pessoa, no *Livro do Desassossego*, quer, ao mesmo tempo, mostrar-se e esconder-se como autor real. Este se transforma num ser virtualizado, em um pastiche transgressivo, pois que irônico questionador das letras de seu tempo e de tempos outros. Um espelho côncavo, que engloba, na multiplicidade de imagens, a imagem de si próprio, feito de tinta de caneta, que se espalha através do tempo, em todos os tempos e converge, distingue, contamina. Por fim, imortaliza. Daí, a autenticidade e a historicidade do “eu da literatura”, no *Livro*, encobrirem a autoria de um sujeito temporalizado.

Nesse contexto, pode-se afirmar que o ser da metaficção autobiográfica confessional do *Livro* pressupõe a elipse do sujeito real, porém requer a presença da palavra que se desdobra, se reduplica a partir de si própria como auto-reconhecimento de si para si, como existência puramente ficcional. Ela dissimula o real e se desdobra em metáfora da metáfora, fazendo aparecer um espaço vazio: o espaço de uma linguagem-ser. Assim, há uma identificação e, ao mesmo tempo, um

afastamento do sujeito como autor definido, enquanto ser que fala. Quem fala é a própria palavra, o discurso se compõe por si mesmo. A linguagem é, então, vista como transgressão e como simulação da simulação.

No espaço da transgressão e da simulação, prevalece o absurdo, o vago e o duplo, um lugar em que os gregos perverteram a razão, os Cristãos perderam a fé e os humanistas, a engrenagem. Da mesma forma, a partir da rejeição dos estruturalistas, a morte do autor torna-se moda e assinala o fim do indivíduo burguês autônomo. No *Livro*, há o rompimento do paradigma sujeito-objeto da epistemologia racionalista, porém não há, propriamente, a morte do autor real, este é situado no outro dissimulado, isto é, no discurso literário. Situar pressupõe, nesse sentido, reconhecer a ideologia e a subjetividade de um e do outro.

Nesse contexto, apesar de as regras de efetivação da autobiografia poderem ser transgredidas, autor, narrador e personagem têm unidade de estilo, mas não são idênticos. Por isso, Pessoa, em notas referentes ao *Livro*, afirma que, para a publicação, *há que fazer uma revisão do próprio estilo, sem que ele perca, na expressão íntima, o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam*. (1999 p. 505). A revisão pressupõe, também, a busca da unidade relativa entre as várias figuras habitantes do mundo interior da personagem literária, Bernardo Soares, que, em síntese é Pessoa, apenas um pouco *mutilado*.

3.3 As Formas de Escrita do Eu

Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu. Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essência das coisas. Há um destino igual, porque é abstrato, para os homens e para as coisas - uma designação igualmente na álgebra do mistério.

(FERNANDO PESSOA, 1999, p.48)

A autobiografia, no *Livro do Desassossego*, não se funda sobre a evidência de uma “forma do eu” única, mas se abre a outras formas, que se situam também na interioridade de um “eu plural”. Essas formas são: o diário íntimo ou o livro de anotações íntimas; o auto-retrato que se mistura com a fotografia e com a pintura, e a memória. Essas formas atribuem à autobiografia graus diferenciados de veracidade, de retrospecção, de síntese existencial, de conhecimento e de reconhecimento de si, como também de registro da vida do “eu-persona” e do “eu real” nas suas relações com os “outros-eus”: da arte ou da vida, num contexto histórico-geográfico que pode ser objeto de maior ou menor atenção:

Com efeito, podemos folhear o *Livro do Desassossego* como um caderno de esboço e resquícios que contém o artista essencial em toda a sua diversidade heteronímia. Ou podemos lê-lo como um *livro dos viajantes* que fielmente acompanhou Pessoa através da sua odisséia

literária que nunca saiu de Lisboa. Ou então seja ele a *autobiografia sem fatos* de uma alma empenhada em não viver, que cultiva o ódio à *ação como uma flor de estufa* (ZENITH, 1999, p. 20).

De fato, o *Livro* são anotações diárias de um espírito singular, plural e desassossegado. Nele surge um escritor autobiográfico vivendo entre o “eu” (pessoa) e o “eu” (ficcional). Um eu que se identifica com a própria linguagem. Um eu autobiográfico à procura dos limites da lucidez por entre o desgastado material do mundo e o esvaziamento das linguagens: *eu que não ousou escrever mais que trechos, bocados, excertos do inexistente, eu mesmo, no pouco que escrevo, sou imperfeito também* (L do D, p. 115).

A lucidez pode ser encontrada no discurso das cartas aos amigos, revelador da insistência de Fernando Pessoa sobre a autoria, a publicação, a forma pretendida do *Livro* e o semi-heterônimo. Ela ainda pode ser percebida por meio das pistas oferecidas no próprio discurso ficcional através das diferentes “formas do eu” que permitem detectar, aqui e ali, os traços denunciadores do itinerário entre o Eu ficcional e o Eu escritor:

Se a vida [não] nos deu mais do que uma cela de reclusão, façamos por ornamenta-la, ainda que mais não seja, como as sombras de nossos sonhos, desenhos a cores mistas esculpindo o nosso esquecimento sobre a parada exterioridade dos muros. (L do D, p. 290).

Umas das diferenças marcantes entre a autobiografia e o diário íntimo é a retrospectiva, pelo seu menor grau no diário, em virtude da mínima separação nele existente entre o vivido e o seu registro pela escrita. O diarista submete-se a uma espécie de calendário de anotações. Data nele os vários momentos de sua existência, embora possa voltar-se muitas vezes sobre si enquanto escreve: *Na minha alma ignóbil e profunda registro, dia a dia, as impressões que formam a substância externa da minha consciência de mim* (L do D, p. 315). O pacto que ele faz é o de respeitar o registro do dia-a-dia. Blanchot afirma que o diário *enraíza-se no cotidiano e na perspectiva por ele delimitada* (1971, p. 271):

A miséria da minha condição não é estorvada por estas palavras conjugadas, com que formo, pouco a pouco, o meu livro casual e meditado. [...]. Escrevo a minha literatura como escrevo os meus lançamentos – com cuidado e indiferença (L do D, p. 55).

O *Livro*, que expõe a história de um “eu” como um livro de “lançamentos”, identifica-se com o diário, não no rigor do gênero, pois não é propriamente um calendário, porém anotações íntimas do cotidiano. O início da enunciação: *A miséria da minha condição não é estorvada por estas palavras conjugadas* reforça o sentido do diário como anotação e *registro escrito com cuidado e indiferença*, ou melhor, fidelidade diante do vivido e objetividade na forma de transcrição dos fatos.

O sentido de identidade entre o *vivido* e o *escrito* proposto no livro-diário-íntimo não se efetiva de modo totalmente explícito a um determinado destinatário, pois que o leitor previsto no gênero é o próprio redator. O intimismo amplia a equivalência entre o *real vivido* e o *real sentido*. A aparente ambigüidade se manifesta ao leitor pelo jogo das alusões literárias:

Estas confissões de sentir são paciências minhas. Não as interpreto, como quem usasse cartas para saber o destino. Não as ausculto, porque nas paciências as cartas não têm propriamente valia. Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel (L do D, p.54).

As confissões de sentir (o diário íntimo) são realmente um jogo discursivo, uma espécie de paciências de um “eu” sobre si, sem a aparente pretensão de comunicar a outrem: *Não as interpreto [...] Não as ausculto [...]. Desenrolo-me [...].* O diário é, nesse sentido, uma realização narcísica, um discurso fechado sobre si mesmo, uma espécie de monólogo interior, ou como afirmou Rousset, *um sociólogo sem ouvinte* (1983, p. 34). Daí ser uma escrita essencialmente privada na qual o pacto entre o autor e o leitor não existe totalmente. O olhar do outro é excluído, apesar de que a consciência da voz (linguagem como existência do outro) esteja sempre presente no eu narcísico do diarista.

Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei. E penso se a minha voz,

aparentemente tão pouca coisa, não encarna a substância de milhares de vozes, a fome de dizerem-se [...] a paciência de milhões de almas submissas como a minha ao destino quotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios (L do D, p. 50).

Embora no diário exista uma possibilidade maior de exatidão, de precisão e de fidelidade à existência real, porque existe menor separação temporal entre o evento e o seu registro, nada impede ao diarista refletir sobre a sua vida e a do outro.

Dessa forma, o discurso fechado sobre si mesmo não impossibilita ao diarista sentir que o destino cotidiano dos outros se identifique com o dele. O encarnar *a substância de milhões de vozes, a fome de dizerem-se* permite ao redator vivenciar a alma de seus semelhantes e, numa postura duplamente narcísica, refletir sobre si mesmo e sobre o(s) outro(s) como parte de seu ser, porque linguagem. O espelhar o outro em si e o outro de si mesmo remete à noção de identidade e diferença. Isso, no entanto, não impede um certo distanciamento temporal do redator com o leitor, pois a comunicação, no *Livro*, não é de toda monológica, mantida em circuito totalmente fechado.

Assim, o diário, no *Livro*, comporta graus de fechamento e de abertura em relação ao destinatário. No primeiro, o redator e o leitor são semelhantes:



Estas páginas, em que registro com uma clareza que dura para elas, agora mesmo as reli e me interrogo. Que isto? e para que é isto? Quem sou quando sinto? Que coisa morro quando sou?

[...] Releio, sim, estas páginas que representam horas pobres, pequenos sossegos ou ilusões, [...] mágoas como quarto onde se não entre, certas vozes, um grande cansaço, o evangelho por escrever (p. 97).

No outro, o narratário e o destinatário inscritos no texto remetem ao próprio narrador ou a um provável receptor externo, mas a comunicação permanece restrita à virtualidade do leitor, seja pela situação do discurso do eu ou pela decisão do diarista. Em ambos os casos, as mensagens não ultrapassam os limites do texto e o destinatário permanece nele fechado. A abertura supõe, em grau reduzido, um destinatário privado e, em grau máximo, consiste na publicação póstuma autorizada, como é o caso do *Livro do desassossego*:

[...] Este livro poderá, aliás, formar parte de um definitivo de refugos, e ser o armazém publicado do impublicável que pode sobreviver como exemplo triste. Está, um pouco no caso dos versos incompletos do lírico morto cedo, ou das cartas do grande escritor, mas aqui o que se fixa é não só inferior senão que é diferente, e nesta diferença consiste a razão de publicar-se, pois não poderia consistir em a de se não dever publicar (L do D. p.505).

Se o ano, o mês e o dia não são delimitados numericamente, há, no entanto, no *Livro*, muitos indicadores temporais, como os verbos e os advérbios. A

delimitação é marcada pelas estações de ano, pelos períodos de um dia ou espaços temporais, como, hoje, ontem, no presente, no passado, no futuro e pelos tempos verbais de presente e do pretérito:

Desde o princípio baço do dia quente [...].

Era meio-dia e já, na saída para o almoço, [...].

À uma hora e meia da tarde, quando se regressara ao escritório, [...].

Às três horas da tarde falhara já toda a ação do sol. Foi preciso – e era triste porque era verão [...] (L do D, p.192-193).

Ontem, por ter de que tratar longe, saí do escritório às quatro horas, e as cinco, tinha terminado a minha tarefa afastada. [...].

Eram ainda horas de estar aberto o escritório. Recolhi a ele com um pasmo natural dos empregados de quem me havia já despedido. [...].

Na tarde em que escrevo, o dia de chuva parou. (L do D, p.197-198).

Cada outono que vem é mais perto do último outono que teremos, e o mesmo é verdade do verão ou no estio é fácil, de olhar [...] (L do D, p. 208).

O diário, no *Livro*, contém em sua natureza a descrição de uma parte limitada da verdade exterior e interior, de modo que quase não existe nele a necessidade de trespassar os limites fixados pela forma enunciativa. Recapitula um passado não remoto, uma parte limitada do mundo, eventos, bem como a

reprodução de fatos ocorridos “ontem”, “hoje” ou “há pouco”, não ultrapassando a possibilidade desse enunciado de realidade:

Hoje, em um dos devaneios sem propósito nem dignidade [...], imaginei-me liberto para sempre da Rua dos Douradouros, do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira [...] (L do D, p. 50).

O “hoje” é real, existencial, gramatical e indica o lugar do autor no tempo, por mais fingido que seja. O grau de fingimento nessa forma do eu transfere-se para o tempo que demonstra a não totalidade do fingimento. O tempo parece especialmente natural e chegado à realidade e a isso se deve à impressão que o diário dá de uma forma menos épica do que um romance ou narração em eu.

Hoje, como me oprimisse a sensação do corpo aquela angústia antiga que por vezes extravasa, não comi bem, nem bebi o costume, no restaurante, ou casa de pasto, em cuja sobreloja baseio a continuação da minha existência (p. 61).

E, hoje, pensando no que tem sido a minha vida, sinto-me qualquer bicho vivo (L do D, p. 90).

Cada vez que o meu propósito se ergueu [...] acima do nível cotidiano da minha vida, [...] tive que descer com ela ao jardim municipal, e conhecer a minha derrota sem bandeiras levadas para a guerra nem espada que houvesse força para desembainhar. (L do D, p. 92).

Alguns *Diários* (sem datas) foram, inicialmente, assinados por Vicente Guedes, posteriormente inseridos no *Livro* com a autoria de Bernardo Soares. Só a partir de 1930, Pessoa passa a datar grande parte dos trechos destinados ao *Livro*, com o fragmento sobre a Rua dos Dourados:

E, se o escritório da Rua dos Dourados representa para mim a vida, este meu segundo andar onde moro, na mesma Rua dos Dourados, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a vida, porém num lugar diferente, [...] (L do D, p. 59).

Os diários anteriores atribuídos a Vicente Guedes foram denominados. Um deles foi o “Diário ao Acaso”, o outro o “Diário Lúcido”:

Diário ao Acaso

Todos os dias a Matéria me maltrata. A minha sensibilidade é uma chama ao vento.

Passo por uma rua e estou vendo na face dos transeuntes, não a expressão que eles realmente têm, mas a expressão que teriam para comigo se soubessem a minha vida, (L do D, p. 430).

Diário Lúcido

A minha vida, tragédia caída sob a prateada dos anjos e de que só o primeiro acto se representou.

Amigos nenhum, só uns conhecidos que julgam que simpatizam comigo [...]. (L do D, p. 431).

Com efeito, não é possível afirmar-se que o diário no livro é um enunciado de realidade autêntico, porém fingido, e como tal, criação literária que, de acordo com sua estrutura e o seu transbordamento estilístico, aspira à forma ficcional autobiográfica e tem a forma da enunciação. O autor de diário, de auto-retrato ou memória, *por mais fingido que seja, é um sujeito de enunciação histórica*. (HAMBURGER, 1975, p. 235).

Além disso, *a forma autobiográfica não é o instrumento de expressão de um sujeito que lhe subsiste, nem mesmo um papel, mas antes, o que determina a próxima existência de sujeitos* (LEJEUNE, 1977, p.242) de ficção ou não.

O *Livro* aglutina o sujeito de enunciação histórica ao sujeito de função narrativa flutuante. O autor não só vive um determinado *agora* e *aqui* do seu eu, mas também retrocede no tempo e projeta-se para o futuro, deixa-se retratar, relaciona o seu hoje ao seu passado. Transporta o passado para o presente: *Todo o amontoado irregular e montanhoso da cidade parece-me hoje uma planície, de chuva* (L do D, p.10). E consegue, por meio da memória, voluntária ou involuntária, criar uma forte relação entre o diário íntimo e as outras formas do eu:

Não sei que efeito sutil de luz, ou ruído vago, ou memória de perfume ou música, tangida por não sei que influência externa, me trouxe de repente, em pleno ir pela rua, estas divagações que registro sem pressa, ao sentar-me no café, distraidamente. [...].

