

O trabalho autobiográfico de Louise Bourgeois e o discurso autobiográfico filosófico

Raquel Sofia Faria Terenas da Silva Ferreira

Dissertação de Mestrado em Filosofia – Estética

Abril de 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Filosofia - Estética, realizada sob a
orientação científica do Professor Doutor Nuno Venturinha.

O meu sincero agradecimento ao professor Nuno Venturinha pela sua plena paciência e atenção nesta jornada, às minhas duas mulheres Maria João e Maria Teresa, à minha companheira Sofia Campaniço que esteve sempre presente nas alturas de desespero e ao meu Gastão.

O trabalho autobiográfico de Louise Bourgeois e o discurso autobiográfico filosófico

Raquel Sofia Faria Terenas da Silva Ferreira

Resumo:

O trabalho denominado como autobiográfico é diverso na sua forma, podendo ser uma manifestação de cariz artístico, literário ou filosófico. A presente dissertação procura investigar as particularidades da forma autobiográfica, os objectivos do autor perante a sua obra e a sua recepção no campo público. Para tal, traz-se para análise: a obra escultórica de Louise Bourgeois para chegar a um entendimento sobre a forma artística da autobiografia; os *Cadernos do Subterrâneo* de Fiódor Dostoiévski que é exemplo controverso de uma obra autobiográfica literária; e as *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau e Santo Agostinho que nos permitem experienciar uma obra autobiográfica com preocupações características de uma investigação filosófica. Pretende-se compreender a autobiografia na sua generalidade, tanto do ponto de vista do autor como do seu receptor.

Abstract:

All the work labelled as autobiographical can take different forms, it can be an artistic, literary, or philosophical production. This dissertation tries to investigate the singularities of the autobiographical form, the goals of its author facing its work and how it is received by the public in general. Therefore it will be under analysis: the sculptures of Louise Bourgeois to achieve an understanding of the artistic form of autobiography; the *Notes from Underground* of Fiódor Dostoiévski which is an controversial example of literary autobiographical work; the *Confessions* of Jean-Jacques Rousseau and of Sainte Augustine which allow us to experience an autobiographical work with specific concerns of a philosophical investigation. The aim is to try to understand autobiography in general, both from the author's point of view and from its receiver.

Palavras-Chave: Autobiografia, Autor, Memória, Motivação, Sinceridade, Singularidade, Receptor.

Keywords: Author, Autobiography, Memory, Motivation, Sincerity, Singularity, Receiver.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Louise Bourgeois e os seus Documentos	5
I. 1. Origem e força da actividade artística: osmose de Penélope e Medeia	5
I. 2. Cura de Louise	8
I. 3. Louise cura-se?	11
I. 4. Eterna frustração de Sísifo e Bourgeois	12
I. 5. Recepção da obra autobiográfica de Louise Bourgeois	16
Capítulo II: O Autobiográfico	18
II. 1. O que faz uma obra autobiográfica	18
II. 2. Primeira tentativa de definir a autobiografia	19
II. 3. Acusações a uma obra autobiográfica: o problema da sinceridade – O pacto autobiográfico de Philippe Lejeune	19
II. 4. Fronteira entre facto e ficção na obra de arte e na obra literária	20
II. 5. A memória – a composição da autobiografia	21
II. 6. Movimento do autor – autor e objecto	22
II. 7. Impulso autobiográfico	23
II. 8. O autor maciço	26
II. 9. Indivíduo e o mundo - recepção de uma obra autobiográfica	27
Capítulo III: Autobiografia Filosófica	29
III. 1. Advertência prévia de um autor ao seu leitor	29
III. 2. O problema da sinceridade – dificuldade de um autor em se revelar ele mesmo ou tornar-se outro	32
III. 3. O lugar da memória no autor	34

III. 4. Movimento entre sujeito e objecto	37
III. 5. Motivação autobiográfica	40
III. 6. Fluxo do autor	44
III. 7. O Eu e o espelho do mundo	48
Conclusão	52
Bibliografia	55

Introdução

A presente dissertação procura questionar a importância de uma autobiografia e limitar as suas particularidades. Procura-se relacionar a obra autobiográfica com a intenção e movimento do seu autor e entender qual o interesse do receptor de uma obra autobiográfica. Para tal, traz-se à análise várias obras que se consideram como exemplos deste género.

O primeiro capítulo vai à descoberta do trabalho escultórico de Louise Bourgeois, artista francesa reconhecida por trazer para o campo da arte a sua própria vida. O conjunto da sua obra é reconhecido por muitos como autobiográfico, visto que todas as peças estão intrinsecamente ligadas às experiências da sua vida emocional. Toma-se Louise Bourgeois como referência principal para a presente dissertação visto que a artista ultrapassa o mero registo de um auto-retrato convencional. Na verdade, a escultora trabalha as suas peças tendo outro interesse, mais revelador do que uma mera preocupação de registo documentário da sua vida e do seu corpo. Para a artista, não estão em causa problemas técnicos habituais à actividade criativa e à construção da forma, mas o encontrar funções na sua tradução e revelação pela fisicalidade das suas memórias, que lhe são, na maioria das vezes, dolorosas e angustiantes. Estas memórias, que mais se aproximam de traumas da vida da artista, são trabalhadas de forma contínua e obsessiva pela forma, graças ao posicionamento de Louise no espaço temporal presente. As suas memórias são representadas nas peças de maneira viva e energética, são reveladoras de preocupações e problemáticas que a artista tem no presente, o que se traduz em peças que não estão limitadas a um passado não comunicador ou estático. Este trabalho procura portanto compreender o que Louise Bourgeois considerava que a sua actividade artística podia fazer por si e quais as suas razões para querer revelar e dar forma aos acontecimentos mais marcantes da sua vida. Pretende-se, nesse sentido, pesquisar o elemento catalisador do trabalho de Louise que a faz produzir incessantemente sobre o campo autobiográfico e qual o efeito que este produz no espectador da sua obra. A presente dissertação propõe-se ainda a procurar se o sentido e significado das peças escultóricas de Louise Bourgeois se esgotam ou se perdem quando separadas da sua criadora e enquanto acolhidas pelo seu público.

Debruçando-se a dissertação primeiramente sobre o trabalho desta artista, o segundo capítulo pretende generalizar o que pode ser um trabalho autobiográfico. É

necessário distinguir a actividade levada a cabo por um autobiógrafo do registo de memórias que geram apenas verdades documentárias. A autobiografia nasce também no campo privado mas, ao contrário dos registos, a forma autobiográfica tem necessariamente de entrar no campo público. Neste campo nasce o autor, a obra (fruto de uma intenção e preocupação autobiográfica) e o destinatário. Neste capítulo analisam-se as definições fundamentais de Philippe Lejeune e Jacques Lacan relativas ao movimento do autobiógrafo e do receptor no campo literário autobiográfico. Através do pacto autobiográfico, que pretende resolver o problema da sinceridade do autor perante o seu leitor, e da definição de autobiografia de Philippe Lejeune, a presente dissertação procurará explorar a forma autobiográfica tanto do ponto de vista do autor como do seu leitor. Segundo Lejeune, é condição fundamental para que a autobiografia se distinga de outros géneros a coincidência explícita entre autor, narrador e personagem. É necessário que o autor de uma autobiografia seja autêntico perante o seu leitor, garantindo-lhe que o seu relato é feito com intenção de verdade e sinceridade. Das definições do campo literário de Lejeune e Lacan questiona-se a sua validade para a manifestação artística, visto que a definição de pacto autobiográfico numa peça de arte é substancialmente diferente do que na forma escrita. A deformação da memória e dos acontecimentos passados do autor podem ser um obstáculo à leitura, pondo em causa a sua disponibilidade e veracidade perante a obra. A necessidade de falar de si próprio, de contar a história das suas emoções e das suas relações com o mundo, tem de ultrapassar os obstáculos e desvios dos mecanismos da memória, pois a memória do indivíduo é essencial e condição necessária para a revelação da sua singularidade através da forma autobiográfica. Lacan tenta descrever como procede o autor de uma autobiografia no movimento de se revelar, na duplicação do sujeito: o sujeito que escreve e o sujeito do passado. Segundo ele, o autor tem de conseguir ver-se como se estivesse diante de um espelho, sugerindo que este consegue ver-se por inteiro como se fosse outro. A dificuldade da autobiografia do ponto de vista do autor está centrada na coincidência do autor e objecto e na impossibilidade de o autor sair de si próprio. A questão coloca-se então: se o autor não consegue sair de si mesmo, poderão existir autobiografias sinceras ou completas? Dada a impossibilidade de sair de si, o que um autor pode fazer é tentar ver a sua vida e o seu próprio carácter com um olhar mais focado, consciente e atento. O seu intuito e impulso autobiográficos têm antes de mais a ver com uma motivação psicológica em busca de compreensão do seu mundo e possível arrumação do caos, como iremos

reconhecer, justamente, com Louise Bourgeois. O objectivo primeiro do autor é perceber-se e inteirar-se através da história da sua vida, já que “compreender é puxar para dentro, não compreender é empurrar para fora ou manter lá fora”¹. James Olney reafirma esta convicção quando defende que todo o homem, não só o autor, cria sempre em busca de compreensão. A revelação dos momentos mais marcantes que estão vivos na memória do autor tem de ser capaz de fazer inteirar o leitor que está perante a revelação de um homem único: esta é, segundo Newman², a maior problemática da autobiografia do ponto de vista do leitor. A dificuldade deste propósito, de um homem mostrar-se como único, está no fluxo contínuo a que cada um está sujeito na sua vida. O homem que se quer revelar não é estanque ou estático, mas é prova de ondulações do próprio ser sem que deixe de ser o mesmo. A sua necessidade de se mostrar como inteiro é dificultada pela própria natureza inconstante do ser humano. O capítulo tem como meta chegar ao entendimento de como pode um autor traçar a vida, quais os materiais necessários para a criação de uma forma autobiográfica, qual o seu impulso autobiográfico, seja a forma literária ou artística.

O último capítulo pretende examinar as definições estabelecidas no segundo com exemplos precisos de textos de natureza filosófica e especificamente literária. Os textos autobiográficos analisados são: as *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau; as *Confissões* de Santo Agostinho e os *Cadernos do Subterrâneo* de Fiódor Dostoiévski. A escolha de textos contendo origens e perspectivas diferentes é fértil para a presente dissertação já que estes apresentam pretensões diferentes perante o seu leitor e em relação ao acto autobiográfico. No início do capítulo, a tese procurará exemplos precisos do pacto autobiográfico de Lejeune em cada autor. Consta-se, desde logo, que os três autores procedem de maneiras diversas perante o seu leitor: Rousseau faz mais do que avisá-lo e engrandece desde logo o seu esforço autobiográfico; Dostoiévski não cumpre o critério fundamental de coincidência entre autor, narrador e personagem, mas faz valer este como um representante; Agostinho não dirige nenhuma advertência prévia ao leitor, contudo ela existe no corpo do texto de forma contínua. Quanto ao problema da sinceridade: Rousseau receia acima de tudo deixar algo por dizer e teme a possibilidade de que se calem verdades no seu texto; Dostoiévski questiona a possibilidade de o autor ser sincero tanto perante o leitor

¹ Tavares, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*, Editora Caminho, Lisboa, 2012, p. 29.

² Newman, cit. apud Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, Princeton University Press, Princeton, 1994, p. 23.

como para si mesmo, defendendo que nenhum homem pode agir contra si próprio; Agostinho nada teme revelar porque Deus é conhecedor de tudo e não podem existir esconderijos perante a Verdade. Cada autor trata, assim, as suas memórias de maneira variada: para Dostoiévski há esperança que a autobiografia combata e purgue memórias que lhe são dolorosas; para Rousseau o sofrimento proveniente da revelação de verdades que lhe são vergonhosas é secundário já que ele deve mais à verdade; já Agostinho fala das suas memórias e do mecanismo da memória como o único instrumento do homem para se conhecer e dar-se a conhecer a outrem. Cada um dos autores reflecte sobre esta necessidade de falar de si, sobre o seu impulso autobiográfico que provém de motivações psicológicas aparentemente diferentes. Ao longo da pesquisa, apercebemo-nos de que, tal como Louise Bourgeois, estes autores atribuem funcionalidades à sua obra tanto para eles como para o receptor da mesma. Apercebemo-nos de que cada um deles tem um modo particular de se apresentar e revelar, e que todos eles demonstram o fluxo variável a que o homem está sujeito, tal como Olney sugere. Os exemplos precisos dos textos põem à prova todas as definições que se procuraram defender no segundo capítulo.

A presente dissertação busca deste modo compreender através das obras de Louise Bourgeois, Jean-Jacques Rousseau, Santo Agostinho e Fiódor Dostoiévski o esforço do autobiógrafo, as possibilidades de significação da obra e a conseqüente recepção da obra autobiográfica em geral.

1. Louise Bourgeois e os seus Documentos

Neste capítulo pretende-se investigar a origem e o propósito da actividade artística de Louise Bourgeois. Ter-se-á como principal referência as suas entrevistas.

1.1. Origem e força da actividade artística: osmose de Penélope e Medeia

“Toda a arte vem de uma falha terrível ou de uma necessidade terrível que todos nós temos”, disse Louise Bourgeois em 1988³. Esta falha ou necessidade terrível que Bourgeois aponta como comum pode ter várias formas na vida emocional e memorial do sujeito. Ela corresponde a uma espécie de fenda, pertencente a uma experiência passada, que podemos tentar apagar ou saltar para continuar caminho, mas também podemos tentar reconhecer essas cicatrizes da fenda no nosso presente.