O dia de um leve nevoeiro húmido e quente [...] Estou triste abaixo da consciência. E escrevo estas linhas, realmente mal-notadas

[...] Reclino-me. A tarde cai monótona e sem chuva, num tom de luz desalentado e incerto... (L do D, p. 99).

Se no diário há uma fidelidade maior da experiência real, justificada pela menor distância temporal entre o evento e o seu registro, na autobiografia a precisão é mais difícil de se realizar *em razão do caráter seletivo da memória, que filtra, hierarquiza e modifica a lembrança* (MIRANDA, 1992, p. 34):

O ponto vantajoso da autobiografia reside, contudo, no fato de o retrocesso permitir que o caos e o contingente da experiência, responsáveis pela fragmentação do diário, possam ser tomados pela reflexão que reordena e busca dar-lhe um sentido (MIRANDA, p. 34).

Assim, narra Bernardo Soares:

Durei horas incógnitas, momentos sucessivos sem relação, no passeio em que fui, de noite, à busca sozinha do mar. [...].

Sofri em mim, comigo, as aspirações de todas as eras, e comigo passaram, à beira ouvida do mar, os desassossegos de todos os tempos (L do D, p. 125).

O passado retido na memória provoca no “eu dissimulado” a possibilidade de viver um tempo perdido como um tempo presente. Do mesmo modo, o autor real, encoberto pelo autor ficcional, vivencia todos os tempos pelo poder da sua arte do imaginar:

Passeio como um caixeiro liberto. Sinto-me velho só para ter o prazer de me sentir rejuvenescer.

Na grande praça dominical [...]. Em São Domingos há a saída de uma missa, e vai principiar outra. [...].

Outrora criança, eu ia a esta mesma missa, ou porventura à outra, mas devia ser a esta. Punha com a devida consciência, o meu único fato melhor, e gozava tudo. [...].

Outrora gozava tudo isto, por isso é só agora, talvez, que compreendo quanto eu gozava. É assim é que verdadeiramente era, e ainda verdadeiramente é [...], com alma que recorda e chora, são a ficção e o transtorno, o desalinho e a lajem fria. (L do D, p. 161).

Da mesma forma que as reminiscências permitem recuperar, no presente imaginário, o tempo perdido, elas provocam no eu do autobiógrafo a consciência de que o tempo apaga o real, gerando nele uma intensa dor: *Sinto o tempo com uma dor enorme. É sempre com uma comoção exagerada que abandono qualquer coisa* (L do D, 126):

O pobre quarto alugado onde passei uns meses, a mesa do hotel de província onde passei seis dias, a própria triste sala de espera da estação de caminho de ferro onde gastei horas à espera do comboio – sim, mas, as coisas boas da vida, quando as abandono e penso, com toda a sensibilidade dos meus nervos, que nunca mais as verei e as terei, pelos menos naquele preciso e exato momento, doem-me metafisicamente. Abre-se-me um abismo na alma e um sopro frio da hora de Deus rogo-me pela face lívida (L do D, p. 203-204).

O diarista, aqui, identifica-se com o autobiógrafo. No primeiro caso, por visar a reter na memória os momentos fugazes de sua vida, como se quisesse fixar no presente os traços do passado sobre a tela imaginária que é a escritura, ocorre o registro escrito. No segundo, ao buscar, por meio das reminiscências, procura conhecer a si mesmo. O ato da reminiscência adquire, então, uma dupla significação: recuperar o tempo perdido e o reconhecimento da impossibilidade de saber impossível vivenciar o tempo que se foi. Por isso, o registro do cotidiano feito pelo diarista representa, não só a expressão de seu eu, mas também a apreensão do tempo, conter a sua fugacidade. O que, por outro, gera no autobiógrafo um estado de mal-estar, de desalento ante o que não mais pode ser vivido de fato.

A tarefa de auto-retratar e de auto-avaliar-se do autobiógrafo é essencial: *De repente, como se um destino médico me houvesse operado de uma cegueira antiga com grandes resultados súbitos, ergo a cabeça, da minha vida anônima, para o conhecimento claro de como existo* (L do D, p. 73). Além do mais, o modo do autor organizar o seu texto e os processos narrativos que emprega são, com frequência, motivos de interesse para o leitor de textos autobiográficos. Por isso, a estrutura interna do *Livro* assume função significativa. É também de grande importância a forma de estruturação narrativa, pois sugere o tom que o seu eu-autor dá à sua própria imagem, na semelhança e na diferença, autor-narrador-personagem. Pela forma narrativa, os eventos e as informações relativas à autobiografia são tidos por serem, terem sido ou deverem ser verdadeiros, apesar de parecerem engano e loucura:

E, vejo que tudo quanto tenho feito, tudo quanto tenho pensado, tudo quanto tenho sido, é uma espécie de engano e de loucura. Maravilho-me do que consegui não ver. Estranho quanto fui e que vejo afinal não sou (L do D, p. 723).

O auto-retratar, no *Livro*, pode-se aproximar da fotografia, mas esculpindo-se por dentro. Confunde-se com o auto-retrato de pintores ou o emoldurar-se: pintar a própria imagem semelhante ao retrato pictural ou reproduzir a própria figura ou, ainda, refletir-se de várias maneiras no espelho da vida ou da própria arte. Às vezes, um retrato sistemático, moral e físico; outras, em aproximar-se da autobiografia e, por fim, do diário:

A minha imagem, tal qual eu a via nos espelhos, anda-se sempre ao colo da minha alma. Eu não podia ser senão um curvo e débil como sou, mesmo nos meus pensamentos.

E assim sou, fútil e sensível, capaz de impulsos violentos e absorventes, maus e bons, nobres e vis, mas nunca de um sentimento que subsista, nunca de uma emoção que continue, e entre para a substância da alma. Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa, [...] um desassossego sempre crescente e sempre igual. Tudo me interessa e nada me prende. Atento a tudo sonhando sempre; fixo os mínimos gestos faciais de quem falo, recolho as entoações (L de D, p. 53).

A personagem não só se reconhece ao ser fotografada, mas também reconhece os outros de seu cotidiano profissional:

A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré mortal das outras caras. [...]. O patrão Vasques está tal qual é – o largo rosto prazenteiro e duro, o olhar firme [...]. E o Moreira! O meu chefe Moreira, essência da monotonia e da continuidade, está muito mais gente do que eu! (L do D, p. 90).

Vai além: ao retratar a alma vulgar das multidões cotidianas, revela o próprio modo de ser, e ao mesmo tempo, consegue esculpir, no sonho, a estátua do tédio da humanidade:

Um dos meus passeios prediletos, nas manhãs em que temos banalidade do dia que vai seguir como quem teme a cadeia, é o de seguir lentamente pelas ruas fora, antes da abertura das lojas e dos armazéns, e ouvir os farrapos de frases que os grupos de raparigas, de rapazes, e de uns contra os outros, deixam cair, como esmolos da ironia, na escola invisível da minha meditação aberta. (L do D p. 95).

Esse sonho falso, esse ódio fraco não é senão o pedestal tosco e sujo da terra em que se finca e sobre o qual, ativa e única à estátua do nosso Tédio se ergue, escuro vulto cuja face um sorriso impenetrável nimba vagamente de segredo (L do D, p. 95).

Na contemplação da cidade, o auto-retrato físico transporta-se para o sonho, para o escrito absoluto, e adquire, posteriormente, uma autodefinição estética:



[...] pela grande extensão da cidade, vista à luz universal do sol, desde o alto de São Paulo de Alcântara. Cada vez que assim contemplo [...], me abandono do metro e setenta de altura e sessenta e um quilos de peso, em que fisicamente consisto. [...] para os que sonham [...], e amo a verdade do exterior absoluto com uma virtude nobre do entendimento. (L do D, p. 104).

Quem sou eu para mim? Só uma sensação minha. (L do D, p. 170).

O diário íntimo e a autobiografia, no *Livro*, consistem no ser o registro do efêmero e do descontínuo, por serem uma escrita refratária a qualquer organização e não conceberem a falta de sinceridade, dissimulando-a sem subverter o real; o auto-retrato físico e moral supõe ou pretende uma forma literária mais organizada, não sem ser alegórica ou metaforicamente alusiva:

Em cada pinga de chuva a minha vida falhada chora na natureza.
Há qualquer coisa do meu desassossego na gota a gota, [...].

Chove tanto, tanto. A minha alma é húmida de ouvi-lo. Tanto...
A minha carne é líquida e aquosa em torno à minha sensação dela (L do D, p. 158).

No entanto, organizar-se pressupõe fazer uma “pose”, que pode também conduzir o auto-retrato ou o retratista à não sinceridade. Do mesmo modo, na tentativa de olhar-se de dentro, o auto-retratista percebe o que lhe escapa, formando-se e deformando-se sem cessar na superfície caótica do texto: *sinto-me*

qualquer bicho vivo, [...] A imagem é estúpida, porém a vida que define é mais estúpida ainda, do que ela (L do D, p. 90). Por isso, o auto-retrato pode não ser considerado uma forma literária organizada. Michel Beaujour afirma a esse respeito:

O auto-retrato constitui-se segundo um sistema de recorrências retomadas e suposições de elementos homólogos e substituíveis, resultando ser sua principal aparência o descontínuo, a justaposição anacrônica e a montagem (1977, p.443).

Ao retratar-se, o “eu” não conta o “que faz”, mas tenta dizer “quem é”, embora sua busca não o conduza à certeza do “eu”, mas ao seu deslocamento por meio da experimentação da linguagem. Por isso, nem sempre corresponde à idéia do auto-retrato pictural, pois não se desenha propriamente, mas “representa-se” fisicamente no espelho. Opera um deslocamento que o leva ao estranhamento, a não saber nunca o que faz nem aonde vai chegar, porém sem ter nada a esconder. Ele não dissimula propriamente, mostra-se como consegue se enxergar no espelho. Nesse ponto, o auto-retratar-se não pressupõe utilidade pública, semelhante às retóricas e às poéticas antigas que visavam a confissões exemplares.

Por outro lado, freqüentemente, no *Livro*, o “eu do autor” emoldura-se a fim de se tornar visível ao observador. O auto-enquadramento correlaciona-se à obra pictórica e objetiva a autocontemplação, que pode ser uma autodestruição. Ela representa cenas da vida cotidiana do eu-real como cenas alegóricas.

Da mesma forma que matara o pintor, mataria agora sua obra e tudo quanto ela significava. Mataria o passado e tornar-se livre. Mataria aquela monstruosa alma visível e, sem suas hediondas advertências, recuperaria o sossego. Apanhou a faca e enterrou-a no retrato [...] (WILDE, 1981, p. 267).

O auto-retrato, o retrato pictural não só denunciam o tempo físico, mas permitem que a imagem desenhada se transforme em alma visível capaz de superar e de substituir o próprio real, mantendo-se sempre viva, eterna e fazendo-se, como no retrato de Dorian Gray, consciência (hediondas advertências) dos limites temporais do eu real, de prever sua decadência, sua derrota existencial, sua condição humana, tirando-lhe o sossego. Com efeito, o auto-retrato pictural ultrapassa as fronteiras do cotidiano e dinamiza o próprio ato criador da obra autobiográfica ficcional: *os olhos tristes [...] desta oleografia metafísica que contemplamos à distância, fitam-me como se eu soubesse de Deus [...]* (L do D, p. 62). Observemos as seguintes passagens:

Tornamo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos a ponto de já não sabermos quem somos. Porque, de resto, nós o que somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente (L. do D, p. 60).

É uma oleografia sem remédio. Fito-a sem saber se vejo. Na mostra há outras e aquela está no centro da mostra do vão da escada.

Ela aperta a primavera contra o seio e os olhos com que me fita são tristes. Sorri com brilho do papel e as cores da sua face são

encarnado. [...]. Tem uma boca recortada e quase pequena sobre cuja expressão postal os olhos me fitam sempre com uma grande pena. [...]. Vista à distância, a oleografia tem afinal mais cores [...]. Há olhos humanos ainda que litográficos, uma coisa terrível: o aviso inevitável da consciência, o grito clandestino de haver alma (L do D, p. 62).

A distinção, no *Livro*, entre a autobiografia e as memórias não se mantém muito nítida. A autobiografia, no entanto, está centrada no indivíduo e as memórias ligam-se à apreensão de sua herança familiar e histórica: *Aquilo que tive e não tornarei a ter! Os mortos! Os mortos que me amaram na minha infância* (L do D, 204).

O indivíduo, na autobiografia, assume papel preponderante no texto. Nas memórias, há a cosmo-representação, dada a impossibilidade da narrativa restringir-se exclusivamente à focalização do “eu” que narra. Este eu, ao desencadear a retrospectiva, olha não apenas para si e para os outros *eus* que com ele interagem, e com os quais estabelece relações recíprocas, mas também para um determinado contexto histórico-geográfico, que pode ser enfatizado para mais ou para menos, dependendo da situação em que o “eu” se encontra: *Sofri em mim, comigo, as aspirações de todas as eras [...]. O que os homens quiseram e não fizeram, o que mataram fazendo, o que as almas foram e ninguém disse* (L do D, p. 125):



Sim, o que eu sou fora insuportável, se eu não pudesse lembrar-me do que fui. E esta multidão alheia que continua ainda a sair da missa. [...].

Memórias, domingos, missas, prazer de haver sido, milagre do tempo que ficou por ter passado, e não esquece nunca porque foi meu... [...] por um paradoxo maternal do tempo, subsiste hoje, aqui mesmo, entre o que sou e o que perdi, no Antero olhar de mim que sou eu... (L do D, p. 161).

Quando nasceu a geração a que pertenço encontrou o mundo desprovido de apoio para quem tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração (L do D, p.187).

Ao falar de si, o eu no *Livro* fala pelos outros, na sua voz ecoa a voz dos outros de seu tempo e, ainda, recorda a sua herança histórica e familiar. Como memória, a escrita deixa de estar centrada na idéia de um sujeito autônomo, mas instaura o alargamento do campo de indagação concernente à relação entre vida e obra, sujeito e discurso, realidade e ficção.

Desse modo, a exigência da objetividade autobiografia empurra Bernardo Soares a mencionar a sua herança familiar, na sua orfandade, a presença física da cidade de Lisboa, o Tejo, a rua da Baixa e a fotografia da sua rotina funcional que documentam a realidade e garantem a veracidade dos fatos aos olhos do leitor. Porém, o jogo do sentir e do fazer como *crochê* ou *cordel* instaura a dúvida e manifesta uma falta, que é ilusoriamente compensada pela herança e pela aparência deixada pela fotografia. Esta lhe rende história e lhe propicia a “corporização” de

uma identidade, embora insatisfatória, pois se trata de uma prosa poética autobiográfica: uma obra de arte.

3.4 A Introspecção – Confissão: Excluir / Incluir o Outro

*Tudo quanto não é a minha alma é,
para mim, por mais que eu queira que não
seja, não mais que cenário e decoração.*

(FERNANDO PESSOA, 1999, p.178)

O princípio construtivo da introspecção-confissão é a auto-objetivação, que se manifesta no ato do excluir o outro em si e no mundo de sua criação, e no qual apenas a relação pura de um eu consigo mesmo pode ser o fundamento organizador do discurso. Contudo, a introspecção-confissão, no *Livro do desassossego*, nasce do entrecruzamento de diversos modos de existência do eu com o outro. Sua manifestação não é ordenada, seqüencial e lógica, ela flui naturalmente e pode-se dar pela exclusão do outro em si; pela inclusão do eu *no* outro, realizada sob o ponto de vista do solepsismo: tese defensora da idéia de que *só existo eu, e todos os outros entes são idéias minhas* (ABBAGNANO, 1982, p. 885); e ainda, por um eu-solitário, que, às vezes, se despessoaliza; pela relação pura e simples do eu com o outro, e pelo desdobramento do eu e sua multiplicação em outros-eus.

O excluir o outro, no *Livro*, não significa, propriamente o excluir o outro ficcional (o semi-heterônimo) *no* eu real. A exclusão surge do medo de perder o próprio eu, medo da destruição, que se manifesta em toda circunstância que determina sua redução ou pressupõe sua opressão pelo outro fora de si, gerando um enclausuramento do eu do sujeito do discurso sobre si mesmo. O eu autobiográfico passa a centro de seu próprio mundo, no qual tudo o que lhe é exterior não tem valor nenhum. O outro adquire um significado totalmente negativo e de profunda indiferença: *ninguém será nunca comovidamente meu amigo* (L do D, p. 108):

De os outros se rirem à minha custa não me importo, porque de mim para fora há um desprezo profundo e blindado.

Mais terrível de que qualquer muro, pus grades altíssimas a demarcar o jardim do meu ser, de modo que, vendo perfeitamente os outros, perfeitissimamente eu os excluo e mantenho outros. [...].

Não me submeto ao estado nem aos homens; resisto inertemente (L do D, p. 142).

A alteridade é negada, porque a simples existência do outro é fonte de angústia e de opressão. Ademais, a ruptura e o distanciamento intencional: *de mim para fora há um desprezo profundo e blindado*, são o fenômeno definidor do poético, da separação entre a voz do autobiógrafo e a voz do outro. Contudo, essa mesma distância, ao dar corpo à solidão do “eu”, aponta para o dilema da individualidade como drama de uma geração que, aparentemente, rejeita o passado histórico, nega o presente e teme o futuro. O isolamento do autobiógrafo, aqui, não

é puro evasãoismo, é evasão crítica. Com efeito, o eu do autobiógrafo não se desvincula, de fato, da realidade a que confessadamente se opõe. O distanciamento não é exatamente um isolamento extremado e a exclusão tem intenção literária. O paradoxo da experiência autobiográfica de existência ficcional se reflete na construção do ser da linguagem que se realiza no discurso e reativa sem cessar a vinculação imediata do eu com o outro. A personagem, nesse sentido, sente o rebaixamento dos outros como um *desconforto estético* e vê com ironia as manifestações de classes sociais:

Sinto, perante o rebaixamento dos outros não uma dor, mas um desconforto estético e uma irritação sinuosa. [...].

O estado só me pode querer para uma ação qualquer (L do D, p. 142).

Relembro, com tristeza irônica, uma manifestação de operários, feita não sei com que sinceridade (pois me pesa sempre admitir sinceridade nas coisas coletivas), passou gritando coisas diversas diante do meu indiferentismo de alheio. Tive subitamente náusea. (L do D, p.178).

Nesse contexto, a arte autobiográfica do *Livro* mostra as contradições do real. O seu estilo, disfarçadamente, oferece o próprio corpo como imagem alegórica das contradições do mundo. Daí, o distanciamento do outro e a ruptura: *o muro blindado*. Pode-se dizer que a forma autobiográfica do *Livro* não só transcende a

realidade, desarmoniza a unidade interior e exterior, indivíduo e sociedade, como também cria uma aparente rejeição do eu para com o outro. A exclusão do outro espelha a tirania do idêntico, a opressão da sociedade, a irrealidade do real e a conseqüente destruição do ato criador.

Negar o outro pelo medo à opressão e ao rebaixamento de sua individualidade pressupõe, também, um sentimento profundo de amor e ódio. Do mesmo modo, sentir o outro é também vivenciá-lo, representá-lo no sentido literário do termo:

Quanto mais diferente de mim alguém é, mais real me parece, porque menos depende da minha subjetividade.

E é por isso que o meu estudo atento e constante é essa mesma humanidade vulgar que repugno e de quem disto. Amo-a porque a odeio. Gosto de vê-la porque detesto senti-la (L do D, p. 103).

Desse ponto de vista, o outro, na relação amor/ódio, é condenado à vulgaridade pelo sujeito introspectivo que adquire, em si, uma espécie de resistência marginal ao outro. Conhecer e sentir o outro a quem se nega é um meio de defesa e, ao mesmo tempo, de exclusão intencional do outro em si. Por isso, a afirmação da personalidade literária:

A solidão desola-me, a companhia oprime. A presença de outra pessoa descaminha-me os pensamentos. [...].

A presença de outra pessoa – de uma só pessoa que seja – atrasa-me imediatamente o pensamento [...], em mim esse contato é um contra-estímulo, se [...]. Sou capaz, a sós comigo, de idear, quantos ditos de espírito, respostas rápidas ao que ninguém disse, [...] (L de D, p. 81-82).

Assim, a abordagem que o outro poderia introduzir em sua relação axiológica poderia, também, turvar-lhe a criação e a pureza. O outro, confessadamente, tira-lhe o estímulo inventivo, serve ainda de juiz que o avaliará, sem estetizar, para rebaixá-lo diante dos outros. Há, visivelmente, o medo do outro, como há uma luta contra o eventual juízo de valores do outro.

Além disso, *viver é ser outro* (L do D, p. 124). É sofrer em si as dores dos outros, *as aspirações de todas as eras*. Ser outro pressupõe a duplicação de si: ser eu e ser outro: *No fundo o que acontece é que faço dos outros o meu sonho, dobrando-me*, ou ainda, contaminar o próprio eu com o eu do outro ou vice-versa: *Parecendo às vezes, [...], parasitar os outros, na realidade o que acontece é que os obrigo a ser parasita da minha posterior emoção. Habita o meu viver as cascas das suas individualidades* (L do D, p. 288). Do primeiro ponto de vista, o outro imediato (ficcional) só é admitido e compreendido na medida em que pode ser a expressão do próprio eu original (mesmo sendo sua mutilação); este, por sua vez, finge outros-eus do mundo real (pessoas) ou ficcional (heterônimos) e pode, ainda, deixar-se intencionalmente, contaminar ou ser contaminado por outros discursos ficcionais de seu tempo ou de outros tempos, na semelhança ou na diferença. Nesse

sentido, só o outro real é capaz de conferir ao outro ficcional o sentido e a realidade, mesmo sendo uma realidade alegórica:

Em geral, pelo hábito que tenho de..., desdobrando-me, seguir ao mesmo tempo duas, diversas operações mentais eu, [...] vou adaptando em excesso e lucidez ao sentir deles, [...]. Assim, entre sonhos, [...] vou, não só vivendo-lhes a essência requintada [...], mas compreendendo e classificando as lógicas interconexas de várias forças do seu espírito [...]. Vivo ao mesmo tempo os seus sonhos, a alma do instinto e o corpo e atitudes deles. (L do D, p.288-289).

Do segundo ponto de vista, o contaminar seu próprio eu pelo eu dos outros no mundo real assume, no *Livro*, um sentido também contrastante: ora de alegria humana animal: *Sim, um momento fui outro: vi, vivi, em outrem, essa alegria humilde e humana de existir como um animal em manga de camisa* (L do D, p.339) ora de rebaixamento, de rejeição e de morte. *Morrer é sermos outros totalmente* (L do D, p. 229).

O *viver é ser outro* representa, aqui, não o aceitar o outro vivente em si, mas o multiplicar-se em outros-eus ficcionais. A multiplicação é metafórica. Nesse mesmo contexto, o poeta autobiógrafo denuncia o estado de opressão discursiva do *outro no próprio*, porém não o aceita em si. O contaminar-se pelo discurso do outro significa reduzir-se e anular-se, logo, uma concepção negativa. Para Pessoa, o ideal é multiplicar o próprio discurso sem perder a sua identidade: viver outro sem se perder. Por isso, o poeta prosador pode abdicar *da sua personalidade pela*

imaginação e se deleitar na contemplação das vidas alheias, (L do D, p.231), criar, pelo discurso, várias personalidades literárias, como pode criar a sua outra face sem perder a própria.

A voz do autobiógrafo demonstra que o fundamento da sua arte não está na redução de seu discurso pelo discurso do outro, mas no multiplicar-se como discurso, pois é linguagem literária, e esta atribui ao indivíduo identidade múltipla facilitando, conseqüentemente, a compreensão:

A mentira é simplesmente a linguagem ideal da alma, pois, assim como nos servimos de palavras, [...], assim nos servimos da mentira e da ficção para nos entendermos uns aos outros, [...].

Fingir é amar.[...] Amamo-nos todos uns aos outros, e a mentira é o beijo que trocamos (L do D, p. 256-257).

O outro alegórico que, em si mesmo, não tem nenhum sentido fora do ser arte, recebe a sua significação de um outro real, duplicado pela ação do ser outro no discurso, porém sem deixar de ser o si mesmo. É essa singularidade da imagem alegórica que faz o leitor pressentir, sob a aparência dissimulada, a aparência do outro real, como manifestação também fingida. Por isso, a introspecção-confissão não pode ter acabamento, pois ela não comporta aspectos que lhe sejam totalmente transcendentais. Nesse contexto, a palavra do *eu* sobre si mesmo é a última. Ela é ato e como tal só vive no acontecimento singular e único de sua existência discursiva.

Assim, a negação de uma razão de ser no mundo se transforma em necessidade literária de uma razão de ser da própria arte como um absoluto, ou seja, discurso-arte. O discurso introspectivo é construído, desse modo, pela confissão dirigida para fora da própria personalidade: a existência literária, a Deus-arte. Em suma, o exame introspectivo puro e solitário acontece na confiança no discurso literário como uma alternativa absoluta.

Partindo desse pressuposto, a reiteração (eu-real e eu-ficcional) na qual o outro ficcional “ocupa” metaforicamente o lugar do real, não é outra senão o próprio jogo discursivo de uma autobiografia que pretende superar, alegoricamente, o próprio real em busca de uma existência poética auto-referente. Com efeito, no *Livro*, o verdadeiro se manifesta no falso e este é alegoria do verdadeiro.

A presença da imagem alegórica, como metáfora do real, conduz à dissimulação (encobrimento) do real verdadeiro. Esse estado de coisas gera um *aparente* conflito interno entre o eu-real e o eu-ficcional. Este passa a ser a *mutação* do outro. No entanto, o que angustia o real, manifesto no eu fantasmático, é, antes de tudo, a consciência de sua própria realidade, de seu mundo de fato. Daí a sua preferência pelo mundo do sonho, pelo refúgio na arte de criar figuras, de viver no *teatro do imaginário*.



4 A AUTOBIOGRAFIA NO TEATRO DO IMAGINÁRIO

Toda a vida da alma humana é um movimento na penumbra. Vivemos, num lusco-fusco da consciência, nunca certos com o que somos ou com o que supomos ser. [...] Somos qualquer coisa que se passa no intervalo de um espetáculo; [...] Todo mundo é confuso, como vozes na noite.

(FERNANDO PESSOA, 1999, p.96)

Pelo visto, o *Livro do desassossego* expõe, por meio do fingimento, a sua maneira, deliberadamente confessa, de ser uma autobiografia da dissimulação de si mesmo, e, por isso, uma obra de existência ficcional, na qual o ato do fingir é a única verdade possível. Nasce, com efeito, um Livro-Metáfora que interrompe a noção da arte como representação, pois sua constituição objetiva a não representar nada: *Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua* (L do D, p.261). A personagem ficcional elabora uma poética própria, única, autotélica, totalmente singular. Não uma poética dos heterônimos ou do ortônimo, mas de um Só-ares que também é parte constituinte desta grande metáfora.

No entanto, não se trata de uma metáfora de simples transposição, mas de uma metáfora analógica, na qual não é a natureza artificial que cria, pela correspondência, a insólita arte, mas a insólita arte é que dá vida ao concreto da natureza artificial. Em outras palavras, a arte atribui sentido às coisas. Estas são o que são e nada mais. Aquela, em contrapartida, atravessa as fronteiras do não-ser, e

o subverte, analogicamente, pelos sentidos, pela percepção, numa espécie de teatro do imaginário, e cria o “eu do desassossego”, no qual prevalece a construção de uma prosa poética autobiográfica, plural, fragmentária e auto-referente:

Disse Amiel que uma paisagem é um estado de alma, mas a frase é uma felicidade frouxa de sonhador débil. Desde que a paisagem é paisagem, deixa de ser um estado de alma. [...] Mais certa era dizer que um estado de alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora. (L do D., p.103).

E qual é a verdade de uma metáfora, principalmente quando se trata de uma metáfora da correspondência às avessas? Não há verdade, não há nenhuma referência da arte fora dela mesma; há, unicamente, a arte do fingir o já fingido. Por isso, pode-se afirmar que o fundamento poético, que se realiza plenamente na forma autobiográfica ficcional do *Livro* e que inclui, em si, a contemplação da natureza e os elementos estéticos da concepção do mundo, espalham-se, nas páginas do *Livro*, em um jogo polissêmico, totalmente desautomatizado e desconexo em todos os seus aspectos enquanto obra de arte autobiográfica que se realiza no sentir, no dizer e no fazer.

Trata-se, então, de uma arte do “eu e das sensações”, na qual se evidenciam o solipsismo e a fenomenologia da percepção: *A vida é para nós o que concebemos nela. [...]. Na verdade, não possuímos mais que as nossas próprias sensações; nelas, pois, [...] temos que fundamentar a realidade da nossa vida* (L do D, p.130).

No sentir, predominam a imaginação e o jogo da inclusão/exclusão dos outros entes como meras impressões ou *personas* do imaginário, como afirmei antes. Ainda do sentir, percebe-se a vida como uma ilusão de marionetes, de uma geração em crise, de um forte pessimismo, porém nunca transformada em derrota. O pessimismo é uma inquietude, um mal estar do espírito poético pelo estado de coisa em que se encontram os homens no mundo real.

A palavra (o dizer) é a essência do *Livro*, o seu fim, o seu dom, o seu prazer artístico, a sua morada e o seu elo de ligação com o outro das artes. O *dizer* revela a admiração de Bernardo Soares por outros escritores, principalmente por Vieira, *na sua fria perfeição de engenharia sintáctica* (L do D, p. 254):

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavras. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. [...], transmutou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as veias, fazem-me raivar tremularmente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz *tremar como* um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida (L do D, p. 254).

Dizer significa dar vida às coisas, *é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror!* (L do D, p. 63). O dizer artístico ultrapassa os limites do tempo, garantindo,

em decorrência, mais realidade às coisas do que as próprias coisas podem ter, isto é, dá às coisas existência permanente:

Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.

Mover é viver, dizer-se é sobreviver. [...] (L do D, p. 63).