Louise Bourgeois trabalhou durante toda a sua vida a forma escultórica, lembrando as suas fendas, as suas angústias e os seus medos, para “atribuir significado e forma à frustração e ao sofrimento”⁴. A aranha gigantesca *Maman* e o negócio de restauro de tapeçarias dos seus pais têm o mesmo propósito: reparam a fenda ou falha da teia, restaurando a sua normalidade. Louise entrou em contacto com a actividade laboral dos pais e veio a aperceber-se de que um restaurador de tapetes trabalha com um carregamento de memória, neste caso, um tapete, mas que poderia ser uma pintura. A sua função é refazer o buraco da narrativa, restaurar a teia do tapete ferido, como uma agulha⁵. Louise é, em grande parte, uma aranha, uma força reparadora que tem como principal destino refazer a sua teia biográfica, reconstruir as fendas do seu habitat emocional, proteger a sua teia de todas as forças ameaçadoras que lhe são exteriores. Segundo a artista, trata-se de uma actividade contínua, levada a cabo sem descanso: é o fado feminino. Diz ela: “As mulheres tecem e os homens cortam a pedra em bruto”⁶.

Segundo Louise, a aranha não se revolta com o ataque contínuo ou pontual à teia, ela unicamente refaz o buraco. Ao contrário da aranha, a artista deseja reconhecer o atacante e atribuir-lhe culpas. Para a artista, o ataque não pode ser

³ Bourgeois, Louise, cit. apud Crone, Rainer; Schaesberg, Petrus Graf, *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*, Prestel, Munique, p. 99.

⁴ *Ibidem*, p. 81.

⁵ A agulha representa para Louise Bourgeois “um instrumento de trabalho mas também tem um uso terapêutico”; cit. apud Küster, Ulf, *Louise Bourgeois*, Hatje Cantz, Ostfildern, p. 91.

⁶ *Ibidem*, p. 19.

esquecido, precisa de refazer e lembrar aquele buraco: “Preciso das minhas memórias, elas são os meus documentos. Vigio-as.”⁷ A artista tece os buracos dolorosos da sua memória de forma contínua, tal como a personagem Penélope da *Odisseia*⁸ que tece continuamente, esperançosa no regresso do seu marido Ulisses, dado como perdido ou morto. As telas que as duas tecem cuidam de si mesmas, dão forma à sua solidão, ao seu sentimento de abandono e de rejeição. Contudo, na recriação desses buracos, dessas falhas terríveis, Louise é possuidora de uma força destruidora que não encontramos nas mãos delicadas de Penélope. Louise admite e reconhece a sua força destruidora: “Eu destruo coisas. Eu não posso seguir uma linha recta. Eu tenho de destruir, reconstruir, destruir de novo.”⁹

A força criadora e destruidora de Louise é tão feroz como a personagem mítica de Medeia. As duas sofrem do mesmo medo – o medo do abandono e da traição:

se tu me deixas
se tu me abandonas...
ainda presente: se tu me separas...
de ti eu irei matar, eu mato as tuas crianças

Medeia
Matarei o bebé grande no berço e todas as
minhas esculturas – Tudo¹⁰!

De modos diferentes, as duas rebelam-se contra o mundo que as rodeia e, tomadas de uma fúria terrível, assumem a vingança como meta para se auto modificarem. O abandono que temem seria numa imagem um buraco na própria aranha. Seja a ausência da infância ou a jura de amor eterno, o que as abandona deixa uma ferida vital em ambas. Uma dor que não tem uma imagem exterior, porque não se trata de um ataque à manta que se tece, mas ao seu próprio corpo. O golpe incisivo no corpo levará à destruição e modificação do sujeito; torna-se mais do que “ver” o estrago da teia e repará-lo, é sentir uma dor incisivamente profunda que tem de ser exteriorizada de maneira feroz e assassina. Louise Bourgeois combina a vulnerabilidade e delicadeza de Penélope com a agressividade e fúria de Medeia na

⁷ Bourgeois, Louise, cit. apud Meyer-Thoss, Christiane, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Ammann, Zurique, 1992, p. 155.

⁸ Ulf Küster faz a mesma comparação no seu livro op. cit., pp. 22-31.

⁹ Bourgeois, Louise, cit. apud Gorovoy, Jerry; Asbaghi, Pandora Tabatabai; Herkenhoff, Paulo, *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, catálogo de exposição, Fundação Prada, Milão, 1997, p. 21.

¹⁰ Bourgeois, Louise, cit. apud Küster, Ulf, *Louise Bourgeois*, op. cit., p. 25.

sua cíclica reconciliação e reparação do seu passado. O seu processo criativo mergulha ininterruptamente nas suas experiências traumatizantes como mulher – nas facetas de filha, esposa e mãe. Através da arte, a autora recria presenças e pode escolher ter poder para se tornar Medeia, a mulher que teve a coragem de matar os seus filhos para se vingar do marido que traía o seu amor.

A instalação *Destruição do pai* (1974) exemplifica esta atitude transformadora que nos serve como um documento claro da revolta de Louise; é a cena de um crime recuperado pela arte - trata-se de um parricídio. Louise Bourgeois justifica esta peça assassina quando diz que ela é o resultado de “um impulso que surge quando alguém está sob tensão e se volta contra aqueles que ama”¹¹. É um trabalho catártico de um estado emocional actual da artista¹², assemelhando-se aos corpos despedaçados dos filhos de Medeia – o estado formal da vingança. O seu trabalho nasce sempre de uma angústia, de uma afirmação de uma perda pela arte. As suas peças testemunham algo por uma via dolorosa.

A peça suspensa *Janus Fleuri* (1968) é elucidativa do posicionamento de Louise Bourgeois no espaço temporal. Trata-se de um objecto pendurado apenas por um fio quase invisível que possibilita movimento à peça. Ela gira sobre si mesma, mudando os contornos. Faz sentido que Louise diga que a peça “é muito provavelmente um auto-retrato, um de muitos”¹³, na medida em que a peça e Louise parecem mover-se sobre si mesmas. Janus faz referência ao deus romano, do começo e do fim, e fleuri à flor, a intersecção entre duas formas quase simétricas. São duas formas semelhantes viradas de costas, uma que olha para trás e uma que olha para a frente. É uma peça “simétrica, como o corpo humano, e tem a escala de várias partes do corpo que, talvez, faz referência: uma dupla máscara, duas mamas ou dois joelhos.”¹⁴ Podemos considerar que Louise Bourgeois é como a fleuri que está no centro da peça, a intersecção das duas que faz o rasgo ou a falha, entalada entre o que foi e o que é. O movimento de Louise no seu processo criativo está presente na peça *Janus Fleuri*, uma intersecção que está em tensão, que olha o seu passado e está no presente.

¹¹ Bourgeois, Louise, *Destruição do pai, reconstrução do pai: Escritos e entrevistas 1923-1997*, Cosac Naify, São Paulo, 2001, pp. 115-116.

¹² “O motivo para fazer a peça (*Destruição do Pai*) foi a catarse”, *ibidem*, pp. 157-158.

¹³ Bourgeois, Louise, cit. apud Küster, Ulf, *Louise Bourgeois*, op. cit., p. 82.

¹⁴ *Ibidem*, p. 82.

1.2. Cura de Louise

O material primário de Louise são as memórias desses buracos, dessas fendas que todos temos em comum e que vêm de encontro à artista para que recrie novas imagens ou situações. É um processo introspectivo que vai buscar muitas experiências e memórias da sua infância: “A minha infância nunca perdeu a sua magia; o seu mistério e o seu drama. (...) todos os meus assuntos, têm como inspiração a minha infância.”¹⁵ Louise tem como referente o seu corpo, a memória do corpo¹⁶ e o seu relacionamento com o meio – o seu corpo torna-se material para a escultura.

Neste desígnio de dar forma às suas memórias, não existe a preocupação de comunicar qualquer tipo de verdade autobiográfica; ela caminha sozinha neste processo dentro dela. Não há, no entanto, uma necessidade nostálgica de trazer o problema para a actualidade, mas antes de reconstruí-lo, para que ele reconstrua o presente. Diz ela:

Entregarmo-nos a reminiscências e devaneios é negativo. Tens de diferenciar entre as memórias. Vais ter com elas ou elas vêm ter contigo. Se és tu a ir ter com elas, perdes tempo. A nostalgia não é produtiva. Se elas vêm ter contigo, são sementes para a escultura¹⁷.

O centro da sua actividade é de origem interior, que se transforma, graças à sua obsessão de tradução pela fisicalidade num objecto formal:

O centro da dor é a minha actividade. Dar significado e forma à frustração e ao sofrimento. O que acontece ao meu corpo tem de ser traduzido pela forma. Assim poder-se-á dizer, a dor é o resgate do formalismo¹⁸.

Ela possui um dom particular que apenas o artista tem, que não é possível de ensinar e que o possibilita a conhecer-se:

¹⁵ Bourgeois, Louise, cit. apud Crone, Rainer; Schaesberg, Petrus Graf, *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*, op. cit., p. 17.

¹⁶ Ver Vidal, Carlos, *Louise Bourgeois: Corpo, Mito e Reconhecimento*, Revista Arte Ibérica, Vol. 2, nº 16, 1988, p. 8.

¹⁷ Bourgeois, Louise, cit. apud Meyer-Thoss, Christianne, *Louise Bourgeois: Designing for a Free Fall*, op. cit., p. 184.

¹⁸ Bourgeois, Louise, cit. apud Crone, Rainer; Schaesberg, Petrus Graf, *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*, op. cit., p. 81.

É o dom do ser que entra em contacto com o seu inconsciente e confia nele. É a habilidade de um curto circuito imediato do consciente que dá acesso a percepções profundas do inconsciente. É um dom porque é proveitoso, permite-te conheceres te a ti próprio, especialmente as tuas limitações¹⁹.

Em toda a escultura de Bourgeois urge ferozmente uma necessidade de exorcização de uma experiência passada que pode ser agora feita em segurança como um processo curativo. Ela explica a sua cura emocional pela escultura: “A minha escultura permite-me re-experienciar o medo, dar-lhe fisicalidade e assim tornar-me capaz de o purgar. As esculturas permitem-me re-experienciar o passado, ver objectivamente o passado, na sua proporção realista”²⁰. Tudo começa no medo: “Tenho medo de tudo... de tudo.”²¹ É através da actividade artística, que Bourgeois se propõe a enfrentar o medo, mas tal movimento não é linear, ele é também, segundo a artista, feito de recuos e hesitações. Tal esforço, faz com que as suas peças se tornem como territórios ganhos ao medo. Por exemplo, cada uma das suas Celas tratam medos específicos. É por dividir as coisas, por arrumar cada coisa em sua gaveta, que Louise arruma o seu caos. Diz ela, que por consequência sonha com a harmonia e a paz²². A sua estratégia de enfrentar o medo passa necessariamente por uma análise, por “estruturar uma análise”²³. Explica Gonçalo M. Tavares sobre esta arrumação do passado que se aplica a actividade artística de Louise Bourgeois:

Organizar é arrumar o que existe, é limpar os obstáculos à utilização do que já existe: é tornar eficaz a utilização do passado; de certa maneira é direccionar o que já se pensou, o que já se fez, o que já se falou; e direccionar significa dizer com as acções: isto vai para aqui, isto vai para ali²⁴.

¹⁹ Bourgeois, Louise, cit. apud Meyer-Thoss, Christiane, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, op. cit., p. 119.

²⁰ Bourgeois, Louise, cit. apud Kotik, Charlotta; Sultan, Terrie; Leigh, Christian, *Louise Bourgeois: The Locus of Memory*, catálogo de exposição, Museu de Brooklyn, Nova Iorque, 1994, p. 18.

²¹ Bourgeois, Louise, cit. apud Bonami, Francesco, *In a strange way, things are getting better and better*, Revista Flash Art, Vol. 27, nº174, 1994, p. 39.

²² Cf. Entrevista com Pagé, Suzanne; Parent, Béatrice, *Entretien avec Louise Bourgeois*, em *Louise Bourgeois: Sculpture, environnement, dessin 1935-1955*, catálogo de exposição, Museu de Arte Moderna de Paris, Paris, 1995, p. 16.

²³ *Ibidem*, p. 16.

²⁴ Tavares, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*, op. cit., p. 28.

Graças a este desejo de dar presença física às suas memórias, a escultora vivencia novas experiências, cria simulacros da memória. Refaz a história da sua vida, das relações que mantém com o meio que a rodeia. Louise Bourgeois realiza exorcismos da história das suas relações pessoais através da forma, “como quem decide e se lava”²⁵ de uma experiência dolorosa; faz com que o medo ou um ataque tome forma para que ela possa conviver com a sua fisicalidade, já que na vida real ela é um “ratinho escondido”²⁶. Louise Bourgeois cria fantasias escultóricas, como é o caso da peça *Destruição do Pai* (1974), que têm o poder de a modificar no tempo presente: “é uma fantasia, mas às vezes a fantasia é vivida. (...) a lembrança era tão forte, o trabalho foi tanto, que me senti uma pessoa diferente. Modificou-me realmente.”²⁷

A sua obra é como um colectivo de peças singulares que dão forma a uma série de lutas emocionais e memórias da artista; tratam-se de várias traduções da dor pela fisicalidade. Nascem peças moribundas que mesmo sem relação aparente, pretendem tratar do mesmo e têm o mesmo fim. Filhas da memória e das suas emoções, as suas peças são como despojos de guerra, memórias que eram mudas e que agora revelam e gravam as confidências da artista. “A arte é um garante da sanidade”²⁸, um caos experimentado que se torna uma estrutura formal, uma peça de arte. É através da arte, e do seu processo criativo contínuo, que a artista se encontra consigo e que encontra um certo equilíbrio. Ao partilhar as suas ansiedades e obsessões, através de peças tão frágeis mas ao mesmo tempo tão brutas, Louise reconhece-se como mulher e artista. O seu trabalho reorienta o seu mundo já que o mesmo tem o “grande poder de evocação e cura”²⁹, um modo de modelar as tensões e agressões que provêm de si mesma. Louise Bourgeois espera de si um trabalho com funções catárticas para se curar, uma actividade artística terapêutica. Como diz Pat Steir: “Bourgeois cria uma ordem física através da sua desordem emocional. Isto é arte, não apenas como terapia, mas a transformação da emoção numa forma física.”³⁰

²⁵ *Ibidem*, p. 29.

²⁶ Bourgeois, Louise, cit. apud Godorov, Jerry; Asbaghi, Pandora Tabatabai; Herkenhoff, Paulo, *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, op. cit., p. 142.

²⁷ Bourgeois, Louise, *Destruição do pai, reconstrução do pai: Escritos e entrevistas 1923-1997*, op. cit., pp. 157-158.

²⁸ Bourgeois, Louise, cit. apud Steir, Pat, *Moral Elements*, Revista ArtFórum, Vol. 31, nº 10, Junho de 1993, Nova Iorque, p. 86.

²⁹ Bourgeois, Louise, cit. apud Kotik, Charlotta; Sultan, Terrie; Leigh, Christian, *Louise Bourgeois: The Locus of Memory*, op. cit., p. 47.

³⁰ Bourgeois, Louise, cit. apud Steir, Pat, *Moral Elements*, op. cit., p. 86.

Para Louise, a peça de arte torna-se mais do que um resultado formal; tem de ser mais do que dar forma a algo interessante. A arte torna-se proveitosa através do seu processo, já que a “vida é feita de experiências físicas e emocionais”³¹ e “[o]s objectos que cri[a] faz dela tangível”³². Na arte pode tomar o lugar de uma Medeia assassina³³, e recriar o seu mundo: “Como artista sou uma pessoa poderosa. Na vida real, sinto-me como um ratinho escondido.”³⁴

1.3. Louise cura-se?

Que cura retira a artista da sua actividade? Tratar-se-á de produzir peças como remédios? Se tal for verdade, então sabemos pela sua obsessão da fisicalidade que os seus remédios não a curam. Numa entrevista, Louise afirma que o seu trabalho não constitui uma cura “porque os problemas estão a voltar a toda a hora. Alivia momentaneamente um estado de dor”³⁵. Talvez porque o seu resultado formal pela arte “[s]ó faz entrar a doença na vida normal” e “[a]judar a aceitá-la”³⁶. Diz a artista, que o seu trabalho torna-se um sedativo que não dura muito tempo³⁷.

Na sua procura da cura, ou pelo menos de um remédio, Louise assemelha-se à figura do louco do mundo de Kafka, que pesca na banheira e que sabe que nada vai pescar dali. Os dois dão-se ao “luxo torturante de pescar”³⁸, são loucos e conscientes. A teimosia de Louise, e talvez a de todos os artistas, é a mesma da personagem K... de *O Castelo* de Franz Kafka. Os dois procuram o seu caminho, o reencontro com o Castelo. Contudo, é de duvidar da existência de fé da artista neste percurso, ao contrário da fé desconcertante de K.... Mas voltam a encontrar-se já que: “cada capítulo é um falhanço. E também um recomeço. Não se trata de lógica mas de persistência.”³⁹ O que os dois parecem desejar “é um ofício, um lar, uma vida de

³¹ Bourgeois, Louise, cit. apud Küster, Ulf, *Louise Bourgeois*, op. cit., p. 67.

³² *Ibidem*, p. 67.

³³ Bourgeois, Louise, cit. apud Steir, Pat, *Moral Elements*, op. cit., p. 127. Louise diz: “Na minha arte eu sou a assassina”.

³⁴ Bourgeois, Louise, cit. apud Godorov, Jerry; Asbaghi, Pandora Tabatabai; Herkenhoff, Paulo, *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, op. cit., p. 142.

³⁵ Bourgeois, Louise, cit. apud Bonami, Francesco, *Louise Bourgeois: In a strange way, things are getting better and better*, op. cit., p. 38.

³⁶ Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*, Tradução de Urbano Tavares Rodrigues, Editora Livros do Brasil, Lisboa, 2007, p. 138.

³⁷ Bourgeois, Louise, cit. apud Bonami, Francesco, *Louise Bourgeois: In a strange way, things are getting better and better*, op. cit., p. 38.

³⁸ Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*, op. cit., p. 137.

³⁹ *Ibidem*, p. 139.

[humano] normal e são. Não pode[m] mais com a loucura. Quer[em] ser razoáv[eis]. Quer[em-se] desembaraçar da maldição particular que o[s] torna estranho[s] à vila”⁴⁰.

É neste percurso de volta ao Castelo, nesta incessante persistência, que Louise se vai reconhecendo e autoconhecendo, mantendo-se sã, já que faz da sua doença parte da sua vida normal, submete o seu quotidiano a um esforço. A melancolia de K... reside na sua esperança de reencontro com o Castelo, pela nostalgia dos paraísos perdidos. A artista esclarece que o seu caminho na busca do paraíso perdido só pode ser feito pela arte, pela sua prática de reorientar o seu passado e assim estar ciente de si. Na sua busca, a sua atitude “é a atitude do poeta que nunca encontra o céu perdido, e é a situação real de um artista que trabalha uma razão que ninguém pode agarrar”⁴¹.

Para a artista, o desembaraço não é exterior (não culpa a vida), mas interior, é o desejo de lucidez no plano emocional e memorial onde tudo é caos, e que só encontra algum descanso e ordem pela actividade artística. No seu ensaio *Os brinquedos de Freud*⁴², Louise afirma que não há cura para os artistas. O tormento é uma constante no artista e que, por não encontrar uma cura, este irá sempre repetir-se. Diz ainda que as necessidades dos artistas nunca serão satisfeitas, tal como o tormento de que sofrem.

Louise caminha em revolta permanente, em papéis sempre variados, na multiplicidade de formas que faz nascer. A cura permanente não existe para os tormentos de Louise. Contudo, pela arte é capaz de criar uma certa ordem⁴³ em frustração sempre repetida.

1.4. Eterna frustração de Sísifo e Bourgeois

No livro *O Mito de Sísifo*, mais especificamente no capítulo *A criação absurda*, Albert Camus tenta descrever e posicionar o lugar da obra de arte. Segundo ele, a obra de arte:

⁴⁰ *Ibidem*, p. 139.

⁴¹ Bourgeois, Louise, cit. apud Crone, Rainer; Schaesberg, Petrus Graf, *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*, op. cit., p. 63.

⁴² Bourgeois, Louise, *Freud's Toys*, Museu Freud, Londres, s/d.

⁴³ Louise Bourgeois diz que a forma da espiral, que utiliza constantemente tanto no seu trabalho escultórico como de desenho, “é uma forma de arranjar o caos”, cit. apud Godorov, Jerry; Asbaghi, Pandora Tabatabai; Herkenhoff, Paulo, *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, op. cit., p. 170.

[A]ssinala, ao mesmo tempo, a morte de uma experiência e a sua multiplicação. É como uma repetição monótona e apaixonada dos temas já orquestrados pelo mundo: o corpo, inesgotável imagem no frontão dos templos, as formas ou as cores, o número ou a dor⁴⁴.

Que assinala então esta experiência duplicada? E porque continuam os artistas a trabalhar os mesmos temas, tantas vezes repetidos? Para o autor, a obra de arte é “um fenómeno do absurdo e trata-se somente da sua descrição”⁴⁵. Destitui a obra de arte de qualquer tipo de poder terapêutico. Ao invés disso, ela é prova do mal de espírito – “não oferece saída para o mal de espírito. É, pelo contrário, um dos sinais desse mal que o repercute em todo o pensamento de um homem.”⁴⁶ Mas que efeito ou consequência tem este sinal do mal de espírito? O autor diz-nos que a obra de arte faz com que o mal de espírito saia de si próprio e coloca-se em frente de outrem. A obra de arte aponta para todos um mal de espírito que é comum, um caminho sem saída – aponta para o fatal, para a nossa finitude temporal.

Sublinha que a actividade artística é uma actividade voluntária do criador e que a vontade dos criadores é mantida pela “necessidade de uma consciência mantida sem cessar”⁴⁷. Camus assinala que essa é a única vontade humana, a de manter a consciência e que tal não é possível sem disciplina. Manter-se ciente exige um esforço quotidiano: “De todas as escolas da paciência e da lucidez, a criação é a mais eficaz. É também o assombroso testemunho da única dignidade do homem: a revolta tenaz contra a sua condição, a perseverança num esforço tido por estéril.”⁴⁸ Agita o leitor afirmando que os artistas trabalham e criam para nada, que a criação não tem futuro, e que é esse destino que “o pensamento absurdo autoriza”⁴⁹. O artista tem como fado “dar ao vazio as suas cores”⁵⁰. A própria obra de arte é um resultado profundamente inútil. O que é valorizado por Camus no processo criativo e no efeito da obra de arte é a sua capacidade de “vencer os seus fantasmas e de se aproximar um pouco mais da sua realidade nua”⁵¹. A obra de arte é o documento que prova, para Camus, a luta incessante do artista para uma consciência clara dos seus limites, da sua condição, da

⁴⁴ Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*, op. cit., pp. 100-101.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 117.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 119.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 118.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 118.

⁵¹ *Ibidem*, p. 119.

sua fatalidade e da sua impotência perante as leis. A arte “não pode ser o fim, o sentido e a consolação de uma vida”⁵², não resolve nada. Para Camus, a obra de arte não pode ser um sinal de esperança, mas uma constatação dos limites da condição humana – “criar ou não criar não muda coisa nenhuma”⁵³. É por certo um acto de coragem; no entanto, “não há cura na mesma porque a representação em si não envolve aprendizagem”⁵⁴.

Numa entrevista, Louise compara o artista à figura de Don Juan, um dos exemplos de homens absurdos de Camus⁵⁵. Diz Louise que “Don Juan interessava-se pelo mecanismo de sedução e não pelo seu objecto”⁵⁶; as suas mulheres eram constantemente substituídas por outra que viesse. Salaria Camus que “não é por falta de amor que Don Juan vai de mulher em mulher”⁵⁷ mas é esse mecanismo de sedução que o faz repetir esse dom de as amar. Louise aponta Don Juan como um “eterno insatisfeito”⁵⁸. Não porque lhe falte o amor absoluto que uma mulher lhe poderia dar, mas porque Don Juan ama cada mulher com “idêntico entusiasmo e sempre com inteireza”⁵⁹. Don Juan é um namorador que “fazia de conta que era seduzido e contudo apenas se interessava pela sedução, sem jamais se tornar passivo”⁶⁰. Ele é como que o comandante da sua jornada, não se pode deixar ir por uma mulher só, tem de fazer justiça ao mecanismo: “seduzir é o seu estado”⁶¹. Para Camus, ele é absurdo, porque é consciente que é alimentado pelo mecanismo da sedução – “eis a sua maneira de conhecer”⁶². Cada início de relacionamento com uma mulher é para Don Juan uma nova oportunidade de vida, uma multiplicação quantitativa das experiências vividas. Para Louise, Don Juan tem medo das mulheres e, ao torná-las objectos, não se poderá tornar prisioneiro delas. Esta capacidade de largar o objecto de desejo anterior, de não se submeter a outro amor que o passageiro, “é o seu mecanismo de

⁵² *Ibidem*, p. 103.

⁵³ *Ibidem*, p. 103.

⁵⁴ Bourgeois, Louise, cit. apud Meyer-Thoss, Christianne, *Louise Bourgeois: Designing for a Free Fall*, op. cit., p. 184.

⁵⁵ Ver capítulo *Don Juanismo* de Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*, op. cit., pp. 76-82.

⁵⁶ Bourgeois, Louise, cit. apud Pagé, Suzanne; Parent, Béatrice, *Entretien avec Louise Bourgeois*, op. cit., p. 18.

⁵⁷ Camus, Albert, *Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*, op. cit., p. 76.

⁵⁸ Bourgeois, Louise, cit. apud Pagé, Suzanne; Parent, Béatrice, *Entretien avec Louise Bourgeois*, op. cit., p. 18.

⁵⁹ Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*, op. cit., p. 76.

⁶⁰ Bourgeois, Louise, cit. apud Pagé, Suzanne; Parent, Béatrice, *Entretien avec Louise Bourgeois*, op. cit., p. 18.

⁶¹ Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*, op. cit., p. 78.

⁶² *Ibidem*, p. 80.

defesa contra o seu medo das mulheres”⁶³. Louise não está assim tão longe da figura de Don Juan pois também ela é seduzida pelo mecanismo da arte da memória e da possibilidade de multiplicar as suas experiências vividas transferindo se de um lugar passivo para activo.

Como exemplo do homem absurdo, Albert Camus traz ao leitor o mito de Sísifo, o homem que foi condenado eternamente a carregar um rochedo até ao cume da montanha, para o rochedo rolar montanha abaixo. Sísifo é condenado a um “suplício indizível, em que o seu ser se emprega em nada terminar”⁶⁴. A história de Sísifo e do seu rochedo é a tradução de um herói que sofre, que vive em tormento e está em desgraça. Como pode Sísifo vencer os deuses e o seu destino? Para Camus, Sísifo é herói porque não salta para a esperança, não geme perante o esforço físico, ou se geme, retira prazer dessa dor inútil. Diz-nos que “se este mito é trágico é porque o herói é consciente. Onde estaria, com efeito, a sua tortura se a cada passo a esperança de conseguir o ajudasse?”⁶⁵

Para o homem absurdo, o mais importante é não sucumbir à esperança, pois ela será ainda mais maliciosa que o próprio tormento; a esperança faz o homem saltar da consciência, dos seus limites – a negação do seu destino fatal. Levantar o rochedo e vê-lo rolar, infinitamente, terá de ser um exercício para Sísifo no sentido de o manter à tona da consciência. Louise força-se constantemente a trabalhar: “Eu sou muito compulsiva com o meu trabalho, eu seria uma pessoa muito, muito maldosa e rebelde se não trabalhasse.”⁶⁶ O ritmo de trabalho de Louise é o ritmo de Sísifo – “é recorrente, a inspiração está enraizada na obsessão compulsiva”⁶⁷. Para ela, o artista privado de poder na vida quotidiana tem o dom da sublimação e torna-se portanto poderoso durante o seu processo criativo e através das peças que cria, mas o artista não deixa de ser uma espécie de atormentado próximo de Sísifo. Ele está condenado a repetir o trauma infinitamente através da produção artística.