Do mesmo modo que a existência pública e a privada procuram estabelecer, respectivamente, uma diferenciação entre o ser mortal e a imortalidade, do ponto de vista filosófico; entre o ser temporal, logo, sujeito à morte, e o ser atemporal, logo, eterno e, ainda, entre a exterioridade e a interioridade, esta como plenitude do “eu”, a existência ficcional também cria um jogo entre o *viver* e o *sobreviver*. Para a existência pública, a mortalidade é condição do corpo que, por sua vez, aprisiona o homem à queda essencial, e a imortalidade só é garantida ao homem que vive no mundo onde mora a sabedoria. Na passagem da existência pública à privada, especificamente, aqui falando sobre Santo Agostinho e seus seguidores, o homem é mortal porque sujeito ao tempo, que o torna no ser da mudança; Deus é imortal porque, contrariamente, é atemporal: não está sujeito à mudança. Na existência privada, principia a dessacralização, e a plenitude se dá pela interiorização. O poeta é uma “personalidade de exceção”, a palavra artística como expressão de sua subjetividade lhe garante a imortalidade. Na existência ficcional, há uma inversão, a

vida está sujeita ao tempo, daí o *mover*; já o *dizer* artístico, da arte a si mesma, está para o *sobreviver*. A palavra “sobreviver” se relaciona ao sentido do “viver além” da vida, ou seja, imortalizar: Sobre + viver. O que equivale vencer a vida, ultrapassar a realidade ou transcender na plenitude do fingimento do fingimento.

O *Livro* vive o *fazer* porque a sua existência permanente está na construção de si mesmo como projeto artístico do espírito, no seu construir-se às avessas, como aquele que *talha um caminho para negá-lo em seguida* (L do D, p.60), ou quem *cria Remoinhos, redemoinhos, na futilidade fluída da vida!* (L do D, p.112). Por isso, o *Livro* é o construir em si mesmo imagens do sentir: *um incerto movimento, um dormir e desdormir*.

Assim como os românticos descobriram que a realidade é subjetiva, na qual a impressão poética de qualquer objeto é aquela estranha sensação de beleza ou poder que não pode ser contida dentro de si mesma, Fernando Pessoa cria, por meio do seu semi-heterônimo, o “*Livro autobiográfico das Sensações*”:

Não tendo que fazer, nem que pensar em fazer, vou pôr neste papel a descrição do meu ideal – *Apontamento*.

A sensibilidade de Mallarmé dentro do estilo de Vieira sonhar como Verlaine no corpo de Horácio, ser Homero ao luar.

Sentir tudo de todas as maneiras, saber pensar com as emoções e sentir com o pensamento, não desejar muito senão com a imaginação, sofrer com *coquetterie*, ver claro para escrever justo; conhecer-se com fingimento e tática, [...]; em suma, usar por dentro todas as sensações (L do D, p. 151).

Eis, portanto, o que prevalece no *Livro*: o desconhecido e não-definido mundo da imaginação, só possível no sonho: *Tudo em meu corpo é o universo nu, abstrato [...]. Divido-me em cansado e inquieto, e chego a tocar com a sensação do corpo um conhecimento metafísico do mistério das coisas.* (L do D, p. 67). O inexprimível é transmitido como um valor supremo, e, ao mesmo tempo, absurdo. Uma prosa poética introspectiva entre o “sono e a vigília”, desvinculada, pois da forma aural de afirmação lógica: *Um hálito de música ou de sonho, qualquer coisa que faça quase sentir qualquer coisa que faça não pensar* (L do D, p. 64).

Se os românticos buscaram a emoção em toda a sua profundidade, não conseguiram, por outro lado, mudar a noção da sensação para a consciência de como a sensação se transforma em arte, de transformar os sentimentos em conhecimento. Fernando Pessoa, no *Livro*, em contrapartida, busca, primeiramente, dar, ao ato do sentir, a força da intelectualidade criadora uma dimensão puramente poética: *Tornar puramente literária a receptividade dos sentidos, e as emoções, [...], convertê-las em matéria apreciada para com ela estátuas se esculpirem de palavras fluidas e lambentes* (L do D, p. 350):

É claro que essa forma de Fernando Pessoa criar a arte literária é uma herança dos decadentistas. Baudelaire e Valéry cultivaram a mística da sensação. No geral, os poetas do Decadentismo elaboraram uma arte de traduzir os estados da alma em cores e imagens, como simulação do estado de espírito, do sentimento, das sensações ou do sonho. Uma arte na qual as impressões visuais são sinais alegóricos da consciência espiritual. O processo pressupõe a mudança do foco do

mundo exterior para o mundo interior da arte em si mesma; arte geradora da consciência da origem de tudo:

Todos os movimentos da sensibilidade, [...], são sempre interrupções de um estado, que não sei em que consiste, que é a vida íntima dessa própria sensibilidade. [...].

Vivemos quase sempre fora de nós, e a mesma vida é uma perpétua dispersão. Porém, é para nós que tendemos como os planetas, elipses absurdas e distantes.

Sou mais velho que o tempo e que o Espaço, porque sou consciente. As coisas derivam de mim; a Natureza interior é a primogênita da minha sensação. [...].

Dono do mundo em mim, como de terras que não posso trazer comigo (L do D, p. 220-221).

Dessa forma, a prosa poética autobiográfica do sentir vive o ato discursivo da “perpétua dispersão” em contraste com o processo gravitacional de tender para o centro. Por isso, o jogo alegórico das imagens do contraponto e da *sensação com bordados*, se manifestam, de modo centrípeto e centrífugo, na construção da escritura como o fazer artístico em si mesmo.

Nesse contexto, Pessoa cria a arte autobiográfica do sentir, na qual coloca cada idéia, cada coisa de modo em que é possível ver o visível do invisível no seu processo não só de subjetivação, de um sujeito ficcional para um sujeito real e vice versa, mas também no da escritura para a escritura enquanto obra de arte. O discurso alegórico e o estilo do *Livro* refletem o invisível por meio de estados capazes de se tornarem percepções, como “tempo”, “espaço”, “natureza interior”,

possíveis pelo poder de sentir, pela imaginação como meio de compreender as coisas subjetivamente, sem, no entanto, desprezar o intelecto criativo. Por isso, o sonho, para Pessoa, ultrapassa a realidade:

Sentado à janela, contemplo com os sentidos esta coisa nenhuma da vida universal que está lá fora. A hora harmoniza-se numa sensação inquieta, desde a invisibilidade visível de tudo até a madeira vagamente rugosa de ter estalado a tinta velha do parapeito branquejante (L do D, p. 83).

Pessoa transforma suas sensações em imaginação e esta em força criadora, em conhecimento, mas tudo obtido por meio do devaneio, do absurdo, frutos de uma consciência de alcova em que elementos discordantes se aglutinam, formando um todo de sentido desconexo.

Cedo de mais obtive, por uma experiência, simultânea e conjunta, da sensibilidade e da inteligência, a noção de que a vida da imaginação, por mórbida que pareça, é, contudo, aquela que calha aos temperamentos como é o meu. As ficções da minha imaginação (posterior) podem cansar, mas não doem nem humilham. Às amantes impossíveis é também impossível o sorriso falso, o dolo do carinho, a astúcia das carícias (L do D, p. 173).

Pessoa faz o desconexo de sua imaginação criadora vibrar a alma, diante do drama fugidio do tudo, do que não pode ser dito objetivamente, do sentir e pensar

outro em si, do extraviar-se de si mesmo no labirinto das sensações do fazer alegria, de concretizar por meio de imagens, figuras de si mesmo:

Tudo se me evapora. A minha vida inteira, as minhas recordações a minha imaginação e o que contém a minha personalidade, tudo se me evapora. Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquilo a que assisto é um espetáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu. [...]. Como me conheci hoje o que me desconheci ontem? E tudo se me confunde num labirinto onde, comigo me extravio de mim (L do D, p. 127).

Como prosador autobiográfico torna-se o espectador objetivo do seu eu atuante. Porém o ato compositivo de sua prosa poética é a alusão metafórica do seu ato do sonhar, de criar imagens sensoriais sucessivas e desencadeadas de um “eu-escritor” atuante encoberto por um “eu-escritura”:

Espectador irônico de mim mesmo, nunca, porém, desanimei de assistir à vida: (L do D, p. 200).

Sou em grande parte, a mesma prosa que escrevo. Desenrolo-me em períodos e parágrafos, faço-me pontuações, e, na distribuição de imagens desencadeadas das imagens. [...] no espelho do poço alto, meu próprio rosto me contempla contemplá-lo. [...] E assim, em imagens sucessivas, em que me descrevo – não sem verdade, mas com mentiras –, vou ficando mais nas imagens do que em mim, dizendo-me até não ser, escrevendo com a alma como tinta, [...].

A ficção acompanha-me, como a minha sombra. E o que queria é dormir (L do D, p. 201).

Nunca durmo: vivo e sonho, ou antes, sonho em vida e a dormir, que também é vida. [...], o que sou é um perpétuo desenvolvimento de imagens, conexas ou desconexas, fingindo sempre de exteriores. [...]. (L do D, p.316).

Pessoa vê o que cria, como se fosse tudo um sonho interior. O “eu-prosador” parece iluminado pelas imagens sucessivas que acabam por consumi-lo e, ao mesmo tempo, distanciá-lo do mundo exterior fora da imaginação. Para ele, não há nitidamente uma barreira entre a visão interior e a exterior: *Vejo, vou vendo mais, reconstruo vendo. E todo o lar há do andar de cima, saudoso hoje mas não ontem, vem erguendo-se fictício da minha contemplação desentendida* (L do D, p. 262). Há, no entanto, uma projeção da percepção interior sobre a exterior, ou, quando muito, a interação entre o subjetivo e o objetivo, isto é, do imaginado e do vivido.

Na verdade, Pessoa converte a sua prosa poética autobiográfica em uma atividade perceptiva intelectual em vez de emocional e, sob este aspecto, assume o papel de um visionário: *De repente estou só no mundo. Vejo tudo isto do alto de um telhado espiritual. Estou só no mundo. Ver é estar distante* (L do D, p. 113). Com sua rede de sentidos e percepções superiores, o “eu-prosador” se inclina mais a decifrar do que a comunicar o segredo enigmático de sua prosa poética: *Há sensações que são sonos, que ocupam como uma névoa toda a extensão do espírito, que não deixam pensar* (L do D, p. 108).

Por isso, a sua arte consiste na exploração da alma, nos deslumbrantes efeitos da sinestesia, no grande vôo poético para a solidão: o ser estrangeiro. A personagem literária teme perder a infância na crueldade do Tempo. O temor e a solidão transcendem, logicamente, a preocupação narcisista de interpretação egocêntrica: *Não choro a perda da minha infância; choro que tudo, e nele a (minha) infância, se perca. É a força abstrata do tempo, não a fuga concreta do tempo que é meu, [...].* (L do D, p. 262):

Analisar é ser estrangeiro [...]. Sinto-me tão isolado, que sinto a distância entre mim e o meu fato. (L do D, p. 113).

Um silêncio frio. Os sons da rua como que foram cortados à faca. Sentiu-se, prolongadamente, como um mal-estar de tudo, um suspender cósmico da respiração. Para o universo inteiro. Momentos, momentos, momentos. A treva encarvoou-se de silêncio súbito, aço vivo. [...].

Oh, Lisboa, meu lar! (L do D, p. 105).

A percepção intelectual gera a consciência contraditória, esta também perceptiva do estrangeiro. Isto porque o eu-real se distancia aparentemente do eu-ficcional, assim como há o *isolamento aparente* e paradoxal do eu-poético da cidade em que o eu-real habita (Lisboa, meu lar!). É *aparente*, pois, enquanto o eu-real tem Lisboa como seu lar; o eu-ficcional tem a língua portuguesa como sua morada. Nesse contexto, as sensações se convertem em discurso, em razão, conhecimento.

A arte de Pessoa, via Bernardo Soares, se assemelha, então, com a aventura de Baudelaire de transformar a voluptuosidade discursiva em conhecimento. O ato

poético criativo começa e se mantém com o movimento disforme, descontínuo, semelhante a *Remoinhos, redemoinhos, na futilidade fluida da vida [...], os carros elétricos rosnam e tinem, arrancados, assobiam a ferro alto* (L do D, p. 112). O prosador lança sobre o papel a força intelectual de sua imaginação, sugerindo imagens sinestésicas, transformando as suas sensações em ritmos poéticos, carregados de processos intensificadores do discurso, tais como, as diferentes reiteraões, as aliteraões, as coliteraões, as onomatopéias e os ecos:

Senti a vida no estômago, e o olfato tornou-se-me uma coisa por detrás dos olhos. Altas, pousavam em nada nuvens ralas, rolos, num cinzento a desmoronar-se para branco falso (L do D, p. 109).

O ruído de lume na lareira... [...]. E depois sem som, um sonho calmo num espaço enorme, como a lua rodando entre estrelas... (p. 117)

[...] enleando-nos num leito leve de morte lenta, onde baloiçamos ao vento (L do D, p. 180).

No trecho “O sensacionalista”, no qual Pessoa, em uma nota, lançou a idéia de publicá-lo separadamente, reforça a importância das sensações na sua prosa autobiográfica, uma vez que as ciências e a religião não mais servem de referências para as artes:

Neste crepúsculo das disciplinas, em que as crenças morrem e os cultos se cobrem de pó, as nossas sensações são a única realidade que nos resta. O único escrúpulo que preocupe, a única ciência que satisfaça são os da sensação (L do D, p. 469).

Para a personalidade literária, o seu “eu” não é resultado ou o entrecruzamento de múltiplas casualidades que determinam seu corpo ou sua alma. O seu ser não pode se fechar como simples objeto das ciências ou da religião. O saber científico pressupõe a visão ou a experiência do mundo dado. Ele é a expressão segunda e não tem e não terá nunca o mesmo sentido de ser o que é o mundo percebido, sentido, pela simples razão de que ele é uma determinação: *não tive convicções. Tive sempre impressões* (L do D, p. 216). Assim, vejamos o que concebe a personalidade literária sobre as sensações:

Retendo da ciência, somente aquele seu preceito central, de que tudo é sujeito às leis fatais, contra as quais se não reage independentemente, porque reagir é elas terem feito que reagíssemos; e verificando como esse preceito se ajusta ao outro, mais antigo, da divina fatalidade das coisas. [...], e curvamo-nos sobre o livro das sensações com um grande escrúpulo de erudição sentida.

Não tomando nada a sério, nem considerando que nos fosse dada, por certa, outra realidade que não as nossas sensações, nelas nos abrigamos, e a elas exploramos como a grandes países desconhecidos. (L do D, p. 46).

No “Livro Autobiográfico das Sensações”, a cada instante o “eu-poético” confessa-se capaz de fantasiar acerca de coisas, imaginar objetos ou pessoas cuja presença não é incompatível com o contexto e, no entanto, eles não se misturam no mundo, estão diante do mundo, no “teatro do imaginário”: *Para sentir a delícia e o terror da velocidade não preciso de automóveis velozes nem de comboios*

expressos. Basta-me um carro elétrico e a espantosa faculdade de abstração que tenho e cultivo (L do D, p. 106). Se a realidade da percepção do “eu-sensitivo” só estivesse fundada na coerência intrínseca das representações, por certo, seria sempre hesitante e teria que se reintegrar ao real a fim de se desfazerem as sínteses ilusórias. Porém a percepção não é uma ciência do mundo, *não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada, ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam. Ela é pressuposta por eles* (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 6)

Tenho as opiniões mais desencontradas, as crenças mais diversas. É que nunca penso, nem falo, nem ajo... Pensa, fala, age por mim sempre um sonho qualquer meu, em que me encarno de momento. Vou a falar e falo eu-outro. De meu, só sinto uma incapacidade enorme, um vácuo imenso, uma incompetência ante tudo quanto é a vida. Não sei os gestos a ato nenhum real.

Nunca aprendi a existir.