Para Camus e Louise, a acção é um gesto necessário, seja ele oco ou absurdo. Para ambos, continuar a existir é repetir. Ela explica a necessidade de repetição pelo

⁶³ Bourgeois, Louise, cit. apud Pagé, Suzanne; Parent, Béatrice, *Entretien avec Louise Bourgeois*, op. cit., p. 18.

⁶⁴ Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*, op. cit., p. 126.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 127.

⁶⁶ Bourgeois, Louise, cit. apud Bonami, Francesco, *Louise Bourgeois: In a strange way, things are getting better and better*, op. cit., p. 38.

⁶⁷ Ver Kotik, Charlotta; Sultan, Terrie; Leigh, Christian, *Louise Bourgeois: The Locus of Memory*, op. cit., p. 75.

gesto: “Quando chegas ao topo das escadas, não há lá nada, mas para ter sucesso (para continuar a existir), tens de continuar, mesmo que signifique começar tudo de novo.”⁶⁸ Contudo, eles separam-se porque para Louise existe ainda um desejo de aprender⁶⁹ com a repetição, enquanto Sísifo, que puxa o rochedo, nada aprende, apenas justifica o seu sofrimento pela repetição, tal como a figura de Don Juan, do actor ou do conquistador.

1.5. Recepção da obra autobiográfica de Louise Bourgeois

Qual o sentido de tornar esta pesquisa autobiográfica visível? Que recepção podem as esculturas e Celas de Louise esperar de nós? O seu sentido e origem perdem-se quando separados da criadora? Bourgeois responde:

Um trabalho de arte não precisa de explicação. O trabalho tem de falar por si. O trabalho pode gerar diversas interpretações, mas apenas uma estava na cabeça do artista. (...) O meu trabalho perturba as pessoas e ninguém quer ser perturbado. Eles não sabem que efeito o meu trabalho tem neles, mas sabem que é perturbador⁷⁰.

Louise transborda para o campo da arte o que é privado, abre espaço para o artista trabalhar o *self*; “os [seus] motivos emergem com o pessoal: a pluralidade de temas narrativos é canalizada para o singular, para o estritamente essencial.”⁷¹ Dão entrada no campo da arte temas como o amor, a raiva, a traição, a crueldade, a maternidade, a vingança – arte que não fala de arte. O seu trabalho emana uma energia ao público.

No encontro com as peças de Louise, o observador é convidado a entrar num ambiente misterioso, enigmático e íntimo, contrário ao nosso quotidiano, que pode parecer agressivo e ameaçador. O espectador pode-se sentir como um invasor de um campo: sente que não é dele e que não devia estar ali mas ao mesmo tempo é atraído por este enigma. Durante o seu percurso por entre as peças e as Celas de Louise, o

⁶⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁶⁹ Louise Bourgeois esclarece: “Sísifo gostava de puxar o seu rochedo. Era a sua razão de viver. Uma forma de se expressar que não lhe ensinava nada. Camus não queria aprender. Ele queria justificar o seu sofrimento. Eu quero aprender” cit. apud Meyer-Thoss, Christiane, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, op. cit., p. 185.

⁷⁰ Bourgeois, Louise, cit. apud Crone, Rainer; Schaesberg, Petrus Graf, *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*, op. cit., p. 11.

⁷¹ Crone, Rainer; Schaesberg, Petrus Graf, *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*, op. cit., p. 76.

espectador torna-se testemunha de ambientes íntimos, de extrema presença física, das confissões de uma artista, de peças que são como restos de sombra que vieram à luz, de uma força destruidora que nunca mostra a cara.

Louise Bourgeois provoca o espectador, pondo-o em confronto com as suas próprias memórias e experiências pessoais: as memórias do seu primeiro lar, dos seus pais, da sua infância. Esta relação é gerada pela carência de temas técnicos e narrativos próprios do mundo da arte no trabalho de Louise. A sua relevância e substância é de uma outra natureza; não há muito para falar sobre o seu próprio trabalho. Em vez disso, saímos deste confronto invadidos por memórias e lembranças pessoais que há muito nos tinham largado⁷², como se o oculto fosse revelado.

As emoções da artista foram necessárias para começar a obra, foram o seu primeiro assunto e agora estas emoções parecem trabalhar-nos como material⁷³. Para além de nos comunicar a angústia da artista, a obra transmite-nos essa angústia. A artista desaparece e o espectador nasce. As suas peças parecem-nos familiares, nascidas de um lado negro de origem doméstica. Trazem à deriva o nosso próprio passado, através do seu forte poder sugestivo. Assim, os observadores são levados aos seus próprios recursos. Louise força-nos a sermos autónomos e a trabalharmos a nossa faculdade de imaginação em vez de dirigimos um discurso sobre a peça, nós confundimo-nos com ela. Existe um reforço do lugar do criador e do lugar do espectador. Uma memória não convidada é accionada e traz o poder de sentimentos de outrora, como um *boomerang*.

As suas peças causam um sentimento de empatia mas ao mesmo tempo de terror. Somos embebidos de uma sensação sinistra ou inquietante – “*Uncanny*”, que Sigmund Freud liga ao terror do quotidiano, prestado por um ambiente familiar ameaçador, ou seja, medos recalçados⁷⁴.

⁷² Ver depoimento de Richard Serra sobre o impacto do trabalho de Bourgeois em: Kotik, Charlotta; Sultan, Terrie; Leigh, Christian, *Louise Bourgeois: The Locus of Memory*, op. cit., p. 80.

⁷³ Bonami, Francesco, *Louise Bourgeois: In a strange way, things are getting better and better*, op. cit., p. 38.

⁷⁴ Freud, Sigmund, *Uncanny*, Penguin Books, Londres, 2003.

2. O Autobiográfico

Depois de analisar o processo criativo de Louise Bourgeois como artista criadora de uma obra autobiográfica, este segundo capítulo pretende isolar o autobiográfico e alargar o seu território não só ao campo das artes plásticas mas a um sentido mais amplo, considerando o campo literário e o artístico. O que está em causa é procurar o que lhe é específico como categoria. O texto não pretende hierarquizar os campos mas analisar o campo autobiográfico como um conjunto variável e complexo – como um género.

2.1. O que faz uma obra autobiográfica

Muitos de nós temos os nossos documentos íntimos, sejam eles álbuns de família, cartas ou diários. Esta preocupação de ressalva das nossas memórias, de enumeração de coisas feitas, não é, portanto, estrita ao campo da arte. Contudo, a obra autobiográfica supera esta mera enumeração. Existe uma preocupação autobiográfica em muitos de nós, de modo que guardamos as nossas *provas*; mas elas são apenas documentos mortos, fruto de uma feição registadora. Testemunhamos que o documento autobiográfico existe num sentido amador. Mas basta uma verdade documentária para ser autobiográfico? Quando é que nasce a autobiografia? Quando é que pode nascer uma obra? Só pode existir uma autobiografia quando ela deixa de ser íntima e passa a entrar no campo público; aí nasce um destinatário. A autobiografia é o íntimo que passa a ser público, torna-se intenção de um autor. O que faz um/o autor de uma autobiografia? Qual é a sua intenção? Esta só pode existir graças à difusão da noção do indivíduo, das suas particularidades e crença na sua singularidade - o homem adquire a convicção histórica da sua existência. É preciso reconhecer que cada ser é individual, e que “quer seja pela sua alma ou pelos seus genes, as suas experiências são irrepitíveis e é um ser irrepitível”⁷⁵. Faz sentido escrever ou ler uma autobiografia quando se reconhece a absoluta singularidade de cada ser humano.

⁷⁵ Olney, James, *Metaphors of the self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 21.

2.2. Primeira tentativa de definir a autobiografia

Por autobiografia vamos considerar uma manifestação de cariz artístico de formas variadas (seja ele literário ou artístico) onde nesse espaço (quer seja uma peça ou um texto) o autor se preocupa em revelar o seu privado com um sentido de verdade e autenticidade. É o esforço de um autor que gera uma obra que tenta deter uma verdade singular, gerada pela necessidade de falar de si e de confirmar a sua existência; falar de si com um intuito de esclarecer/ou pôr perante a verdade confessional, para si mesmo e para os outros.

Segundo a definição do teórico francês Philippe Lejeune, a autobiografia é “o relato retrospectivo em prosa que alguém faz da sua própria existência, quando coloca em destaque a sua vida individual, em particular a história da sua personalidade”⁷⁶. Trata-se de uma justificação perante a própria vida, de recuperação de memórias, para si mesmo.

2.3. Acusações a uma obra autobiográfica: o problema da sinceridade – O pacto autobiográfico de Philippe Lejeune

Esse alguém dispõe-se a falar de si, num espaço que se torna obra “[m]as não pode a obra de arte mentir?”⁷⁷ O autor pode ser acusado pelo leitor, já que a sua leitura decorre muitas vezes de maneira desconfiada, procurando falhas e deformações na veracidade dos acontecimentos relatados, ou até mesmo ser acusado de omitir acontecimentos em prol da imagem que quer criar de si, já que “o homem tenta mostrar-se ele próprio da maneira que mais lhe convêm”⁷⁸. Tal desconfiança é tão vincada que muitos consideram, tal como Heine, que “as autobiografias sinceras são quase impossíveis e que, de certeza, qualquer homem mente ao falar de si mesmo”⁷⁹. Para Philippe Lejeune, a sinceridade do autor num texto é assegurada pelo *pacto autobiográfico*⁸⁰, uma espécie de contrato que o autor assina com o leitor, com votos de honestidade e veracidade no seu relato, em que assume a coincidência de

⁷⁶ Lejeune, Philippe, cit. apud Anderson, Linda, *Autobiography*, Routledge, Abingdon, 2011, p. 2.

⁷⁷ Gagnebin, Raymond, cit. apud Pace, Ana, *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 116.

⁷⁸ “Man tries to make himself in the fashion that suits him best”; Einstein, Albert, cit. apud Olney, James, *Metaphors of the self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 8.

⁷⁹ Dostoiévski, Fiódor, *Cadernos do Subterrâneo*, Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra, Assírio e Alvim, Lisboa, 2000, p. 63.

⁸⁰ Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

identidade entre autor, narrador e personagem. O pacto autobiográfico é, como o próprio diz, “o comprometimento de um autor em contar directamente a sua vida (ou em parte ou um acontecimento da sua vida) num espírito de verdade”⁸¹.

Para Lejeune, esta coincidência é a condição absoluta para o nascimento de uma obra literária autobiográfica e para o leitor a considerar como tal. A obra autobiográfica é, segundo ele, uma forma de escrita mas também uma forma de leitura. A atitude do leitor no decorrer da leitura é fundamental para considerarmos um texto como autobiográfico; só com as duas partes do contrato cientes é que o pacto autobiográfico pode ser válido para o texto. Para Lejeune, o leitor tem também responsabilidades, através da sua leitura; só ele pode firmar o contrato. Assim, “a história da autobiografia seria então, antes de mais, a história do seu modo de leitura”⁸². Lejeune pretende captar o funcionamento dos textos autobiográficos que, ao final de contas, são escritos para os leitores e são estes que os fazem funcionar.

O problema da sinceridade está resolvido para Lejeune graças ao desejo de verdade que o autor assinala perante o seu leitor, mostrando a intenção de se revelar. O desejo de verdade é o critério tradicional para definir a obra autobiográfica literária. Esta intenção de se revelar garante a verdade do texto mas depende “da seriedade do autor, na seriedade da sua personalidade e na sua intenção em escrever”⁸³. O pacto autobiográfico é prova de verdade do texto, do esforço de auto-representação de um autor, que caracteriza a obra autobiográfica e a distingue de uma obra de ficção. O conceito de pacto autobiográfico foi a solução do crítico francês para a dificuldade em estabelecer fronteiras entre os modos discursivos fictícios e os modos discursivos factuais.

2.4. Fronteira entre facto e ficção na obra de arte e na obra literária

Como vimos anteriormente, para Lejeune o pacto autobiográfico garante o desejo de verdade da obra autobiográfica literária, mas tal acordo prévio entre leitor e escritor é muito mais facilmente reconhecido do que o contrato que possa existir na relação entre espectador e obra de arte. A obra de arte está visível em todo o seu conjunto e, ao contrário de um texto, o espectador não recebe previamente nenhuma

⁸¹ Lejeune, Philippe, cit. apud Pace, Ana. *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*, op. cit., p. 54.

⁸² *Ibidem*, p. 80.

⁸³ Pascal, Roy, *Design and Truth in Autobiography*, Harvard University Press, Cambridge, 1960, p. 60.

advertência para a obra de arte autobiográfica como na obra literária. O que garante ao artista que a sua obra é recebida ou experienciada como obra autobiográfica? Pode o artista garantir alguma advertência ao espectador da sua obra? O artista, ao contrário de um autor de um texto, não parece tão sério em relação à advertência de veracidade do seu trabalho, não é a sua primeira preocupação quando apresenta o seu trabalho na esfera pública. Poderá existir, de alguma forma, um pacto autobiográfico semelhante ao descrito por Lejeune quando estamos perante uma obra de arte de Louise Bourgeois? Se não existe nenhum pacto autobiográfico na obra de arte, poderá realmente existir uma obra de arte autobiográfica, como a peça *Destruição do Pai* de Louise Bourgeois? A *Destruição do Pai* pode ser considerada uma obra autobiográfica imediatamente pela sua única referência escrita, o seu título. Através dele, Louise Bourgeois indica que o nascimento e desenvolvimento da peça estão intrinsecamente ligados ao campo privado da sua vida. Deste modo, sabemos de maneira imediata, na experiência estética com a obra, que estamos perante uma obra autobiográfica. Contudo, Louise acrescenta mais à tradicional definição de autobiografia pois só na sua peça é que Louise mata o seu pai; sabemos que não o fez realmente. Louise salta a veracidade de um relato autobiográfico e trabalha as emoções geradas pela sua própria vida; a sua não preocupação com a coincidência entre os factos e a obra gerada garante-lhe, ao invés da verdade, uma liberdade criadora muito mais ampla.

2.5. A memória – a composição da autobiografia

Com a intenção de veracidade do autor revelada no pacto autobiográfico, como procede o autor na construção de uma autobiografia? Como pode ele apresentar o seu passado e a sua história? O autor geralmente adverte o leitor para possíveis deformações dos factos no pacto autobiográfico. Devemos ter em conta que a recuperação de memórias não é absoluta, que o processo introspectivo traz sempre falhas e deformidades do passado, a que o autor não pode escapar. A construção da forma traz sempre desvios e qualquer construção não é passível de ser coincidente com o que foi, pois “não há comunicação viva”⁸⁴ com o passado. A memória é um lugar sombrio de ordem e desordem e que opera de modo peculiar, de tal modo, que

⁸⁴ Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 25.

estas características impedem a possibilidade de uma tradução exacta da realidade para a forma escrita. Os mecanismos da memória não são passíveis de transpor factos, logo a escrita do autor não pode ser uma produção factual da sua vida, mas uma produção entrecortada pela ficção gerada pela memória.

Por outro lado, as memórias são também o único material a que o autor pode recorrer, são os seus documentos⁸⁵, a sua experiência acumulada. A memória do autor recupera determinados eventos passados, os mais marcantes, ou como diz James Olney, “os picos mais altos do eu”⁸⁶. Assim não se pode esperar um bloco uniforme mas um confidenciar de parcela a parcela. A natureza da memória é selectiva e, por isso, é inevitável a escolha do autor e a sua ordenação dos eventos narrados. A autobiografia compõe-se em módulos articulados, como as Celas de Louise Bourgeois tratam de um sentimento da artista em particular. O acto autobiográfico é um isolamento ou bloqueio de um certo evento ou experiência, sempre fragmentário, e a ordenação dos pedaços.

A memória é o único suporte da sua história. Mesmo que parciais e incoerentes, elas têm como objectivo trazer a verdade para a possível instrução dos homens, isto é, do leitor ou espectador. O autor busca por meio da narração de memórias importantes um certo carácter de exemplaridade. É na autobiografia que o "eu" quer readquirir através da sua memória o que pode ser a sua identidade, criação de um mundo próprio da sua história individual. James Olney faz coincidir a tarefa levada a cabo pelo autobiógrafo com o trabalho dos historiadores, os construtores da história, visto que os dois impõem o seu ponto de vista na construção da narrativa. Os dois agrupam o seu trabalho perante o receptor consoante as suas próprias necessidades; daqui não pode resultar “uma colecção objectiva de factos mas o ponto de vista de um historiador”⁸⁷ ou de um autobiógrafo.

2.6. Movimento do autor – autor e objecto

Que movimento dirige o autor de uma obra autobiográfica? No processo criativo, autor e objecto são coincidentes. Para falar de si, o autor é forçado a desdobrar-se, para nascer um duplo eu: o eu que escreve e o eu da personagem. Há

⁸⁵ Como Louise Bourgeois diz: “Preciso das minhas memórias. Elas são os meus documentos.” cit. apud Meyer-Thoss, Christiane, *Louise Bourgeois: Designing for Free Wall*, op. cit., p. 155.

⁸⁶ Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 25.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 36.

uma coincidência entre os dois sujeitos: o sujeito da enunciação (que narra a história) e o sujeito do enunciado (o sujeito sobre o qual se fala). O autor tem de ser capaz de fazer coexistir o passado e o presente através da obra, recuperando o eu do tempo perdido e confrontando-o no texto presente.

Para a autobiografia nascer é necessário que o autor se ponha em conflito consigo mesmo, um autor sempre presente no texto, que vai tomando consciência dos seus actos, das suas memórias e personalidade através da obra, já que o autor é o seu próprio objecto de entendimento e criação; e que, graças a tal esforço, não resulte apenas uma enumeração de coisas feitas, uma verdade documentária e superficial, mas uma verdade profunda. Primeiro, “eu virei os meus pensamentos para dentro e procurei descobrir o meu verdadeiro eu”: em segundo lugar, “fiz perguntas a mim mesmo”⁸⁸; em terceiro lugar, é necessário que o autor traga “o investigador de volta antes de tudo, para dar conta das condições da sua vida presente e do passado, que ele examinou e julgou”⁸⁹.

O relato ou a crónica não trabalha em perspectiva retrospectiva da narração como a autobiografia; elas são de uma conexão mais imediata, onde o autor parece conhecer o assunto de que trata, não revelando as suas dúvidas e oposições. Aqui reside a diferença entre a obra autobiográfica e o relato/crónica de memórias.

2.7. Impulso autobiográfico

O que gera este impulso ou esforço autobiográfico no autor? Que retira o autor deste género? Para dar início a uma obra autobiográfica, é indispensável que o autor tenha a motivação de escrever ou de criar algo sobre si. É inevitável um movimento de recuo, de regressar a dar os mesmos passos, por uma forma ou por um texto, para recapitular a sua vida em busca de compreensão. Para se compreender a si mesmo e criar o seu mundo, para se manter são⁹⁰, o autor precisa de se reorganizar. Como aponta James Olney, existe um “impulso vital de ordem que sempre impulsionou o homem a criar”⁹¹. Segundo Olney, toda a forma gerada, todo o produto, iria expressar ou reflectir o autor porque “o homem sempre lançou a sua autobiografia e tem feito

⁸⁸ Guthrie, W.K.C. cit. apud Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 7.

⁸⁹ Montaigne, cit. apud Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 14.

⁹⁰ Como reconhecemos em Louise Bourgeois quando diz: “a arte é um garante de sanidade”. Ver capítulo 1.2. Cura de Louise.

⁹¹ Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 10.

isso na forma a que o seu espírito privado o levou, muitas vezes, no entanto, a chamar ao produto não uma autobiografia, mas uma obra de vida”⁹². James Olney abre assim o território do campo da autobiografia a todos os gestos do homem. O que parece importante é que haja gesto, não classificando ou hierarquizando a área onde esse gesto é gerado; o que importa é que esse gesto seja revelador do universo próprio de cada indivíduo: “na linguagem, na religião, na arte, na ciência, o homem não pode fazer mais do que construir o seu próprio universo”⁹³. Podemos definir o esforço autobiográfico como o empreendimento do autor no “projecto de criar o seu cosmos reflectindo-se um homem único, no seu centro”⁹⁴.

Urge no indivíduo a vontade de se observar, de se ver através de uma forma, de se pôr diante de um espelho. Segundo Lacan, o processo autobiográfico de um autor é equivalente a olhar um espelho, primeiro como objecto e depois como sujeito. O olhar ao espelho é uma parte importante da formação do eu porque insere o exterior, o juízo da sociedade, da imagem que o autor forma dele: “Olhar a um espelho, como ser olhado pela sociedade, é um meio de constituir e identificar o eu.”⁹⁵. Para conseguir este efeito é imprescindível que o autor se descreva como se fosse outro e que seja capaz de se julgar e de se justificar. O corpo e vivência do artista e/ou autor são utilizados pelo próprio como material. Como vimos no capítulo anterior, Louise Bourgeois refere que a sua falha e necessidade terrível é resolvida pela arte, pelo processo criativo, e que “a arte é um dos garantes da sanidade”⁹⁶. É nessa falha apontada por Louise que o lugar do autobiográfico pode existir; é da necessidade de resolução de algum assunto intrínseco ao indivíduo que o autor está obrigado a criar um trabalho autobiográfico, devido a uma iminente necessidade de realização, de justificação.

Consegue o autor tornar-se outro e ver-se de maneira clara? Pode um autor que escreva sobre si e sobre a sua vida ver-se como outro? Podemos duvidar de Lacan. Como Rabindranath Tagore aponta:

⁹² *Ibidem*, p. 21.

⁹³ Cassirer, Ernst, cit. apud Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 8.

⁹⁴ Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 21.

⁹⁵ Lacan, Jacques, cit. apud Steiner, Barbara; Yang, Jun, *Autobiography*, Thames & Hudson, Londres, 2004, p. 15.

⁹⁶ Bourgeois, Louise, cit. apud Steir, Pat, *Moral Elements*, op. cit., p. 86.

É quase um truísmo dizer que o mundo é o que nós percebemos que ele seja. Nós imaginamos que a nossa mente é um espelho, que é mais ou menos preciso reflectir o que está acontecendo fora de nós. Pelo contrário, a nossa própria mente é o principal elemento de criação. O mundo, enquanto eu me apercebo disso, está incessantemente a ser criado para mim no tempo e no espaço⁹⁷.

Pode o autor ser unificado como Lejeune sugere? Pode tornar-se outro? Pode ver-se com outros olhos? Arthur Clark responderia que tal é impossível já que “o homem não pode sair da sua própria pele”⁹⁸. Max Planck esclarece a questão já que “[a]té o atleta mais rápido não se ultrapassa”⁹⁹. Dada a impossibilidade de o autor tornar-se outro, não pode ele tentar conhecer melhor a sua pele? Não há dúvida que o autor só pode conhecer o seu ponto de vista, com os seus olhos – é sempre o seu ponto de vista. Dentro desta limitação o autor pode reconhecer-se noutra ponto de vista se repensar o seu próprio ponto de vista, num movimento circular. O autor pode “ver-se vendo com os mesmos olhos (...) pode ter um ponto de vista sobre o ponto de vista que tomou” forçando-se a “transcender o ponto de vista através do pensamento sobre o seu ponto de vista”¹⁰⁰. James Olney descreve esta tomada de consciência por Montaigne: “Montaigne é consciente de si mesmo descrevendo-se no passado e está ciente de que essa consciência é a sua visão ou realidade presente - e está ciente dessa consciência também”¹⁰¹. O autobiográfico vai relembrar e analisar os gestos criadores do universo do indivíduo fazendo nascer consciência; a consciência de que no tempo presente se está ciente da realização do gesto, seja ele qual for – o que consiste na criação de consciência do “eu”. O autor recria os seus próprios olhos transformando-os num foco potenciador, “como uma lente de aumento”¹⁰², “oferecendo-se a recriar todo o universo – o seu universo”¹⁰³. Não basta ao criador de uma obra autobiográfica o gesto para a criação de um universo, é essencial a imposição da consciência sobre esse mesmo gesto – trata-se de um processo de reconhecimento. O trabalho

⁹⁷ Tagore, Rabindranath, cit. apud Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 11.

⁹⁸ Clark, Arthur Melville, cit. apud Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 40.

⁹⁹ Planck, Max, cit. apud Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 35.

¹⁰⁰ Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 42.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 42.

¹⁰² *Ibidem*, p. 3.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 17.

autobiográfico é criação e recriação do autor, “um trazer à consciência da natureza da sua própria existência”¹⁰⁴ – é o açoitado contínuo do autor a si mesmo.

2.8. O autor maciço

O indivíduo é constituído por várias oposições interiores, por estar constantemente a mudar, a evoluir, a transformar-se, a tornar-se diferente de si próprio. O autor não é coincidente com o seu passado, ocorrem várias transformações do ser (a mais óbvia é a distância temporal e corporal); contudo ele não deixa de ser o mesmo¹⁰⁵. O fluxo interior de um indivíduo, quer seja autor ou não, é variável e está sempre em transformação. A autobiografia vai reflectir estas oposições do humano, se o autor for sincero. Não se pode pedir ao autor uma identidade sólida ou estável, mesmo que a sua intenção seja revelar-se na totalidade. Consciente disto, seria incorrecto da parte do leitor querer ligar-se à obra como um bloco sólido, de uma pessoa singular que apresenta a sua identidade. A autobiografia compromete-se a buscar o carácter único do indivíduo apesar de todas estas oscilações da sua identidade; tem de existir espaço tanto para a dúvida como para o conhecimento. A ordem que o autor busca com a autobiografia “nunca é estática e está sempre a decorrer, mas sempre a acontecer, e acontecer dentro deles, e sempre a vir a ser. Só com a vinda da morte é que o eu deve liquidar a sua conta”¹⁰⁶. Podemos comparar o movimento do autor a uma fotografia tirada em movimento, repetidamente¹⁰⁷. O texto ou trabalho autobiográfico não pretende limitar a identidade como uma mera apresentação, permite as oscilações da mão que segura a máquina fotográfica e do objecto que se quer captar. A busca da identidade é comparada por Sir Sarvepalli Radhakrishnam à construção de uma melodia¹⁰⁸: a unidade da identidade é uma melodia concretizada num espaço de tempo, e a unidade do eu é construída por estágios.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 44.

¹⁰⁵ “Times carries us away not only from others but from ourselves as well, and we are all continuously dying to our own passing selves” Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 6.

¹⁰⁷ Como um retrato *selfie* em movimento.

¹⁰⁸ Radhakrishnan, Sir Sarvepalli, cit. apud Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 20.

Devemos tentar olhar a obra autobiográfica como um bloco que se vai formando e deformando, que estará sempre incompleto e que de tempo a tempo, muda de forma e se regenera.