Tudo quero comigo, logo que seja dentro de mim. (L do D, p.208).

Bernardo Soares confessa incessantemente o seu descrédito pelo real. Sua poética também não aspira a nenhuma cópia, nem mesmo a de um ponto específico da realidade. Aspira à criação geradora, no leitor, de *impressão de tédio continuado em pesadelo voluptuoso* (L do D, p. 219). Atribui caráter dinâmico ao sonho, transformando-o em sonho do sonho, em uma floresta em que habitam figuras irreais. Uma floresta em que as imagens são consideradas estados de espírito,

sensações, alheamentos e impressões. Os mais variados fenômenos perceptivos, existentes no *Livro*, são tratados de tal forma que ora simbolizam, ora metaforizam, ora são alegrias, estados interiores de um indefinido mundo de paisagens sem nexos, fantasmagóricas, uma espécie de desrealização que se concretiza na conjunção do sonho e da imaginação criadora. Com maior ênfase que Rousseau, Diderot e Baudelaire, Pessoa, por meio de seu semi-heterônimo, atribui a essa conjunção a categoria de uma inventividade superior:

Viver do sonho e para o sonho, desmanchando o Universo e recompondo-o, distraidamente confere mais apego ao nosso momento de sonhar. [...].

As figuras imaginárias têm mais relevo e verdade que as reais.

Meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim. Nunca tive amores tão reais, tão cheios de verve, de sangue e de vida como os que tive com as figuras que eu próprio criei. Que leais! Tenho saudades deles porque, como os outros, passam... (L do D, p. 371).

E quem é esta mulher que comigo veste de observada essa floresta alheia? [...].

A alcova vaga é um vidro escuro através do qual, consciente dele, vejo essa paisagem,... e a essa paisagem conheço-a há muito, e há muito que com essa mulher que desconheço erro, outra realidade, através da irreabilidade dela. [...] (L do D, p. 453).

Aos olhos do Fernando Pessoa, semi-heterônimo, os sonhos assumem a significação mais elevada quando é material da imaginação fantasmagórica, do irreal. Para ele, a imaginação vale mais do que o corpo-vivente. A paisagem interior, a “floresta do alheamento”, a imagem da cidade de Lisboa, mais do que a paisagem real, pois elas são analogias metafóricas produzidas pelo olho artificial do espírito criativo: *Este livro é um estado de alma, analisando de todos os lados, percorrido em todas as direções* (L do D, p. 437). E mais:

...e do alto da majestade de todos os sonhos, ajudante. De guarda-livros na cidade de Lisboa.

Mas o contraste não me esmaga – liberta-me; e a ironia que há nele é sangue meu. [...].

A glória noturna de ser grande não sendo nada! A majestade sombria de esplendor desconhecido... (L do D, p. 49).

Por isso, Pessoa se reconhece um decadente criador de *lucilações tristes de uma estranheza postiça que incorporam em palavras inesperadas uma alma ansiosa e malabar* (L do D, p. 349). O absurdo, formado de associações de idéias, de imagens alegóricas, de palavras translúcidas, entre o lúcido e o difuso constitui o fundamento de sua escrita poética. Por isso, as prosopopéias, as onomatopéias, as coliteraões, as aliteraões, as recorrências e as alusões metafóricas em todo processo de sua produção lingüística:

A voz dos regatos [...], a voz das árvores onde pomos sentido no seu murmúrio – ah, meu amor ignoto, quando tudo isso é nós e fantasias tudo de cinza que se escoia pelas grades de nossa cela! (L do D, p. 307).

Em síntese, a arte autobiográfica de Pessoa é a realização do sonho na qual elementos discordantes se associam com o fim único de criar imagens alegóricas, disformes como o sonho, cuja existência ultrapassa a vida real e, conseqüentemente, mantém a vida na vida. Portanto, *matar o sonho é matarmo-nos. É mutilar a nossa alma* (L do D, p. 306), porque o sonho é a própria arte.

4.1 A Autobiografia como Escrita dos Limites: A Fragmentação

O estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no Livro do Desassossego. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos.

(FERNANDO PESSOA, 1999, p. 503)

A linearidade das autobiografias de existência pública e privada foi substituída, no *Livro do Desassossego*, pela escrita fragmentária. Pode-se dizer que a existência ficcional não mais corresponde à aparência exterior, objetiva nem tampouco à percepção unicamente subjetiva, e sim à realidade flutuante do sonho: aberta, desconexa, pluralizante, descentrada e inquietante. Uma autobiografia entre

o envolver e o ocultar. Uma arte que abandona o modo estruturalista literário que pressupõe a determinabilidade e o sentido unívoco do texto. Evidencia-se, no *Livro*, a consciência do autor-real de uma realidade flutuante, isto é, de *palavras ociosas, perdidas, metáforas soltas, que uma vaga angústia encadeia a sombra* (L do D, p. 171). Uma prosa autobiográfica do fragmento que rejeita a visão baseada na noção de sistema, desenvolvimento linear e estrutura pronta. Está implícita no *Livro* a idéia de que não existe uma maneira única e definida de sua própria composição estrutural. Ele é um amontoado de fragmentos desconexos. E quem irá organizá-lo? O leitor. Este poderá escolher o modo de estruturação da obra. Porém nunca será definitiva, pois nunca haverá fim para o número de interpretações do universo criativo do *Livro*. Existe, nele, uma possibilidade ilimitada de perspectivas de leituras, porque *ficará sempre a dúvida, e os sentidos possíveis são muitos*:

Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido, da nota, tiramos o sentido que haverá de ser o do texto; mas fica sempre a dúvida, e os sentidos possíveis são muitos (L do D, p. 164).

E o luar parece iluminar alcidamente todo o mistério do mundo. Parece mostrar tudo, e tudo é sombras com misturas de luz má, intervalos falsos, desniveladamente absurdos, incoerências do visível. [...]. Nunca escreverei alguma coisa. Uma nuvem muito leve paira vaga acima da lua, como um esconderijo. Ignoro como estes telhados. Falhei, como a natureza inteira (L do D, p. 166).

Assim, o compositor do *Livro*, Bernardo Soares, reconhece o mistério de sua arte: *parece mostrar tudo e tudo é sombras com mistura de luz má*, e confessa alegoricamente a fluidez de sua criação: *uma nuvem muito leve e fria vaga acima da lua, como um esconderijo*. Logo, compreende-se que a leitura definitiva é permutável, razão pela qual todos os fragmentos que compõem o *Livro* *parecem e não revelam*. No entanto, o que não revela possibilita ao leitor escolher modos diversificados de sua montagem e de sua leitura. Poderá, entre outras, escolher organizar os fragmentos da obra pelas datas de publicação, por temáticas, pelas prováveis autorias, pelas formas do eu, pela predominância de determinados recursos poéticos (rítmicos, sintáticos, morfológicos e semânticos), pelas alegorias, pelas imagens sensoriais e pelas influências de outros estilos: dos tradicionais, dos primeiros modernos, dos decadentes e das vanguardas. Poderá, ainda, escolher iniciar o *Livro* pelas relações entre o *autor real* e o *autor ficcional*, bem como deste último e as figuras criadas pelo primeiro: o autor real.

Vale considerar que a escrita fragmentária pressupõe a dissolução da estrutura tradicional da autobiografia. Além de indicar a sua natureza fluída e indeterminável, demonstra o caráter transcendente desse gênero, que reflete com fidelidade a consciência artística moderna. Pode-se dizer que o universo caótico, em contínuo processo de mudança, constituiu material poético similar para os escritores da época: novas técnicas, novos recursos, novas temáticas, enfim novas e renovadas posturas inventivas e de criação.

Pode-se dizer que a autobiografia do *Livro* rejeita os princípios norteadores das outras autobiografias, como ordem, centro, linearidade e conclusividade do processo, para substituí-los por pluralidade, desestrutura, mutabilidade não-progressiva, paradoxo, fluidez, descontinuidade e processo. Contudo, esse processo não se dá de maneira regular e pré-determinada, mas sim por meio de um *continuum* que permite a participação efetiva do leitor, o que faz da autobiografia uma espécie de jogo do acaso e da espontaneidade, do *desvelar riscos* e do *penetrar em labirintos de sonhos* da imaginação criadora: *Um livro subversão e negação do que normalmente concebem-se de um livro. Um livro em plena ruína, o livro-sonho* (ZENITTH, 1999, p. 13):

Não sei escrever mais que algarismos, ou riscos. [...], uma vontade perdida algures no labirinto do que realmente sou.

Seja como for deixo que seja. E ao deus, ou aos deuses, que haja, largo da mão o que sou, conforme a sorte manda e o acaso faz, fiel a um compromisso esquecido (L do D, p. 148).

A autobiografia do *Livro*, nesse contexto, não busca uma visão uniformizante e finalista, próprias da abordagem do classicismo moderno: uma *síntese* entre *tese* e *antítese*. Mas pressupõe a convivência, embora irônica, de opostos. Reflete estruturalmente uma discordância no sentido da ruptura da homogeneidade, da falta de um *logos* absoluto, da rejeição de uma escritura uniforme, específica e totalitária. Além disso, expressa-se numa linguagem de

formas variadas e em fragmento; contesta o logocentrismo, a realidade e a perfeição em arte, como bem observou Richard Zenith, organizador do *Livro*:

A falta de um centro, a relativização de tudo (inclusive da própria noção do “relativo”), o mundo todo reduzido a fragmentos que não fazem um verdadeiro todo, apenas texto sobre texto sem nenhum significado e quase sem nexos (ZENITH, 1999, p. 13).

Prevalece no *Livro* a apologia à imperfeição, ao sonho e às imagens sensoriais. Valoriza a escrita alegórica do eu-autor ao eu-personagem; cria-se a estrutura da não-estrutura, porque fragmentária, e se fundamenta como “escrita do eu” em um processo de dissimulação da dissimulação. Tudo isso se dá pelo rompimento com o ponto de vista único, pelo fim da linearidade e pela criação de uma prosa poética autobiográfica reveladora dos mistérios de si mesma, porque de existência ficcional. Uma arte que rompe com o símbolo e inaugura uma percepção alegórica do mundo, específica desta poética autobiográfica: a poética do eu-real encoberto pelo eu-ficcional. Do mesmo modo, predomina, no *Livro*, a noção de “mundo desencantado”. Nele o símbolo é arruinado e se transmuda em alegoria, numa ironia sem nexos, um *credo quia absurdum* da arte autobiográfica do fragmento. Por isso, o *Livro*, desde a sua concepção, ficou sempre um projeto por fazer, por emendar, por organizar e levar a cabo. (ZENITH, 1999, p. 16):

Apoteose do Absurdo

Sigo às vezes em mim, imparcialmente, essas coisas deliciosas e absurdas que ou não posso poder ver, porque são ilógicas à vista – [...] – o absurdo, o ilógico, o contraditório, tudo quanto nos desliga e afasta do real e do seu séquito disforme de pensamentos práticos e sentimentos humanos e desejos de ação útil e profícua. O absurdo salva de chegar a pesar de tédio aquele estado de alma que começa por se sentir a doce fúria de sonhar (p. 337).

Em uma das cartas enviadas a Armando Cortes-Rodrigues, Fernando Pessoa fala sobre o seu estado de espírito: *de uma depressão profunda e calma. Estou há dias ao nível do Livro do Desassossego que só lhe permitia escrever pequenas coisas e quebrados e desconexos pedaços.* (L do D, p. 503). Isto é confirmado com a composição de Bernardo Soares: *eu, que não ousa escrever mais que trechos, bocados, excertos do inexistente, eu mesmo, no pouco que escrevo, sou imperfeito também.* (L do D, p. 115).

Para Adorno (1996, p.94) todo grande artista prefere a ruptura à falsa harmonia da forma identificante, assimiladora, igualitária. Este é o desafio de Fernando Pessoa na sua autobiografia fingida, cuja forma não se realiza completamente. Seu estilo pressupõe a privação da plenitude clássica. Uma autobiografia que contém o arrefesamento estilístico pelo qual mostra a intransitividade da arte diante da desumanização social e que prevê a desvalorização da própria arte. O estilo, que vivencia a violência, transforma-se na escrita dos limites e recusa a dizer, em um desassossego, em uma atitude inquietante, diante da falta de sentido do real. Por isso, a arte, para Pessoa,

sobrepõe-se ao real e é um gemido: *E este livro é um gemido. Escrito ele já o só não é o livro mais triste que há em Portugal* (L do D, p. 369):

Talvez porque eu pense de mais ou sonhe de mais, o certo é que não distingo entre a realidade que existe. E assim intercalo nas minhas meditações do céu e da terra coisas que não brilham de sol ou se pisam com pés – maravilhas fluídas da imaginação. (L do D, p. 341).

A arte deixa então de ser espelho social. É, antes, o negativo da sociedade. Faz da ficção do fingimento o seu verdadeiro realismo. O aspecto caótico, fragmentário da autobiografia não a afasta do real, pelo contrário, a aproxima do mundo dos homens reais, da história das vidas cotidianas:

Sigo, num pensamento de divagação, a história vulgar das vidas vulgares. Vejo como em tudo são servos do temperamento subconsciente, das circunstâncias externas alheias, dos impulsos de convívio e desconvívio que nele, por ele e com ele se chocam como pouca coisa (L do D, p. 167).

Por isso, o *Livro* pode ser considerado também uma escrita autobiográfica dos limites. A fronteira entre os gêneros literários se torna fluida nessa poética de estrutura teórica aberta. Em seu cerne convivem diferentes manifestações discursivas, como *associações de idéias, de imagens, de palavras – tudo lúcido e difuso [...], e as letras da minha tinta da caneta são um mapa absurdo de sinais*

mágicos. (L do D, p. 349). Um “eu” que *traça [...] sem nexo, longínquo, intermédio e súcubo*, (L do D, p. 350), como um *náufrago* que se afoga à vista de *ilhas maravilhosas*. Um *náufrago* que desafia com frequência as categorias de gênero. Sua prosa poética é autobiográfica, mas se assemelha, às vezes, ao discurso teórico da literatura, alia-se às memórias, ao diário, à fotografia pictórica, na qual a interioridade de um “eu-plural” sobrepõe-se à pretensão de objetividade, autoridade e finalidade. Amplia, ainda, a fronteira entre o imaginário / fantasmático e o realista (a escrita da história de si) nas suas digressões lingüísticas e nos seus devaneios. Por isso, a fragmentação é condição de subjetividade. O “eu da escritura” é um eu histórico e descontínuo:

Assim, nossa época, senil e cancerígena, é o desvio múltiplo de todos os grandes propósitos confluentes ou opostos, de cuja falência surgiu à era com que faliram.

Vivemos um entreato com orquestra (L do D, p.115).

Afinal eu quem sou, [...]. Um pobre órfão abandonado nas ruas das sensações, tiritando de frio às esquinas da Realidade, tendo que dormir nos degraus da Tristeza e comer o pão dado da Fantasia (L do D, p. 117).

Além do mais, a palavra no *Livro* se desdobra, envolvendo, ocultando o que está dito. Uma arte do intelecto, do sentimento e da fantasia. Um livro aberto que oculta mostrando, e que mostra o vazio que não cessa em sua linguagem de fantasiar e de envolver, pois é *tudo um caos de coisas nenhuma*s (L do D, p.203):

Nuvens... São como eu, uma passagem desfeita entre o céu e a terra, ao sabor de um impulso invisível, trovejando ou não trovejando [...], ficções do intervalo e do descaminho [...]. Nuvens... Continuam passando, continuam sempre passando, passarão sempre continuando, num enrolamento descontínuo de meadas baças, num alongamento difuso de falso céu desfeito (L do D, p. 211).