2.9. Indivíduo e o mundo - recepção de uma obra autobiográfica

Como vimos o trabalho autobiográfico é o estudo do ser, do eu – “eu começo por estudar o único ser que posso conhecer, a mim mesmo”¹⁰⁹, construindo um “universo simbólico, que lhe permite compreender e interpretar, articular e organizar, para sintetizar e universalizar a sua experiência humana”¹¹⁰. A questão é investigar como pode um ser, um único indivíduo com o desejo de se reconhecer e retratar como um ser único, “universalizar a sua experiência humana”¹¹¹. Pode a investigação individual do eu ser semelhante ao estudo do mundo? O estudo do ser e o estudo do mundo são coisas diferentes mas não pode o autor com a sua autobiografia expressar/oferecer alguma verdade do mundo? A pesquisa interior do autobiógrafo não pode ser separada do espaço público, já que não há propriamente uma divisão estrita entre o “eu” e o mundo exterior, entre o sujeito e o público. A autobiografia cria uma imagem do homem, mas com olhos de humanidade, graças ao esforço contínuo do autor de ter a consciência dos seus gestos e do seu cosmos. O artista francês Christian Boltanski diz que “não existe tal coisa como a autobiografia”¹¹². Ele discute que “aquilo que torna as autobiografias interessantes são aquelas que falam não do autor mas de cada leitor”¹¹³. Como exemplo, menciona Proust: “Se aprecias Proust, é porque ele não fala assim tanto sobre ele mesmo mas de todos nós”¹¹⁴. É necessário que haja empatia para uma autobiografia falar de todos nós como defende Christian Boltanski? O artista valida, apesar de não acreditar que a obra autobiográfica exista, que o autor realmente consegue falar ao leitor e sobre o leitor através da sua criação da imagem do mundo – o seu mundo.

Com a obra autobiográfica o autor pretende criar a sua imagem, a imagem do seu mundo, para o mundo. Como qualquer obra, a obra autobiográfica deixa de ser do

¹⁰⁹ Cassirer, Ernst, cit. apud Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 8.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 8.

¹¹² Boltanski, Christian, cit. apud Steiner, Barbara; Yang, Jun, *Autobiography*, op. cit., p. 15.

¹¹³ *Ibidem*, p. 15.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

autor e nasce para todos. Tanto o leitor como o espectador de uma obra assume “um pedaço de vida que eu [sabe], o núcleo da vida, que é o princípio de [si próprio], um outro pedaço de vida [assume] na lógica”¹¹⁵. O leitor nada vê, mas pode sentir através do sujeito, apercebendo-se que faz uma leitura do mundo.

“Nada é mais difícil”, diz Newman, “do que perceber que todo o homem tem uma alma distinta, que cada um de todos os milhões de pessoas que vivem ou que viveram são um todo e um ser independente em si mesmo, como se não existisse mais ninguém no mundo inteiro, a não ser ele próprio.”¹¹⁶ A dificuldade de constituir para o leitor que qualquer homem é também “inteiro e independente”. Diz ele: “E, no entanto, o homem que se compromete a toda a tarefa do autobiógrafo pretende fazer este ‘eu’ o sujeito de seu livro e fazer algum sentido para o leitor”¹¹⁷.

Reafirmamos assim, a convicção que só faz sentido escrever ou ler uma autobiografia quando se crê na absoluta singularidade de cada ser humano, na existência única de cada homem. Cada indivíduo possui um significado, uma identidade única que é também expressão da natureza humana universal. A obra autobiográfica é, apesar de nascida de um só homem, a tentativa de explicar algo sobre a natureza humana e a condição humana. No encontro com a autobiografia estamos perante a tentativa de o homem explicar como é ser ele mesmo, como é ser um homem, e que como ele acredita que se deve comportar na vida, as suas convicções – “uma motivação psicológica e uma intenção moral”¹¹⁸. A autobiografia pode, através do testemunho, ensinar-nos a viver, a suportar a vida – “dá-nos uma razão para viver, uma vez que sugere-nos como viver”¹¹⁹. O que o leitor sério busca na leitura de uma autobiografia não é uma data, um lugar, um passado sombrio mas entrar em contacto com a percepção de uma vida, do outro, e, tal como o autobiógrafo, submeter-se ao movimento de se manter consciente de si mesmo, reconhecendo-se ao longo da leitura, e possivelmente, ao longo da sua própria vida. Como diz Cassirer, “do valor da história, um conhecimento de nós mesmos.”¹²⁰

¹¹⁵ Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 22.

¹¹⁶ Newman, cit. apud Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 23.

¹¹⁷ Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 18.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 37.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹²⁰ Cassirer, Ernst, cit. apud Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 37.

3. Autobiografia Filosófica

Depois de tentarmos no segundo capítulo limitar o que pode ser um trabalho autobiográfico na sua generalidade, o presente capítulo pretende trazer à consideração os filósofos Jean-Jacques Rousseau e Santo Agostinho, assim como o escritor Fiódor Dostoiévski. Este terceiro capítulo pretende exemplificar, refazer, ou pôr à prova as questões levantadas no segundo capítulo, trazendo para a discussão exemplos precisos dos autores referidos no que concerne à obra autobiográfica de cada um: *Confissões* de Rousseau, *Confissões* de Santo Agostinho e *Cadernos do Subterrâneo* de Dostoiévski.

3.1. Advertência prévia de um autor ao seu leitor

Como referido no capítulo anterior, Philippe Lejeune considera essencial para distinguir a obra autobiográfica o aviso prévio ou inicial que o autor faz ao seu leitor, revelando a sua intenção e o esforço de se retratar fielmente. No caso de Jean-Jacques Rousseau, existe uma advertência prévia nas suas *Confissões* que revela muito mais que a simples intenção de veracidade. Rousseau assume desde logo a coincidência entre autor, narrador e personagem – condição essencial para a obra autobiográfica. Mais do que revelar uma intenção, Rousseau apela à compreensão do leitor e caracteriza a sua obra:

Este é o único retrato de homem, pintado exactamente segundo o natural e em toda a sua verdade, que existe e que provavelmente existirá jamais. Quem quer que sejais, vós a quem o meu destino ou a minha confiança fizeram árbitro deste caderno, pelo meus infortúnios, pelas vossas entranhas, e em nome de toda a espécie humana, conjuro-vos a não destruir uma obra útil e única, que pode servir de primeira peça de comparação no estudo dos homens, certamente ainda por começar, e a não furtar à honra da minha memória o único monumento seguro do meu carácter não desfigurado pelos meus inimigos. Fôsseis vós, vós mesmo, enfim, um dos meus implacáveis inimigos, cessai de o ser para com as minhas cinzas, e não leveis a vossa cruel injustiça até ao momento em que nem vós nem eu já seremos vivos, a fim de que, ao menos uma vez, possais prestar a vós próprio a nobre justiça de haverdes sido generoso e bom quando

podíeis ser mau e vindicativo; se é que o mal para com um homem que nunca o praticou ou quis praticar poderá chamar-se vingança¹²¹.

Rousseau aspira apresentar-se em total transparência ao seu leitor: “Queria de certo modo poder tornar a minha alma transparente aos olhos do leitor.”¹²² Dirige-se ao leitor de maneira viva e ininterrupta durante as suas *Confissões*. A sua missão na obra advém do desejo de “[q]uer[er] mostrar aos [seus] semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem ser[á] [ele]”¹²³.

Já o escritor Dostoiévski não assume a coincidência entre autor, narrador e personagem, confundindo o leitor sobre os *Cadernos do Subterrâneo* como uma obra autobiográfica. O autor não quer assumir qualquer identidade com o personagem e numa advertência prévia ao texto sublinha que é uma criação do autor. Contudo, o personagem dos seus *Cadernos* revela o impulso autobiográfico, deseja apresentar-se e revelar o seu modo de vida, as suas convicções pessoais e visa, assim, universalizar a sua experiência humana, visto que ele é representante e que existem semelhantes seus no mundo:

O autor deste caderno e os próprios *Cadernos* são indubitavelmente imaginários. Porém, homens como o autor dos cadernos não só podem existir na nossa sociedade como, vistas as circunstâncias em que esta se edificou, devem existir. Quis apresentar ao público, com um pouco mais força do que o habitual, um destes caracteres pertencendo a um passado recente. Este homem é um representante de uma geração ainda em sobrevivência. Neste fragmento, intitulado *Subterrâneo*, o personagem apresenta-se a si mesmo e à sua maneira de pensar, e parece buscar as causas que o produziram, e deviam produzir, no nosso mundo. O fragmento que se seguirá englobará os seus cadernos enquanto tais versando certos acontecimentos da sua vida¹²⁴.

No decurso da escrita, o personagem dos *Cadernos do Subterrâneo* cria no texto espaço para o leitor, fala directamente aos seus receptores, contradizendo que não tem qualquer interesse em publicar o seu texto, e que o mesmo não sairá do seu

¹²¹ Rousseau, Jean-Jacques, *Confissões*, Tradução de Fernando Lopes Graça, Prefácio de Jorge de Sena, 2 volumes, Editora Relógio d'Água, Lisboa, 1988, p. 19.

¹²² *Ibidem*, Vol. I, p. 21.

¹²³ *Ibidem*, Vol. I, p. 21.

¹²⁴ Dostoiévski, Fiódor, *Cadernos do Subterrâneo*, op. cit., p. 12.

íntimo. O anti-herói dos *Cadernos* parece contradizer a advertência do próprio Dostoiévski, não deseja “apresentar-se a si mesmo”¹²⁵ publicamente:

Quanto a mim, escrevo só para a minha pessoa e declaro, de uma vez para sempre, que se escrevo como se estivesse a dirigir-me aos leitores, faço-o exclusivamente por fingimento, porque é mais fácil para mim escrever desta forma. É apenas uma forma, uma forma sem importância, nunca terei leitores. Já o declarei¹²⁶.

Refutando o lugar do leitor, o anti-herói coloca-se no lugar do leitor, para perguntar por nós os seus motivos – “Porque escreveu então tudo isto?”¹²⁷ O personagem nega que a sua obra terá algum tipo de recepção:

Se não é para o público, poderia recordar tudo mentalmente, sem pô-lo no papel, não é verdade? (...) [Responde:] Há nisso algo de imponente, o juízo de mim mesmo é mais intenso, há mais requinte no estilo¹²⁸.

Na obra autobiográfica *Confissões*, Santo Agostinho não teve a preocupação de apresentar qualquer acordo prévio com o leitor, como Rousseau ou Dostoiévski. Mas ao longo do texto, Santo Agostinho fala aos homens, e logo no início do corpo do texto o autor apresenta a obra e a sua intenção como “o homem que publica a sua mortalidade, arrastando o testemunho do seu pecado e a prova de que Vós resistis aos soberbos”¹²⁹, fazendo coincidir a identidade entre autor, narrador e personagem. Refere-se aos homens, e a ele mesmo, como a “particulazinha da criação”¹³⁰ e que ele vive com o “coração inquieto”¹³¹. À primeira vista, a obra parece ter como único destinatário o Senhor, Criador de todas as coisas, todavia tal não faria sentido porque Deus tudo conhece, tudo sabe das confissões que Santo Agostinho se propõe a publicar. Diz ele:

¹²⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 64.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 61.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 64.

¹²⁹ Agostinho, Santo, *Confissões*, Apresentação por Eduardo Lourenço, Apostolado da Imprensa, Braga, 2008, p. 11.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 11.

¹³¹ *Ibidem*, p. 11.

Mas a quem narro eu estes factos? Não é a Vós, meu Deus. Na vossa presença, dirijo-me ao género humano, àquele a que eu pertenço, ainda que estas páginas possam chegar apenas a uma minoria. Então para que escrevo isto? Para que eu e todos os que lerem estas palavras pensemos de que abismo profundo se deve chamar por Vós¹³².

Mais adiante no livro décimo, Santo Agostinho questiona se as suas confissões têm como destinatário os homens, e qual o interesse dos homens que o lêem: “Que tenho eu que ver com os homens, para que me oiçam as Confissões, como se houvessem de me curar das minhas enfermidades? Que gente curiosa para conhecer a vida alheia e que indolente para corrigir a sua! Porque pretendem que lhes declare quem sou, se não desejam também ouvir de Vós quem eles são?”¹³³. O autor levanta questões que se assemelham às questões levantadas pela personagem de Dostoiévski, negando um lugar de importância do leitor e irrelevância da recepção da sua obra autobiográfica. Santo Agostinho pode questionar o lugar do leitor por momentos mas não o aniquila como o personagem dos *Cadernos*.

3.2. O problema da sinceridade – dificuldade de um autor em se revelar ele mesmo ou tornar-se outro.

O anti-herói de Dostoiévski questiona até que ponto pode um homem ser sincero consigo mesmo. Não pode o homem esquivar-se a si mesmo? O autor aponta para o facto de que é necessário ousadia para o homem se pôr em confronto consigo mesmo, a fim de se reconhecer e conhecer através das suas recordações inquietantes e perturbadoras:

Nas recordações de qualquer homem há certas coisas que ele não revela a toda a gente, apenas aos amigos. Há outras que nem aos amigos ele revelará, apenas a si mesmo e só secretamente. E, finalmente, há outras que o homem até a si mesmo tem medo de revelar, e qualquer homem decente acumula bastantes recordações dessas. Ou seja, quanto mais decente for, tantas mais recordações dessas tem. Pelo menos, eu, pessoalmente, só há pouco usei recordar certas aventuras do meu passado, a que até então me esquivara com uma espécie de inquietação. Ora, nesse

¹³² *Ibidem*, p. 46.

¹³³ *Ibidem*, p. 287.

momento, quando não só estou a recordá-las mas ainda por cima me atrevo a anotá-las, queria experimentar: é possível, ou não, ser-se absolutamente sincero pelo menos consigo mesmo e não ter medo de toda a verdade¹³⁴?

O personagem parece ter como intuito testar, ao longo da sua escrita, os limites da sua honestidade: a honestidade consigo mesmo e com a sua memória; e a honestidade com que é possível um homem revelar-se, dando uma forma exterior às suas recordações alarmantes outrora desprezadas. É possível um autor ser sincero e não ter medo da verdade? Até onde pode chegar a revelação? Ao contrário dos *Cadernos do Subterrâneo*, as confissões de Rousseau não parecem hesitantes quanto à sua potencial honestidade; Rousseau não parece ter medo de se revelar e acredita poder revelar-se em total transparência já que “é mais devedor à verdade”¹³⁵ do que a qualquer outra coisa. O caminho a seguir só pode revelar a verdade para que permita ao autor conhecer-se: “Para bem me conhecer, preciso conhecer-me sob todos os meus aspectos, bons e maus”¹³⁶. Revelar-se em verdade para Rousseau é revelar todo o seu íntimo, desconcertante ou não, a fim de um conhecimento de si próprio. Rousseau pretende com as suas *Confissões* revelar-se em total transparência e não ter medo de toda a verdade:

O objectivo próprio das minhas confissões é fazer conhecer exactamente o meu íntimo em todas as situações da minha vida. Foi a história da minha alma que eu prometi, e para a escrever fielmente não necessito de outras memórias; basta-me entrar dentro de mim, como fiz até aqui¹³⁷.