Nessa ficção autobiográfica do intervalo, do *Livro do desassossego*, são considerados, portanto, pontos relevantes para a sua concretização como existência ficcional, além das já citadas formas fundamentais de sua existência autobiográfica do fingimento, como as “formas do eu”, a “introspecção-confissão”, a “semi-heteronímia” e as questões da “autoria”, a concretização do fazer literário por meio do sonho e da imaginação inventiva, ou seja, o desenvolvimento de uma arte sob a perspectiva da fenomenologia da percepção, das sensações intelectivas e sensoriais. Uma arte que reescreve a história de um “eu” como um sonho: *entre o sono e a vigília*, isto é, nela predomina o imaginário sobre o real e, em decorrência, o rompimento com a unidade da forma narrativa autobiográfica em nome da multiplicidade. Uma arte na qual prevalece fingimento do fingimento em vez de simples abstrações, o fragmento no lugar da linearidade narrativa. Isso porque Bernardo Soares revela uma inquietação (poetas da *coterie*), um descontentamento com as formas tradicionais da arte literária. O múltiplo e o heterogêneo investem contra a ordem totalizante das narrativas autobiográficas tradicionais.

Pode-se dizer que, no *Livro do desassossego*, há a substituição do discurso da tradição, dos acontecimentos e das realizações *assinaladas*, pelas forças anônimas de dissipação, cuja coerência é dada pela prosa poética autobiográfica retrospectiva. Nela, as descontinuidades, as rupturas, as lacunas e as reticências são privilegiadas e o local assume o valor antes mantido pelo universal e pelo transcendental.

Bernardo Soares é um ex-cêntrico e não um tipo. É uma figura periférica da história ficcional. Não existe nele nenhuma noção de universalidade cultural. O *Livro* adota uma postura de pluralidade e reconhecimento da diferença. Por isso, o autor ficcional é específico, individual, condicionado cultural e familiarmente. Bernardo Soares não é, como nas autobiografias de consciência pública e privada, representante de nada, nem de uma sociedade, de uma ideologia, ou de sua família.

O *Livro* é, então, uma arte que reafirma o específico e o plural, o particular e o vago. O discurso é descontínuo e prevalece a alegoria como expressão máxima do fingimento. Por isso, o centro da prosa é disperso e esse é um efeito da pluralização discursiva. A questão da referência depende do “fingimento”, pois o fato é definido em termos do discurso.

O ato do fragmentar faz a obra interminável, infinita, mas também, como afirmou Leyla Perrone Moisés, *projeto de Obra Futura, utopia de um bem dizer contínuo até a completude* ou, ainda, *uma micro-obra instantânea, desprovida de qualquer anterioridade, fora de qualquer seqüência ou conjunto* (2001, p.273-274). Daí, uma prosa autobiográfica que discute e teoriza as questões do gênero.



Distingue prosa e poesia em verso, embora faça *prosa poética mista que inclui fragmentos de cunho ensaístico, contendo reflexões sobre a gramática, a literatura, os gêneros, a poiesis em geral* (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.225).

Bernardo Soares confessa preferir a prosa, a narração, como expressão literária e, falando sobre a distinção *prosa e poesia em verso*, defende que a prosa é superior à poesia porque o verso é *uma coisa intermédia*, uma passagem da música para a prosa, porque o verso é uma forma limitada por leis. O poeta deseja livrar-se das *coaçoões do verso*, para *falar livre*. Para Bernardo Soares, *narrar é criar, pois viver é apenas ser vivido* (L do D, p.177). Vejamos o exemplo a seguir:

Prefiro a prosa ao verso. Como modo de arte, por duas razões, das quais a primeira, que é minha, é que não tenho escolha, pois sou incapaz de escrever em verso. A segunda, porém, é de todos, e não é [...] uma sombra ou disfarce da primeira. Vale, pois a pena que eu a esfie, porque toca no sentido íntimo de toda a valia da arte.

Considero o verso uma coisa intermédia, uma passagem da música para a prosa. Como a música, o verso é limitado por leis rítmicas [...].

Na prosa se engloba toda a arte [...] porque na palavra se contém todo o mundo, [...] porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar (L do D, p.227-228).

A prosa, para Bernardo Soares, dá tudo *por transposição*: cor, forma, ritmo, estrutura, realidade e a própria poesia. Sua capacidade de diversificação permite a

criação de formas de definição: máximas ou aforismos. Nela, a enunciação é descentrada e dialógica. Por isso, há o diálogo entre os autores dos diferentes momentos do *Livro*, diálogo interior de Bernardo Soares e diálogo deste com o de Pessoa ensaísta, assim como há o diálogo da personagem literária com as diferentes obras de diferentes autores: de Vieira aos poetas da modernidade. Como no exemplo:

Não tenho que fazer, nem que pensar em fazer, vou pôr neste papel a descrição do meu ideal.

A sensibilidade de Mallarmé dentro do estilo de Vieira; sonhar como Verlaine no corpo de Horácio; ser Homero ao luar.

Sentir tudo de todas as maneiras; [...] (L do D, p.151).

Para a personalidade de ficção, o ideal seria *viver tudo em romance*, [...]. *Para quem tenha a imaginação à flor da pele, as aventuras de um protagonista de romance são emoção própria bastante, e mais, pois que são dele e nossas* (L do D, p.320). Da mesma forma, a teoria da linguagem literária é moderna e é mais adequada à poesia do que à prosa. *Sua teoria prosaica se identifica à teoria dos poetas da modernidade* (PERRONE-MOISÉS, 2001, p.223). Por isso, é relevante e possível a escrita auto-referente da arte, porque faz dela uma arte de existência ficcional.

Assim, a fragmentação da prosa poética do *Livro* pode ser considerada uma tendência da crise da literatura do século XIX e XX e demonstra uma nova forma de criação autobiográfica de existência ficcional. Uma arte que revela uma crise *que*

se historia desde os textos decadentistas até as experiências mais modernas e radicais que se efetuam em outros fragmentos, com a perturbação da noção de gênero, transgressão da gramática e a busca de novos ritmos. (PERRONE-MOISÉS, 2201, p.230).

4.2 A Metaficção como Escrita Auto-Referente

Quero ser tal qual quis ser e não sou. Se eu cedesse destruir-me-ia. Quero ser uma obra de arte, da alma pelo menos [...]. Por isso me esculpi em calma e alheamento e me pus em estufa, [...] – onde a minha artificialidade, flor absurda, floresta em afastada beleza.

(FERNANDO PESSOA, 1999, p.139)

De modo genuíno, a autobiografia do *Livro* tem, no seu elaborar, características individuais, relativas à escrita-sujeito: escritura da escritura⁴⁴. Como tal, não corresponde a uma determinada função como ato consciente de uma individualidade, mas à possibilidade da própria escrita se designar e inscrever a si mesma como ato: *Eu não escrevo em português. Escrevo eu mesmo.* (L do D., p.391). E, ao mesmo tempo, demonstrar que a sua arte, idêntica aos sonhos, é mais real: *E perante a realidade suprema da minha alma, tudo o que é útil e exterior me*

⁴⁴ Considero, aqui, a noção barthesiana (1978) sobre *escritura*, palavra usada não como instrumento, mas posta em evidência como significante.

sabe a frívolo e trivial ante a soberana e pura grandeza dos meus mais vivos e freqüentes sonhos. Esses, para mim, são mais reais. (L do D, p.71).

Destarte, esse processo de uma escritura auto-referente implica também a presença e a aceitação crítica ou não da existência do outro que, na obra específica, podem ser as personagens literárias, relacionadas aos heterônimos e a Fernando Pessoa ele mesmo, aos atores que povoam o seu mundo poético e às personalidades literárias de diversas épocas, estilos e gêneros. Cito, aqui, alguns dos vários exemplos, presentes no *Livro*:

Releio, passivamente, recebendo o que sinto como uma inspiração e um livramento, aquelas frases simples de Caeiro, na referência natural do que resulta do pequeno tamanho de sua aldeia.(L do D, p.80).

Vista de perto; toda a gente é monotonamente diversa. Dizia Vieira que Frei Luís de Sousa escrevia “o comum com singularidade”. Essa gente é singular com comunidade, às avessas do estilo da Vida do Arcebispo. Tudo isso me faz pena, sendo-me todavia indiferente. Vim parar aqui sem razão como tudo na vida. (L do D. p.112).

São frutos da mesma época um Chateaubriand e um Hugo, um Vigny e um Michelet. [...]. No pai de todos, Jean-Jacques Rousseau, as duas tendências estão juntas (L do D., p.243).

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer

sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não. Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças. (L do D., p.283-284).

Partindo desse pressuposto, a escritura, ao falar de si própria, inclui, em seu universo literário, o outro, e, ao mesmo tempo, inventa-se e deixa-se inventar pela alteridade. Do mesmo modo, inventa o outro dentro ou fora dela mesma, não sem provocar, logicamente, e como já se viu antes, uma relação de inclusão/exclusão do outro em sua interioridade: um modo de aceitação e, ao mesmo tempo, de negação. Esse outro são as diversas figuras existentes, que influenciam mais ou menos na criação do poeta prosador. Um aspecto que caracteriza, portanto, o *Livro* como metaficção é o seu paradoxo interno autoconsciente que cria tanto o distanciamento quanto o envolvimento do outro. Por isso, não é escrita como a vida, mas vida como a escrita. Não representa, é.

Ninguém me conheceu sob a máscara da igualha, nem soube nunca que era máscara, porque ninguém sabia que neste mundo há mascarados. Ninguém supôs que ao pé de mim sempre outro, que afinal era eu. Julgaram-me sempre idêntico a mim (L do D, p.383).

Outra característica que distingue a autobiografia confessional do *Livro do desassossego* das outras autobiografias confessionais de existência pública e

privada é que a pública deriva da tradição oral. O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada e transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história. O mesmo acontece com o orador. Na autobiografia privada, o narrador segregou-se e depende essencialmente do *Livro*. O local de nascimento dela é o indivíduo na sua solidão. No *Livro do desassossego*, o Livro permanece. O seu espaço, no entanto, é a linguagem de si mesma no seu processo de construção. O seu objetivo é recuperar a função poética da linguagem na estrutura narrativa autobiográfica e, com isso, retomar a história, pois tende a resgatar o diálogo, a companhia participativa do leitor, mesmo que solitária, ou ainda, fazê-lo perceber o sentimento expresso na escritura, sua personalidade literária como libertação: *A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação* (L do D, p. 255). E, também, criar a figura artificial que se multiplica em outras figuras virtuais, sem, no entanto, reduzir-se a nenhuma delas, inserida em uma narrativa sem fato e em uma série de fragmentos de sonhos e de romances, uns dentro de outros, em uma história sem vida. Uma confissão poética fingida que funde linguagem poética e metalinguagem:

[...] não sei se existo, sinto possível o ser um sonho de outrem, afigura-se-me, quase carnalmente, que poderei ser personagem de uma novela, movendo-me, nas ondas longas de um estilo, na verdade feita de uma grande narrativa. [...] E isto faz com que sonhe a pergunta se não será tudo [...] uma série entreinserta de sonhos e

romances, como caixinhas dentro de caixinhas maiores – umas dentro de outras e estas em mais –, sendo tudo uma história com histórias, como as Mil e Uma Noites, decorrendo falsa na noite eterna. (L do D, p. 275).

Pode-se dizer que o *Livro* evidencia a necessidade maneirista de Fernando Pessoa de inventar, e, ao mesmo tempo, de resgatar a identidade da arte, aquilo que é próprio dela. Como ficção de si mesma, indica a perda da *aura* (BENJAMIN, 1980, p. 10), porque dessacraliza o mito da criação, colocando a nu o processo de produção da obra de si para si própria.

Nela, não há o herói nem a glorificação nem a autoglorificação de nada fora do que nunca foi, ou seja, da arte dessacralizada e sem nenhuma serventia, como no fragmento “Glorificação das Estéreis”:

Se dentre as mulheres da terra eu vier um dia a colher uma esposa, que a tua prece por mim seja esta – que de qualquer modo ela seja estéril. Mas pede também, se por mim rezares, que eu não venha nunca a tirar para mim essa esposa suposta.

Só a esterilidade é nobre e digna. Só o matar o que nunca foi é alto e perverso e absurdo (L do D, p. 318).

Porém, há a consciência da arte, consciência de alcova: uma *autobiografia sem factos* (L do D, p.54). Existe, nela, toda uma série de categorias de autoconscientização e de elaboração de uma existência, porém uma existência fingida. Uma arte fingimento, isto é, dissimulação da dissimulação, “impressões

sem nexos, nem desejo de nexos”, portanto, consciente das condições de sua própria produção e recepção; esta arte desafia o formalismo estruturalista de sua época e qualquer concepção mimeticista de referencialidade que não seja a da própria arte-construção de si mesma. Sua autonomia não está baseada nas teorias realistas de representação, mas na historização e contextualização de si própria. Por isso, o *Livro* é metaficcional, auto-reflexivo, auto-referente, sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração artística como processo de construção, construção do espírito: *A única arte verdadeira é a da construção. Mas o meio moderno torna impossível o aparecimento de qualidades de construção no espírito* (L do D, p. 244). Como escritura auto-referente, expõe que não há nada fora do texto. Nele, não há um centro, tudo é relativizado. Tudo e todos são reduzidos a fragmentos, muitos incompletos, outros sem nexos. O que resta na verdade não são os fatos, pois ficções do desenredo, apenas texto sobre texto, um significante confessional de um fingidor autoconsciente, de íntima e profunda experiência poética, de vivência artística plena:

A mentira é simplesmente a linguagem ideal da alma, pois, assim como nos servimos de palavras, que são sons articulados de maneira absurda, para em linguagem real traduzir os mais íntimos e subtis movimentos da emoção e do pensamento, que as palavras não poderão nunca traduzir, assim nos servimos da mentira e da ficção para nos entendermos uns aos outros, [...] (L do D, p.256-257).

A referência, aqui, como ficção da ficção, pode ser a intratextual e a auto-referência. Na primeira, a linguagem ficcional se relaciona ao universo da realidade da ficção. Esse é o argumento que se baseia numa visão de intencionalidade: a estrutura propositada da ficção é a ficção. É, também, argumento que legitima a ficção por meio de sua unidade autônoma, internamente consistente, ainda que fragmentária. Na outra, a referência atuante se liga à ficção enquanto ficção. Essa auto-representação sugere que a linguagem não pode se prender à realidade, mas se prende a si mesma. Transforma, por exemplo, o nome da “personalidade literária”, num indicador da metaficcionalidade: Só-ares, ou seja, um fingimento. Essa auto-representação sugere que a linguagem não pode se prender à realidade, porque finge em fragmentos retalhados na dor, como ser nuvens, *uma passagem desfeita entre o céu e a terra, ao sabor de um impulso invisível, trovejando ou não trovejando, [...] ficções do intervalo e do descaminho* (L do D, p.211), de se criar ilimitadamente, de não ter fim nem forma definida, pois é difuso, fluído, desfeito, e quanto mais se tentar apreender nele o nexos, mais inacabado ele irá se mostrar. Ora, o *Livro* são *vestígios deixados na clareira da floresta* (L do D, p.211).

Continuam passando, continuam sempre passando, num enrolamento descontínuo de meadas baças, num alongamento difuso de falso céu desfeito.