O problema da sinceridade das *Confissões* de Santo Agostinho é resolvido pelo mesmo, já que, segundo ele, homem religioso, o seu relato ou as suas confissões são já conhecidas pelo Criador, que tudo sabe: “Que haveria de mim oculto, ainda que Vo-lo não quisesse confessar?”¹³⁸ Contudo, o relacionamento entre as suas *Confissões* e os homens é de outra natureza, há espaço para a dúvida e para a incerteza. Santo Agostinho afirma a impossibilidade de conhecer na totalidade outro homem, a impossibilidade do leitor conhecer o seu espírito já que: “Ouvindo-me falar de mim,

¹³⁴ Dostoiévski, Fiódor, *Cadernos do Subterrâneo*, op. cit., p. 63.

¹³⁵ Rousseau, Jean-Jacques, *Confissões*, op. cit., Vol. II, p. 122.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 122.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 10.

¹³⁸ Agostinho, Santo, *Confissões*, op. cit., p. 286.

como hão-de saber que lhes declaro a verdade, se ninguém sabe o que se passa num homem, a não ser o espírito desse homem, que nele habita?”¹³⁹ Para os homens é impossível transmitir a Verdade, já que a Verdade não é um bem particular do homem: “Com efeito, quem fala de si próprio mente”¹⁴⁰.

O leitor terá de acreditar que Santo Agostinho é honesto, já que ele está em revelação perante o Senhor que tudo conhece: “Se, porém, Vos ouvem falar a seu respeito, não poderão dizer: ‘Nosso Senhor mente’”¹⁴¹, pois qualquer desvio da verdade não estaria de acordo com o seu louvor ao Criador e às suas misericórdias. A sua autobiografia tem em vista mais do que revelar uma partícula da criação, o caminho dessa partícula que caminhava penosa pela vida até conhecer *a vida*. Para os homens é impossível transmitir a Verdade, já que a Verdade não é um bem particular do homem, mas um bem comum oferecido a todos: “Com efeito, quem fala de si próprio mente”; “Por isso, também eu, Senhor, me confesso a Vós, para que os homens, a quem não posso provar que falo verdade, me oiçam”¹⁴².

3.3 O lugar da memória no autor

Como procede a memória de cada autor? Que utilização é feita e dada por cada um em vista à construção de uma obra autobiográfica? A memória é o material primário de cada um dos autores, mas a sua utilidade para a obra é manifestada de diferentes sentidos.

O anti-herói de Dostoiévski dá peso às diferentes recordações ou documentos da sua memória. Fala de recordações que lhe são pesadas no tempo presente, que têm como autonomia sobre o sujeito e que não lhe saem do pensamento pela sua vontade. Como a artista Louise Bourgeois, o autor tem a urgente necessidade de as purgar, de lhes dar uma forma exterior e, por isso, recorre à escrita:

Por exemplo, hoje, pesa-me muito uma recordação antiga. Surgiu-me nitidamente há dias e, desde então, meteu-se em mim como aqueles motivos musicais enfadonhos que nunca mais nos largam mas de que temos de libertar-nos. Tenho centenas de recordações desse género, e de vez em quando uma destaca-se do lote e

¹³⁹ *Ibidem*, p. 287.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 428.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 287.

¹⁴² *Ibidem*, p. 287.

começa a pesar-me. Eu acredito, sabe-se lá porquê, ver-me livre dela se a apontar. Por que não experimentar¹⁴³?

O autor, ao contrário da maior parte dos autobiógrafos, não se esforça para se recordar de certos eventos ou para lhes dar uma ordem temporal, com vista a uma leitura mais clara. Assume o seu sistema aleatório como o seu mecanismo de escrita, declara-se como um autor que “não se preocupará com a ordem e o sistema, que vai escrever à medida que for recordando”¹⁴⁴.

Ao contrário da atitude despreocupada do personagem de Dostoiévski, Rousseau demonstra uma preocupação excessiva pela opinião ou juízo que pode gerar as suas *Confissões*; justifica constantemente o mecanismo da sua memória. Rousseau esclarece que toda a sua obra autobiográfica tem como único material as suas memórias¹⁴⁵, sem recorrer a documentos ou provas. Admite que com o seu único recurso podem vir erros ou enganos, mas que tais erros só podem ser viáveis para uma forma exterior, e nunca para o seu interior, porque só o homem sabe o que se passa dentro de si. Diz ele:

Posso cometer omissões nos factos, transposições, erros de datas; não posso, porém, enganar-me a respeito do que senti, nem a respeito daquilo que os meus sentimentos me levaram a fazer; e é disto principalmente que se trata¹⁴⁶.

No livro décimo das suas *Confissões*, Santo Agostinho produz uma reflexão sobre a memória e o seu mecanismo próprio; tenta decifrar o seu funcionamento e atribuir-lhe funções. Faz corresponder a memória a um lugar: os “campos e vastos palácios da memória”¹⁴⁷. Inicialmente define a memória como o campo onde “jaz aí tudo o que se lhe entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda não o absorveu e sepultou”¹⁴⁸. Santo Agostinho analisa o que pode entrar na ou entregar à memória e que documentos ou imagens ficam albergados consigo. “O grande receptáculo da

¹⁴³ Dostoiévski, Fiódor, *Cadernos do Subterrâneo*, op. cit., p. 65.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 65.

¹⁴⁵ “Toda a primeira parte foi inteiramente escrita de memória; nela devia ter cometido muitos erros. Forçado a escrever igualmente a segunda de memória, cometerei provavelmente muitos mais.”, Rousseau, Jean-Jacques, *Confissões*, Vol. II, op. cit., p. 7.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴⁷ Agostinho, Santo, *Confissões*, op. cit., p. 295.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 295.

memória¹⁴⁹” é construído na vivência do homem, e nele se ajuntam não os próprios objectos que o sujeito conhece, mas as imagens que o sujeito forma do encontro com esse mesmo objecto¹⁵⁰. O sujeito “recebe todas estas impressões, para as recordar e revisitar quando for necessário”¹⁵¹.

Ao contrário dos outros dois autores que temos vindo a analisar, Santo Agostinho expande a sua discussão sobre a memória, já que não quer apenas elucidar o leitor de que modo utiliza a memória para a escrita da obra autobiográfica, mas atribui de forma clara ao lugar da memória uma responsabilidade crucial para a formação do indivíduo. Só através da memória um homem pode permitir-se conhecer-se e conhecer o mundo exterior:

É lá que me encontro a mim mesmo, se recordo as acções que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. É lá que estão também todos os conhecimentos que recordo, apreendidos ou pela experiência própria ou pela crença no testemunho de outrem¹⁵².

Santo Agostinho caracteriza a memória como o lugar “onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por toda a espécie”¹⁵³, mas não deixa de advertir que ao mesmo tempo, ela tem “não sei quê de horrendo, uma multiplicidade profunda e infinita”¹⁵⁴. Faz corresponder a memória ao ventre da alma, pois é na memória que está tudo o que está na alma do sujeito: “as noções não as alcançamos por nenhuma porta da carne, mas foi o espírito que, pela experiência das próprias emoções, as sentiu e confiou à memória; ou então foi a própria memória que as reteve sem que ninguém lhas entregasse.”¹⁵⁵ Agostinho com esta descrição valida a convicção de Rousseau na sua interioridade pois, como ele diz, “os que narram factos passados, sem dúvida não os poderiam veridicamente contar se não vissem com a alma”¹⁵⁶.

A sua autobiografia é composta através da recuperação da sua multiplicidade de formas de ser gravadas na memória, dos seus diferentes estados de alma criados

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 296.

¹⁵⁰ “não são os próprios objectos que entram, mas as suas imagens: imagens de coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as rodeia”, *ibidem*, p. 296.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 296.

¹⁵² *Ibidem*, p. 298.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 295.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 309-310.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 306.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 376.

pela experiência das dissemelhantes emoções: “E que sou eu, ó meu Deus? Qual é a minha natureza? Uma vida variada, de inumeráveis formas, com amplidão imensa”¹⁵⁷. Santo Agostinho descreve o processamento dos eventos passados de um modo muito claro ao seu leitor:

Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles factos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios. Por conseguinte, a minha infância, que já não existe presentemente, existe no passado, que já não o é. A sua imagem, porém, quando a evoco e se torna objecto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória¹⁵⁸.

Santo Agostinho limita a potencialidade da memória, evidencia que a memória não é capaz de transpor factos; contudo ela é o único meio disponível ao sujeito para descrever a sua vida e para se conhecer.

3.4. Movimento entre sujeito e objecto

O personagem dos *Cadernos* diz que escolhe a forma escrita porque o “juízo de si mesmo é mais intenso”¹⁵⁹ e não que procura revelar-se ao leitor, como já referido anteriormente. Refere que graças à forma exterior, é possível “comportar[-se] de um modo mais decente enquanto escrev[e]”¹⁶⁰, indicando que o distanciamento de si próprio poderá mudar a sua atitude. O narrador procura com a criação de uma forma exterior um distanciamento de si próprio, um olhar mais brando e consciente de si. Mas pode o narrador do subterrâneo tornar-se outro? O narrador pretende recordar e olhar o passado que lhe cai mal na memória¹⁶¹, mas como procede? Dos três autobiógrafos, o narrador dos *Cadernos* parece ser o mais sincero e directo na sua escrita, não receando o juízo por parte do seu leitor. Contudo, ele é também o mais cauteloso no seu processo autobiográfico visto que o é sempre na sua exposição ao público. Afirma: “não quero envergonhar-me de nada na redacção dos meus

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 310.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 377.

¹⁵⁹ Dostoiévski, Fiódor, *Cadernos do Subterrâneo*, op. cit., p. 64.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 64.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 188.

apontamentos”¹⁶²; ao que deixa em suspenso se o narrador do subterrâneo consegue alguma vez sair de si, apontar o dedo a si mesmo como o movimento de Lacan¹⁶³ sugere e revelar o mais escuro do seu subterrâneo.

Rousseau, tal como o personagem de Dostoiévski, guarda recordações que lhe são dolorosas de revelar ao seu leitor mas tal movimento não é determinado pela vergonha como em Dostoiévski. Rousseau descreve o seu movimento: “Dei o primeiro e o mais difícil passo no labirinto obscuro e lodoso das minhas confissões. O que custa mais dizer não é o que é criminoso, mas o que é ridículo e vergonhoso. A partir desse momento, estou seguro de mim mesmo; depois do que tive a ousadia de dizer, nada pode deter-me.”¹⁶⁴ Rousseau, devido a sua virtude de franqueza, é obrigado por si mesmo a concretizar a tarefa a que se dispôs. Para concretizar o seu desejo de se revelar em total transparência ao seu leitor, Rousseau “procur(a) mostrar-(se) de todos os pontos de vista, iluminar-(se) por todos os lados”¹⁶⁵. Por esta citação poderíamos crer que Rousseau realiza o movimento sugerido por Lacan, em que o sujeito se vê num espelho como um objecto. Contudo, Rousseau não admite tal condição, pelo contrário, ele evidencia a incapacidade e a dificuldade de um autor sair de si próprio¹⁶⁶, mesmo que o seu intuito seja julgar-se de forma clara perante o leitor. Diz ele:

Sou chegado a um daqueles momentos críticos da minha vida em que me é difícil fazer algo mais do que narrar, visto ser quase impossível não levar à própria narração qualquer estigma crítico ou apologético. Tentarei, todavia, contar como é baseado em que motivos eu me conduzi, sem lhe acrescentar nem louvor nem censura¹⁶⁷.

O narrador das *Confissões* quer manter-se ciente de si. Evidencia a luta em esquivar-se ao louvor ou à censura da narração da sua vida perante os leitores. Contudo, o próprio diz que “em suma, sempre me julguei, e me julgo ainda, o melhor dos homens”¹⁶⁸. O melhor dos homens não está livre contudo de alguma aresta

¹⁶² *Ibidem*, p. 64.

¹⁶³ Ver a secção 2.4. do segundo capítulo – O Autobiográfico.

¹⁶⁴ Rousseau, Jean-Jacques, *Confissões*, op. cit., Vol. I, p. 33.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 178.

¹⁶⁶ O problema epistemológico seria interessante desenvolver para definir melhor o movimento do autor. Devido a constrangimentos de tempo tal não é possível fazer aqui.

¹⁶⁷ Rousseau, Jean-Jacques, *Confissões*, op. cit., Vol. II, p. 101.

¹⁶⁸ Agostinho, Santo, *Confissões*, op. cit., p. 101.

defeituosa, “sent[e] que não há interior humano que, por muito puro que possa ser, não oculte qualquer vício odioso”¹⁶⁹.

Santo Agostinho é o autobiógrafo mais afastado do seu lugar inicial, um homem que outrora não estava perto de Deus, cuja vida é agora a seus olhos miserável: “Como era miserável!”¹⁷⁰ Quando faz as suas evocações do passado, relembra as suas posições ou estados de alma para sublinhar o seu louvor a Deus, por este o ter guiado para fora do caminho do erro:

Eu, para vosso louvor, hei-de confessar as minhas desvergonhas. Permitti-me, eu Vo-lo peço, e concedei-me que percorra com a memória fiel os desvios passados dos meus erros, imolando-Vos uma vítima de louvor¹⁷¹.