Fluído, [...]. Ninguém me dirá quem sou, nem saberá quem fui. Desci da montanha ignorada ao vale que ignoraria, [...]. (L do D, p.211).

Bernardo Soares assume a posição de um *construto estético* que se situa no caminho da inserção explícita da metalinguagem enquanto linguagem da linguagem ficcional. Constitui-se num modo poético já livre da crise da poesia transformada em mercadoria, embora participe do mesmo momento histórico. Isto significa que o movimento criativo do *Livro*, centrípeto e centrífugo e vice-versa, revela, por um lado, o eu do autor real dissimulado no eu do autor ficcional; por outro, revelar o texto artístico em si mesmo, o *Livro* na sua relação de conhecimento e reconhecimento enquanto projeto literário: conhecimento que desperta a reflexão da própria obra de arte e que a conduz à consciência e ao reconhecimento de si mesma como *originalidade* e *distinção*. Dessa forma, o sujeito dessa reflexão acaba sendo, fundamentalmente, a própria obra-livro, que, como projeto artístico, ultrapassa os sonhos e as artes já existentes, fingimento do fingimento:

Projectos, tenho-os tido todos. A *Iliáda* que compus teve uma lógica de estrutura, uma concatenação orgânica de epodos que Homero não podia conseguir. A perfeição estudada dos meus versos por completar em palavras deixa pobre a precisão de Virgílio e frouxa a força de Milton. As sátiras alegóricas que fiz excederam *todas a Swift* na precisão simbólica dos particulares exatamente ligados. Quantos Verlaines fui!

Fui gênio mais que nos sonhos e menos que na vida. A minha tragédia é esta. Fui o corredor que caiu quase na meta, sendo até aí o primeiro (L do D, p.278-279).

A linguagem do *Livro* afasta, nesse contexto, a ilusão de que há uma íntima relação entre a arte e o mundo externo. A obra não é imitação do real: representação de qualquer tipo de mundo. A sua realidade verdadeira é a fantasia: *Só os meus amigos espectrais e imaginados, só as minhas conversas decorrentes em sonho, têm uma verdadeira realidade e um justo relevo, e neles o espírito é presente como uma imagem no espelho* (L do D, p.82).

O confessar-se, segundo Derrida, é dizer tudo, no sentido duplo da expressão. *Dizer tudo sobre si próprio, tentando esgotar o texto finito e inexaurível do corpo singular, e dizer qualquer coisa que a memória seleciona, sem constrangimentos institucionais* (1999, p.310)⁴⁴. A confissão no *Livro* é, além de um reconhecimento, um dizer tudo sobre si próprio, mesmo que este dizer seja o de uma “história sem vida”, pois a vida que tremula no desassossego é a da arte, logo do fingimento. Bernardo Soares é, em seu estado figurativo de dissimulação, *uma figura de livro, uma vida lida*:

Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo [...]. Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida. O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever que se sentiu... (L do D, p. 30).

Uma prosa poética que relata seu próprio nascimento, logo, autobiográfica. Escrita de um “eu-ficcional” histórico, pois que narra e, ao narrar, temporaliza-se,

⁴⁴ Cf. NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução*. Niterói: EdUFF. O crítico refere-se à nota autobiográfica de Derrida.

situa-se e relaciona-se, porém não se trata da vida de um indivíduo ou do reflexo de uma existência, seja ela pública ou privada; trata-se da existência de um literato e da arte-vida de um construto literário, da poética de um tempo, do espaço do fazer criativo e da relação entre as artes, suas formas, seus estilos, suas ideologias:

Pertenço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem vêem só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado. Por isso nem abandonei Deus amplamente como eles, nem aceitei nunca a Humanidade. (L do D, p.45).

Quando nasceu a geração a que pertenço encontrou o mundo desprovido de apoios para que tivesse cérebro, e ao mesmo tempo coração. [...] Nascemos já em plena angústia metafísica, em plena angústia moral, pleno desassossego político [...] (L do D, p.187).

Tem-se, no trecho, a confissão de um “eu-literário” sobre a sua época, o seu modo e espécie de existência, nem teocêntrica nem humanista; nem Deus nem Humanidade; nem religião nem razão científica. Em outras palavras, não conjuga os ideais da Antigüidade Clássica; nem os da Idade Medieval, de base teocêntrica; nem as Clássicas, de razão científica e nem as Modernas de sustentação burguesa, alicerçadas na concepção irônica do ideal de Liberdade, Igualdade e Fraternidade, portanto, a dos estilos românticos e realistas. No entanto, confessa-se um

decadente⁴⁵, ou seja, um escritor que tem a arte literária como um estado ideal de perfeição e *questa perfezione corrispondeva in realtà al gusto [...], gusto e poetica ritenuti perfetti in senso assoluto* (BERARDI, 1977, p. 70). Um modo de percepção artística, uma arte que concebe a vida e a si mesma em seu aspecto sensual e refinado, perpetuando o culto da bela forma e fazendo dela própria uma obra de arte.

Como decadente, por autodefinição, entende que o viver está para o sentir e este se opõe ao pensar, porém concebendo “consciência” como modo de percepção. Isto é, uma arte antipositivista, anticientificista e antinaturalista. Busca, em parte, o retorno à atitude de espírito assumida pelos românticos, porém não um “eu-sentimental”. Volta-se para si, à procura da arte como dissimulação de si mesma, em suas zonas mais profundas, iniciando uma viagem interior de imprevisíveis resultados.

A viagem interior ultrapassa o racional, caindo no mundo da percepção pura. Fernando Pessoa mergulha no desassossego, no caos, no alegórico, no vago de suas confissões dissimuladas. Pretende comunicar o indizível: uma espécie de “correspondência” no sentido baudelaireano, porém às avessas. Uma correspondência entre o perceber indizível e o dizer imperceptível, entre o ficcional

⁴⁵ O termo decadente deriva de um artigo de Paul Bourgel, *La nouvelle revue*, em 1882, em que o escritor procura chamar a atenção para a idéia de decadência evidente na poesia de Baudelaire, que preconiza a anarquia, o satanismo, as perversões, o pessimismo, a histeria e o horror da realidade banal. Deriva, ainda, de “Langueur”, de Verlaine, que evoca imagens da decadência romana e prega o desgosto da ação e a certeza de que a vida não vale a pena ser vivida. Defende a aliança da poesia com a música – “*de la musique avant toute chose...*”. Este último aspecto, principalmente, é evidente na arte de Fernando Pessoa.

e a ficcionalização do já ficcionalizado. Em suma, uma complexa realidade espiritual, na qual a própria arte desvela o “eu-profundo” de si mesma, enquanto obra do desassossego, e o “eu” das artes, principalmente as literárias, em um jogo “entre” aceitar não-aceitando e um conceber não-concebendo.

Para o decadente, a inconsciência é o fundamento da vida e sua arte não condiz com a vida fora da própria arte. Ou seja, a vida humana não é exatamente a mesma da existência da arte. Desse modo, a personalidade literária refere-se à existência poética que pressupõe, exatamente, o renunciar⁴⁶ o modo de ser da arte na Era Moderna, bem como a mudança no seu fazer literário em relação às artes do passado:

Considerarei que Deus, sendo improvável, poderia ser, podendo pois ser adorado; mas que a Humanidade, sendo uma mera idéia biológica, e não significando mais que a espécie animal humano não era mais digna de adoração do qualquer outra espécie animal. Este culto da Humanidade, com seus ritos de Liberdade e Igualdade, pareceu-me sempre uma revivescência dos cultos antigos, em que animais eram como deuses, ou os deuses tinham cabeças de animais. (L do D, p.45).

Sofri em mim, comigo, as aspirações de todas as eras, e comigo passaram, à beira ouvida do mar, os desassossegos de todos os tempos. (L do D, p.125).

⁴⁶ *Renunciar* aqui não significa abandonar, definitivamente, esse ou aquele modo de elaboração artística, mas enunciar novamente, fazer diferente, ou melhor, ser não-sendo o que foi.



Nesse sentido, reage às correntes analíticas de soluções racionalistas de caráter humanista. Recusa-se a limitar a arte ao objeto, ao falso moralismo materialista das concepções burguesas, centradas na reprodução dos modelos da Antigüidade Clássica. É provável que tal renúncia esteja relacionada à lucidez crítico-criativa de Pessoa sobre a insuficiência dos meios tradicionais de expressão artística. Para isso, cria o inédito, uma escritura fingimento do fingimento que nos impulsiona a uma viagem-livro e a um livro-viagem: invenção pura. Desse modo, a alma literária só se motiva pela *contemplanção estética da vida* (L do D, p.45). Arte em si, desvinculada de propósitos extraliterários, sejam eles religiosos ou humanos. Uma arte entregue às *sensações sem propósito* (L do D, p.55), cultivada no epicurismo sub estilizado, isto é, arte enquanto arte.

No entanto, a personalidade literária confessa reter da ciência o que considera como preceito central: *tudo é sujeito às leis fatais que se ajustam ao preceito da Antigüidade Clássica, da divina fatalidade das coisas* (L do D, p.46). Refere-se, portanto, à fatalidade da existência, tanto do ponto de vista do “destino” (o estar predestinado à queda, como da “condição humana”) de conter em sua própria essência o germe da decadência:

Retendo, da ciência, somente aquele seu preceito central, de que tudo é sujeito às leis fatais, contra as quais se não rege independentemente, porque reagir é elas terem feito que reagíssemos; e verificando como se esse preceito se ajusta ao outro, mais antigo, da divina fatalidade das coisas, abdicamos do esforço como os débeis do

entretenimento dos atletas, e curvamo-nos sobre o livro das sensações com um grande escrúpulo de erudição sentida. (L do D, p.46).

A noção de Deus como sendo improvável não nega a sua existência, porém não a comprova do ponto de vista da razão científica.

Assim, é possível perceber, no *Livro*, uma poética do Ser Total que se revela como um modo de descrição da obra de arte fundamentalmente literária, a qual é desvelada como significação imanente ao próprio fenômeno artístico e que, ao mesmo tempo, expressa o seu modo de existência em um mundo já virtualizado, seja da sua relação com outras obras de arte, seja na aproximação ou na divergência do modo de comportamento e conhecimento do homem no mundo moderno, fruto da indústria da máscara de atores que representam vários papéis, em diversos palcos, sem *ser* nunca o que se *é*, da automação indiscriminada e da multiplicação em série de simulacros aparentemente humanos; seja, também, do seu ser sua própria existência, enquanto forma autobiográfica inovadora.

A dor do fingidor (o autor-real) é o resultado do descompasso entre o que se deseja fazer e o que se consegue fazer. A construção poética nunca atinge a plenitude do pereçoível, logo da realidade, porque é a cópia imperfeita do que se pretendia fazer. Por isso, a perfeição em arte torna-se, exatamente, a dor consciente do saber-se essencialmente imperfeito. Uma poética que vê, pela releitura de si mesma, o *rebentar bonecos, sair-lhes a palha pelos rasgos, despejarem-se sem ter sido* (L do D, p.182). Semelhante a citação a seguir:

Releio lúcido, demoradamente, trecho a trecho, tudo quanto tenho escrito. [...]. As coisas conseguidas, sejam impérios ou frases, têm, porque se conseguiram, aquela pior parte das coisas reais, que é o sabermos que são perecíveis. Não é isto, porém, que sinto e me dói no que fiz, nestes lentos momentos em que o releio. O que me dói é que não valeu a pena fazê-lo, e que o tempo que perdi no que fiz o não ganhei senão na ilusão, agora desfeita, de ter valido a pena fazê-lo.

O que me dói é que o melhor é mau, e que outro, se houvesse, e que eu sonho, o haveria feito melhor. Tudo quanto fazemos, na arte ou na vida, é a cópia imperfeita do que pensamos em fazer. (L do D, p.181-182)

Nesta poética, na qual vale o não realizado, porque fingimento, como um modo de autocritica do confesso poeta prosador, há o reconhecimento da magia, do encantamento próprio do ato criador *no momento alado* de seu fazer, do seu nascer das profundezas do poeta-bruxo sem que este se sinta dela o criador. Por isso, o poeta se emociona diante do provável ato do escrever a imperfeição, pois que esta nasce não do que se é, mas do *vigor da alma sozinha*, do que *finge ser*. A arte passa, então, a ter a sua própria potência e autonomia, independente porque nasce do escrevente como se nele ocupasse um espaço e que dele pudesse, por si só, brotar. O criador, nesse sentido, não existe de fato, mas de suposto, pois a sua arte possui sua própria magia falsa. Vejamos a ilustração disso:

Com que vigor da alma sozinha fiz página sobre página,
vivendo sílaba a sílaba a magia falsa, não do que escrevia, mas
do que supunha que escrevia!

Com que encantamento de bruxeador irônico me julguei
poeta da minha prosa, no momento alado em que ela me nascia,
mais rápida que os movimentos da pena, como um esforço
falaz aos insultos da vida! (L do D, p.182).

Dessa convicção, a partir da oposição entre arte e vida, surge a poética do
sonho impossível, do inconcebível. A vida está para o sonho possível, para a
realidade que é perecível. A arte está para a invenção fantasmagórica do suposto
dissimulado, logo, eterna e fruto da dor do fazer.

Todos esses preceitos, no entanto, estão vinculadas a pontos fundamentais da
obra como ficção da ficção, os quais fazem dela uma existência ficcional
autobiográfica de confissão.



CONSIDERAÇÕES FINAIS



Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia.

(FERNANDO PESSOA, 1999, p.292)

Este trabalho teve como foco primordial analisar a forma autobiográfica do *Livro do desassossego*, a partir de seu movimento de construção artística: do seu sentir, dizer e fazer. Tentei mostrar o percurso histórico da forma autobiográfica desde as de existência pública, passando pelas autobiografias de transição à de existência privada, até a do *Livro* de Fernando Pessoa, de existência ficcional. Esse percurso foi analisado com o propósito de apreender os pontos dominantes de cada uma dessas formas, mas o objeto fundamental deste trabalho foi a análise da forma autobiográfica de existência ficcional, que denominei de “metaficção autobiográfica confessional”.

Procurei mostrar que o *Livro* é uma prosa poética na qual predomina a arte autobiográfica fingida, uma *escrita de um eu dissimulado*, pois que o autor-real é encoberto pelo autor-ficcional. Logo, o *Livro* é, ao mesmo tempo, a escrita de um *eu*, personalidade humana (Fernando Pessoa), expresso no *eu*, personalidade literária (Bernardo Soares), e a dissimulação fingida do próprio ato discursivo sobre si mesmo. Um Livro-Metáfora, um Livro Sonho e uma Escrita do Eu Total, que se

manifesta na arte autobiográfica alegórica do fragmento e que revela, disfarçadamente, o indivíduo criador no indivíduo criado e vice-versa. Tudo confirmado pelo pacto de leitura feito por Pessoa nas cartas aos amigos e nos seus Prefácios.

Dessa forma, verifiquei que qualquer pretensão de análise sobre a personalidade literária permite sua aproximação com a personalidade humana: a primeira, espelho mutilado da segunda. O real é revelador do que mais interessa publicamente em uma autobiografia, mas como um retrato necessário que se tira em estúdio. Nele prevalece o espaço verossímil, e a figura que fica é a da outra (a imagem, a figura literária) retratada, pintada ou escrita e não a do indivíduo que a forneceu: o autor-real. Este, por sua vez, adquire a aparência da figura, do modelo que o reproduziu e expõe, dissimuladamente, o habitante cotidiano que também foi. Assim, o real e a imagem se confundem. Por isso, confirmou-se que a personalidade humana se identifica com o seu semi-heterônimo: frágil, irregular de humor, desiludido com o real, lúcido, imaginativo, solitário, inquietante ou desassossegado, crente no discurso-sonho, de uma afetividade não muito expansiva, vivendo preferencialmente na contemplação sensorial do mundo, na paisagem do alheamento, com o propósito deliberado de se tornar uma *sinfonia*, de inventar uma realidade, ou melhor, um mundo ficcional com uma multiplicidade de figuras literárias. Rememora em seu diário íntimo a sua pátria interior, feita de palavras alegóricas que nada mais são do que a glória de sua verdadeira existência: um *eu-real* dissimulado em um *eu-ficcional*.

O trajeto que percorri neste trabalho me permitiu identificar a existência de três tipos de autobiografias confessionais que caracterizei de *existência pública*, de *existência privada* e, a última, de *existência ficcional*. Entre elas, foi possível identificar as de transição. Considerei públicas aquelas já referidas por Bakhtin, em seu livro *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Nelas predomina, a princípio, o discurso oral: a narração e a oratória. A personagem é glorificada ou pelas suas idéias, ou pelos seus feitos. A personagem é sempre um modelo, um exemplo a ser seguido e admirado. O ato de ser escutado, de ser visível ou lido por um outro é o centro das autobiografias de existência pública. Daí a importância das praças públicas e dos tribunais.

Na passagem da existência pública à privada, surgiram muitas autobiografias que, não obstante fossem públicas, já manifestavam fortes características da existência privada. Foram autobiografias influenciadas por Santo Agostinho. Nelas, o autobiógrafo é um escolhido por Deus e, por isso, deve refugiar-se a fim de conquistar a glória divina. A forma de *escrita do eu* segue um padrão que vai da infância à velhice ou à maturidade. Existe, também, um itinerário de fé: do pecador ao crente. Nesse tipo de autobiografia o fim é a conquista do direito à vida eterna.

Na existência privada, sob a influência de Rousseau e dos filósofos da Era Moderna, observou-se que houve o predomínio da introspecção, do refúgio na interioridade, na natureza e o gosto pelo isolamento. A vida privada sobrepõe-se à vida pública. Diversificam-se as formas de apresentação, como as epistolografias,

os diários e as autobiografias. Estas últimas ainda mantêm um padrão linear: da infância à maturidade. O discurso é sempre introspectivo e confessional.

Com base nessas formas autobiográficas, pude identificar, no *Livro do desassossego*, um novo tipo de autobiografia: a metaficção autobiográfica confessional. Nela predomina a escrita de um eu-real dissimulado em um eu-ficcional.

Entre os recursos utilizados pelo poeta-prosador em seu *Livro*, destaquei os considerados essenciais e os integrantes. Dos primeiros, a dissimulação da dissimulação, que consiste na virtualização de algo já fingido; a semi-heteronímia como existência de um eu ficcional em um eu real; a questão da autoria em uma arte auto-referente. Nesses casos notei a importância do pacto de leitura, marcado principalmente pela epistolografia. Por fim, focalizei as diversas formas de *escrita do eu*, como o diário íntimo, o auto-retrato pictural ou fotografia, as memórias, a própria autobiografia e outras formas de auto-descrição, relacionadas à escultura.

Dos integrantes, considerei relevantes os meios usados por Pessoa para expor a sua autobiografia: a identificação de sua arte com o sonho, uma espécie de fenomenologia da percepção e a expressão alegórica de suas figuras, com ênfase no sentir. Entre os recursos, demonstrei como Pessoa elaborou a sua autobiografia como uma arte do fragmento, uma arte que pressupõe a participação do leitor-organizador e, por fim, uma arte auto-referente.

Todos esses aspectos, essenciais e integrantes, foram fundamentais para a realização da autobiografia de Fernando Pessoa. Outros aspectos, além dos

mencionados, podem ser notados. O fato é que Pessoa inventa uma nova forma autobiográfica que tem, como fundamento, a palavra-arte dominante sobre a realidade. Tal postura não significa o descrédito total do poeta no homem, mas uma espécie de desconfiança no real, geradora do *desassossego* (de/a/sós/ego).



FONTES PRIMÁRIAS

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* de Bernardo Soares. Org. SEIXO, Maria Alzira & BLANCO, José. Editorial Comunicações: Lisboa, 1986.

_____. *Livro do desassossego*. Org ZENITH, Richard. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.

FONTES SECUNDÁRIAS

Sobre o *Livro do desassossego*:

AIEX, Anoar. Livro do Desassossego e a crise do pensamento europeu, in *Actas do II congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (Nashville, 1983), Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, 1985, pp. 15-23.

ALMEIDA, L. P. Moitinho de. A casa da baixa que foi lar de Fernando Pessoa, in *JL*, nº 73, 29 Novembro 1983.

ANASTÁCIO, Vanda. A cerca do Livro do desassossego, in *Vértice*, nº 463, Coimbra, Novembro-Dezembro 1984, pp. 3-22.

BABO, Maria Augusta. Uma escrita tecida pelo desassossego, in *Nova Renascença*, vol. 2, nº 8, Porto, Verão 1982, pp. 354-358.

_____. O Livro do desassossego um livro? in *Diário de Notícias*, Notícias, Lisboa, 7 setembro 1983.

BASUALI, Ana. El desasosiego de Fernando Pessoa, in *La Vanguarda*. Madrid,

29 julho 1984.

BRÉCHON, Robert. (Rec. Crit. do *Livro do desassossego*, em trad. de Álvaro Salema), in *Colóquio-Letras*, nº 72, Lisboa, Março 1983, pp. 100-102.

COELHO, Eduardo Prado. A Lógica do desassossego e os espaços literários, in *Expresso*, Lisboa, 21 Agosto 1982.

_____. Pessoa / Soares e a cultura em língua francesa, in *Persona* 8, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, Março 1983, pp. 16-20.

COELHO, Jacinto do Prado. Fernando Pessoa sempre existiu e Nota sobre a ordenação dos textos, in *Fernando Pessoa – Livro do desassossego*. Ática, Lisboa, 1982, Vol. I pp. VII-XIII.

_____. A edição do Livro do desassossego: uma carta de (...), in *Persona* 8, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, Março 1983, p. 41.

COELHO, Nelly Novaes. O Livro do desassossego grau zero da heteronímia fernandina, in *Encontro, Revista de Cultura de Gabinete Português de Leitura de Pernambuco*, nº 5 (Homenagem a Fernando Pessoa), Pernambuco, Dezembro 1985, p. 95-102.

CERPO, Angel. *Introduction*, in *Fernando Pessoa. Libro del desasosiego* de Bernardo Soares, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona 1984.

_____. *El paisaje y el tiempo atmosférico en el Libro de Desasosiego*, in ob. Anterior, pp. 211-244 (1ª publicação in *Rassegna Iberistica*, Università degli Studi, Veneza, nº 19, Março 1984).



GALHOZ, Maria Aliete. Do livro do desassossego, in *Informação Cultural*, Secretaria de Estado da Informação, Nova Série, nº 1, Lisboa, 30 Novembro-6 Dezembro 1979.

GARCIA MARTINS, José Luis. El Libro del desasosiego, in *Fernando Pessoa*, Ed. Júcar, Col. Los Poetas, Madrid, 1983, pp. 171-175.

JAKOBSON, Roman.. "Oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa". In: *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JOVER, José Luis. Quién es realmente Bernardo Soares? in *El País, Madrid*, 30 de Janeiro 1983.

_____. (Nota prévia a Fernando Pessoa. 70 fragmentos del Libro del desasosiego compuesto por Bernardo Soares, in *Poesia*. Revista Ilustrada de información poética, Ministério da Cultura, nº 17, Madrid, 1983, p. 45.

LIND, George Rudolf. O Livro do desassossego: um breve viário do decadentismo, in *Persona 8*, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, Março 1983.

_____. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Editora Inova, 1970.

LOURENÇO, Eduardo. *O livro do desassossego, texto suicida*, in *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. (Nasville, 1983), Centro de Estudos Pessoaanos. Porto, 1985, pp. 346-361. (Rep. in: Fernando, Rei da Nossa Baviera, Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Lisboa, 1986, pp. 81-95).

MOISÉS, L. Perrone. *Fernando Pessoa – alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MOLINA, César Antonio. (Rec. Crit. Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*), in *Nueva Estafeta*, nº 47, Madrid, Outubro 1982.

NEVES, João Alves das. Em torno do desassossego pessoano, in *A literatura Portuguesa no Brasil*, revista da comunidade da Língua Portuguesa, nº 2, São Paulo, 1983 (1ª publ. In *Revista de Poeta e Crítica Brasília*, 1983).

PADRÃO, Maria da Glória. A Escrita do desassossego, in *Persona I*, Centro de Estudos Pessoaanos, Porto, Novembro 1977, pp. 21-31.

PAZ, Octávio. O desconhecido de si mesmo: Fernando Pessoa, in: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PETRUS, (Pedro Veiga). *Um diário poético*, in Fernando Pessoa. *Livro do desassossego*. Páginas Escolhidas, Arte & Cultura, Porto, s. d. [1961].

PIGNATARI, Décio. *Fernando Pessoa, o cata-corpo*, in *Folha de São Paulo*, 9 de junho de 1985.

QUINTANILHA, F. E. G. Fernando Pessoa e o Livro do desassossego, in *Ocidente*, Vol. LXXV, nº 366, Lisboa, Outubro 1968, pp. 129-143.

ROCHA, Clara. O Livro do desassossego: Inacabada, in *Cadernos de Literatura*, I. N. I. C.

TABUCCHI, Antonio. "Fernando Pessoa: a nostalgia do possível e o fingimento da verdade". In: *Revista de cultura do Instituto Cultural de Macau*. Macau, ano 2, n. especial, Índia, 1988.

_____. “Livros de memórias”. In: *Colóquio de Letras*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, n.7, maio de 1972.

_____. “O fio do desassossego”. In: *Folha de São Paulo*. (Caderno Mais), 9/7/01.

_____. *Pessoana mínima: ensaios sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

ZENITH, Richard. “Introdução”. In: *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1982.

ADORNO, Theodor. *Mínima Moralía*: São Paulo: Ática, 1993.

ALLAN POE, Edgar. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. São Paulo. Ed. Cultrix, 1990.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo. Ática, 1975.

_____. *Dom Casmurro*, São Paulo: Ática, 1996.

AURÉLIO, Marco. *Meditações*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

AZZI, Pe. Riolando. "Introdução". In: SANTO AGOSTINHO. *As confissões*. São Paulo: Tecnoprint, 1993

BAKHTIN, Mikail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 1988.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1967.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

_____. *Novos ensaios críticos, o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BAUDELAIRE, Charles. "Ensaio e Escritos Íntimos". In.: *Obras Completas*. Rio

de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S/A, 1995.

BAUMGARTEN, A. G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: *Os pensadores*.. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. "O Narrador". In: *Os pensadores*. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: *Os pensadores*. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BERARDI, Roberto. *Dizionario di termini della critica letteraria*. Firenze: Felice le Monnier, 1977.

BLANCHOT, Maurice. *L' espace littéraire*. Paris: Guillimard, 1988.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem – Ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Cultrix, s.d.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Trad. Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.



CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e Confissão*. In. Ramos, Graciliano, São Paulo: Ed.34, 1992.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São: Perspectiva, 1972.

CASTRO, Ernesto M. de Melo. *Da invenção da literatura à literatura de invenção*. São Paulo: Difel, 1984.

CATANI, Maurizio & DELHEZ- SARLET, Claudette (Org.). *Individualisme et autobiographie en occident*. Bruxelles: l'Université de Bruxelles, 1989.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1966.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: HUCITEC, 1996.

DECOTTIGNIES, Jean (Org.). *Les sujets de l'écriture*. Lille: Press Universitaires de Lille, 1981.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *L'oreille de l'autre: autobiographies, transferts, traductions: textes et débats avec Jacques Derrida sous la direction de Claude Lévesque et Christie McDonald*, Montreal: VLB, 1982.

DOSTOIÉVSKI, Mikháilovitch Fiódor. *O Idiota*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2002.

GUINSBURG, J. O mito da linguagem. São Paulo: Perspectiva, 1972.



_____. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaidermam. São Paulo: Ed. 34, 2000.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1981.

DURAN, Cristina. "Tabucchi transforma Pessoa em personagem.". In: *Folha de São Paulo*. 31/12/95.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Editora da USP, 1971.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins fontes, 1990.

FREDMAN, Richard & MILLER, Seumas *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. São Paulo: Editora da Universidade Paulista, 1994.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOETHE. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *Werther*. Trad. M. José Guimarães. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.

GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.



HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *Ser e tempo I e II*. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis: Vozes, 1988.

HOCHE, Gustav. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. "Um eu encoberto". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jan. 1981, Caderno B, p.10.

HORÁCIO. "Sentenças e máximas horacianas". In: *Obras Seletas*. Trad. José Ewaldo Scheid. Canoas: ULBRA, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história-teoria-ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Poética em ação*. São Paulo. Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

JESUS, Teresa. *História de uma alma – Manuscritos autobiográficos*. Paulus

JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1987.

KAYSER, Wofgant. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armélio Amado, 1985.



KAPLAN, Anna (org.). *O mal estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LASCH, Chistopher. *La Cultura Del Narcicismo*. Trad. Marina Bocconcelli. Milano: Bompiani, 1981.

LEJEUNE, Philippe. *Je est um autre: l' autobiographie, de la litterature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LIMA, Luís Costa. *Teoria da literatura em suas formas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "Textos selecionados". In: *Os pensadores*. Trad. Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins Fontes, 1957.

MIRANDA, Vander. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: USP; Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1964.

NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a literatura*. Niterói: EdUFF, 1999.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1988.

PAZ, Octávio. *O ritmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PIRES, Paulo Roberto. "O desassossego de Tabucchi" (entrevista com Antonio Tabucchi). In: *O Estado de São Paulo*. 20/11/2001.

PLATÃO. *Fédon*. São Paulo, UnB, 2000.

_____. *A Apologia de Sócrates*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Claret., 2002.



POE, Edgar Allan. *Obra Completa*. Poesia e Ensaios. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.

PORTELLA, Eduardo. "Problemática do Memorialismo". In: *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. *Infância*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés, 1978.

_____. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

_____. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1991.

ROCHA, Clara Crabbé. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1967.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: Gallimard, 1976.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Confissões I, II*. Trad. Fernando Lopes Graça. Lisboa:



Portugália, 1988.

ROUSTANG, François. "L'interlocuteur du solitaire". *Individualisme et autobiographie em occident*. Bruxelles: Éditions de L'Université de Bruxelles, s.d.

SANTO AGOSTINHO. *As Confissões*. Trad. Frederico O. Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

SANTORO, Mario. *Le stagioni della civiltà letteraria italiana*. Le Monier.

SYPPER, Wylie. *Do rococó ao cubismo*. Trad. Maria Helena P. Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STAROBINSKY, Jean. "Le Style de l'autobiographie". *L'Oeil vivant II: la relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Schwarcz, 1988.

THIBAudeau, Jean. "Le roman comme autobiographie" *Tel Quel*. Paris n. 34, 1968.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOLSTOI, Leão. "Infância, Adolescência e Juventude" Volume I. In. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S/A., 1976.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões*. São Paulo: Cultrix, 1999.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

ZAGURY, Eliane. *A Escrita de Eu*. Rio: Civilização Brasileira, 1982.