Santo Agostinho apresenta-se como era, como um homem terreno que ama as coisas terrenas, “que ama a parte e não o todo”¹⁷². O homem que ainda não conhece o amor que nunca passa, “[a] fonte de vida eterna [que] não passa – como o mundo”¹⁷³. No seu movimento de se rever através das recordações da sua vida errante, Santo Agostinho inscreve a consciência de um autor presente, que já ama Deus: “Era desgraçado e desgraçada é toda a alma presa pelo amor às coisas mortais”¹⁷⁴ O seu movimento como autor não pretende, ao vasculhar a sua vida, outro lugar para si. Santo Agostinho, o autor presente, já está feliz no seu lugar, a sua alma já não ama as coisas terrenas e sente-se curado graças às misericórdias de Deus:

Reparai nestas evocações do passado, ó Esperança minha, que me limpais da imundice destas afeições, dirigindo-me para Vós os meus olhos e arrancando do laço os meus pés!¹⁷⁵

Através do desenvolvimento da sua escrita, podemos testemunhar o caminho de um homem que, a pouco e pouco, se aproxima de Deus, mas que tem receio de avançar: “Sabia, ó Senhor, que devia erguer [a alma] para Vós a fim de ser curada,

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 101.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 152.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 86.

¹⁷² *Ibidem*, p. 100.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 470.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 94.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 95.

mas não queria nem tinha forças.”¹⁷⁶ Santo Agostinho justifica a sua demora, e tenta refazer o seu modo de pensar antes de ser um homem convertido. Diz ele: “Ainda então me parecia que não éramos nós que pecávamos, mas não sei que outra natureza, estabelecida em nós. A minha soberba deleitava-se com não ter as responsabilidades da culpa. Quando procedia mal, não confessava a minha culpabilidade, para que me pudésseis curar a alma, já que Vos tinha ofendido, mas gostava de a desculpar e de acusar uma outra coisa que estava comigo e não era eu”¹⁷⁷. Santo Agostinho não teme o juízo dos leitores porque ele está perante o juízo de Deus e não das coisas terrenas. Ao contrário do narrador de Dostoiévski, Agostinho não teme a vergonha da sua confissão; tem é rancor ou entristece-se de outrora enfurecer-se contra o seu Criador: “Não me envergonho, meu Deus, de confessar as vossas misericórdias para comigo e de Vos invocar, já que não me envergonhei de proferir blasfêmias diante dos homens e ladrar contra Vós”¹⁷⁸.

Santo Agostinho chega ao seu ponto alto de consciência, de que estava longe de Deus, e decide agir: “Desagradaram-nos as nossas trevas. Voltámo-nos para Vós e fez-se a luz. Fomos outrora trevas; agora, porém, somos luz no Senhor”¹⁷⁹. Todo o seu relato não tem em vista revelar os seus picos do eu anteriores mas os picos do eu com vista à sua conversão, graças à misericórdia de Deus: “Eis o espaço que percorri através da memória para Vos buscar”¹⁸⁰ Como Agostinho diz, “O fruto das minhas Confissões é ver, não o que fui, mas o que sou.”¹⁸¹

3.5. Motivação autobiográfica

Que motivação ou diferentes motivações têm os autores para criarem uma obra autobiográfica? O narrador de Dostoiévski diz que o prazer de falar sobre si próprio é o que o motiva a escrever¹⁸². Paralelamente à artista Louise Bourgeois, o personagem dos *Cadernos* procura um efeito terapêutico¹⁸³ na escrita, pela

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 96.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 132.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 112.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 453.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 319.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 290.

¹⁸² “Agora pergunto: de que pode um digníssimo indivíduo falar com mais prazer?/Resposta: de si próprio./Portanto, falarei de mim.” Dostoiévski, Fiódor, *Cadernos do Subterrâneo*, op. cit., p. 16.

¹⁸³ Nota: o efeito terapêutico já fora analisado no primeiro capítulo com Louise Bourgeois na secção 1.3.

expurgação dessas memórias que lhe caem mal: “Além disso é possível que o processo de escrever me alivie”¹⁸⁴. O narrador caracteriza-se como um homem de consciência alargada, que sofre como se de uma doença se tratasse. Diz directamente ao leitor: “Meus senhores, garanto-vos que ter uma consciência muito desenvolvida é uma doença, uma doença no verdadeiro sentido do termo.”¹⁸⁵ Compara o homem de consciência alargada, o homem que pensa, “consciente de si, sob a carga da desgraça”¹⁸⁶, à figura de um pequeno rato¹⁸⁷. Ao contrário dos homens de acção, que se diferenciam por não sofrerem da doença da consciência, o homem rato ou o “desgraçado rato”¹⁸⁸, em vez de agir, faz-se rodear num “círculo formado pelas questões e pelas dúvidas, e por outras nojices que tais”¹⁸⁹. O homem rato é impotente perante o homem de acção, ele não consegue agir perante todas as questões que o cercam e sofre de modo exagerado:

[A] uma pergunta única acrescentou o rato tantas outras perguntas sem resposta que viu amontoar-se fatalmente à sua volta uma espécie de lodaçal mortífero, um monturo fétido composto das suas dúvidas, inquietações, e para terminar, dos escarros que lhe cuspinham os espontâneos homens de acção que, rodeando-o gravemente como seus juízes ou tiranos, o cobrem de ridículo a bandeiras despregadas¹⁹⁰.

O homem-rato junta repetidamente perguntas e dúvidas que não o tranquilizam. A agitação e a inquietação não o permite agir “porque para se começar a agir, é necessário estar-se prévia e completamente em sossego e que já não existam dúvidas nenhuma”¹⁹¹. A consciência e a consequente frustração de que sofre o narrador não têm um objecto de raiva próprio, não lhe restando outra possibilidade senão castigar-se a si próprio pela consciência. Para o homem de consciência alargada resta ficar “[a ranger] os dentes em silêncio e no desespero da impotência,

¹⁸⁴ Dostoiévski, Fiódor, *Cadernos do Subterrâneo*, op. cit., pp. 64-65.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 17 - outro exemplo: “Mesmo assim continuo firmemente convicto de que não só uma consciência ampliada, mas todo o género de consciência é uma doença. Insisto” - p. 18.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 24.

¹⁸⁷ Recordar que também a artista Louise Bourgeois se compara a um pequeno ratinho na vida real, mas que na arte se torna a assassina tal como ela menciona na entrevista *Moral Elements* com Pat Steir, op. cit., p. 127.

¹⁸⁸ Dostoiévski, Fiódor, *Cadernos do Subterrâneo*, op. cit., p. 22.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 23.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 32.

[imobilizando-se] voluptuosamente na inércia, devaneando sobre o facto de não [ter] sequer um objecto de raiva”¹⁹². A obra é uma forma visível de retratar este movimento, esta doença de que sofre; ela “exprime a consciência de não encontrar um inimigo, mas de mesmo assim termos dores”¹⁹³. A obra autobiográfica aos olhos do narrador é a forma exterior da sua consolação perante a sua consciência aguçada de disciplinar-se a si próprio - “[n]ão nos resta outra consolação senão açoitarmo-nos a nós próprios”¹⁹⁴.

Rousseau deseja que as suas *Confissões* o salvem da imagem desfigurada que os seus inimigos criaram e difundiram dele. A imagem que ele pode formar de si próprio, com todo o desejo de transparência, iria mesmo assim mostrar um homem melhor do que o retrato pintado pelos seus maldosos inimigos: “Sabia que publicamente me pintavam com traços tão pouco parecidos com os meus, e por vezes tão disformes, que, apesar do mal, de que nada queria calar, só podia ganhar mesmo assim mostrando-me tal qual era”¹⁹⁵. As *Confissões* são escritas por um homem que se diz vítima de difamação e ingratidão. O autor não poderia descansar na morte se não honrasse em vida a sua assinatura: “Morrerei muito mais sossegado, seguro de deixar nos meus escritos um testemunho de mim que cedo ou tarde triunfará das conspirações”¹⁹⁶. Ele não pode descansar de modo a “que eles sentissem tudo o que valia, (...) que soubessem quanto [ele] havia merecido ser deles amado, se [o] houvessem conhecido melhor”¹⁹⁷. Os crimes cometidos contra Rousseau são de tal forma aguçados que o obrigam a isolar-se e tal isolamento faz com que ele olhe para dentro de si, “pois que, na falta de objecto exterior que [o] ocupasse, f[oi] levado a dirigir as [suas] reflexões sobre [si] próprio”¹⁹⁸. Ao contrário de Dostoiévski, Rousseau tem um objecto exterior de raiva e é devido à sua existência que ele entra em si mesmo: “a recordação das várias épocas da minha vida levou-me a reflectir sobre o ponto onde havia chegado, e vi-me já no declínio da idade, vítima de males dolorosos”¹⁹⁹. Ao longo da sua escrita, Rousseau antecipa repetidamente catástrofes ou tragédias que irá relatar. Nunca deixa o leitor esquecer-se de que ele é vítima, e

¹⁹² *Ibidem*, p. 26.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 27.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 28.

¹⁹⁵ Rousseau, Jean-Jacques, *Confissões*, op. cit., Vol. I, p. 230.

¹⁹⁶ *Ibidem*, Vol. II, p. 278.

¹⁹⁷ *Ibidem*, Vol. II, p. 211.

¹⁹⁸ *Ibidem*, Vol. II, p. 144.

¹⁹⁹ *Ibidem*, Vol. II, p. 145.

portanto, é natural que Rousseau diga: “Parecia-me que o destino me devia algo que me não havia dado”²⁰⁰. Mesmo com esta sede de justiça sobre o seu testemunho, Rousseau indica outros motivos que o impulsionam a tomar em mãos a tarefa autobiográfica. O autor das *Confissões* sofre de “uma permanente necessidade de desabafar [que lhe] traz continuamente o coração aos lábios”²⁰¹; e o seu coração aspira à claridade. Muito para lá de servir de defesa aos seus inimigos, as suas *Confissões* são elaboradas por um homem que se acha capaz de transparecer em totalidade, ser pioneiro e o único capaz de conseguir cumprir tal tarefa graças à sua virtude de franqueza: “senti que o poderiam vir a ser em virtude da franqueza que eu nelas era capaz de pôr, e resolvi escrever uma obra única, graças a uma veracidade sem exemplo, a fim de que ao menos uma vez se pudesse ver um homem tal como ele era por dentro”²⁰².

Santo Agostinho anuncia nas suas *Confissões* que não é ele que revê propositadamente as memórias da sua vida mas é o próprio Criador quem lhe põe defronte as suas memórias dolorosas da vida passada longe dele, para que ele reconheça os seus erros: “Vede o meu coração, ó Vós, Senhor, que quisestes que recordasse estas verdades e Vo-las confessasse. Agora anda unida a Vós esta alma que arrancastes do visco tenaz da morte”²⁰³. A revelação da sua alma tem em vista: o reconhecimento dos seus erros, dos seus “fantasmas”; e a esperança que Agostinho deposita para que o Criador lhe conceda o perdão dos seus pecados, já que são ofensas ao Criador: “Bom é, portanto, confessar-se o homem a Vós, Senhor, e dizer-Vos: “Compedeei-Vos de mim, curai a minha alma porque pequei contra Vós.”²⁰⁴ Santo Agostinho deseja reconhecer o erro, para não volte a sair do bom caminho, para que não se aparte de Deus como outrora; esta é a sua maior motivação. A sua obra tem como impulso uma forma mais clara de discurso com o Criador: “Recebei o sacrifício das Confissões, por meio do ministério da minha língua, por Vós formada e que impelistes a confessar o vosso nome”²⁰⁵. Mas se o único destinatário fosse o Criador a obra não necessitaria de forma exterior: Santo Agostinho fala aos homens. Deseja dar o exemplo da sua conversão e do seu caminho aos seus semelhantes: “Quero [a verdade] também praticar no meu coração, confessando-me a Vós e, nos

²⁰⁰ *Ibidem*, Vol. II, p. 146.

²⁰¹ *Ibidem*, Vol. I, p. 161.

²⁰² *Ibidem*, Vol. II, p. 230.

²⁰³ Agostinho, Santo, *Confissões*, op. cit., p. 152.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 88.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 113.

meus escritos, a um grande número de testemunhas.”²⁰⁶ O autor ambiciona a leitura das suas *Confissões*, mesmo que os leitores sejam uma minoria. Revela as “fibras secretas da sua alma”²⁰⁷, as misericórdias de Deus perante os seus erros, para que todos os homens desejem também ser acolhidos pela única Verdade, para que os corações dos homens se dilatam com o único e verdadeiro Amor:

Nos fantasmas que eu tivera como verdade, só havia vaidade e mentira. Soltei pesados e fortes queixumes, na amargura da minha recordação. Oxalá os tivessem ouvido aqueles que até agora amaram a vaidade e buscaram a mentira. Talvez se confundissem e vomitassem o erro! (...) E eu, que já aprendera a irar-me contra os meus crimes passados, como me sentia impelido a não mais pecar, ó meu Deus²⁰⁸.

O homem convertido a Deus é nas suas *Confissões* como que a figura de um profeta ou mensageiro; “desejando ardentemente recitar [o seu amor ao Criador] a toda a terra, se [lhe] fosse possível, para rebater o orgulho do género humano!”²⁰⁹ Santo Agostinho deseja com a sua obra autobiográfica inspirar outros homens a converterem-se e a amarem a Deus para que recusem a vida de amores terrenos e que deixem de ser duros de coração²¹⁰.

3.6. Fluxo do autor

O homem e a sua história ou, melhor, o seu percurso estão sujeitos a oscilações. Como referido anteriormente, o homem é comparável à construção de uma melodia constituída por diferentes estágios²¹¹. Se um autor se compromete a dar forma ou a escrever algo sobre si, sobre os seus diferentes estágios, a sua obra tem de ser capaz de revelar esses diferentes estágios a que o autor foi sujeito. A obra autobiográfica vai dar forma ao fluxo variável que ocorre no sujeito, no sujeito que se está a tornar e que não deixa de ser o mesmo. Rousseau está ciente destas oscilações nas suas *Confissões*. Nota que “no decurso da sua vida a maioria dos homens são dissemelhantes por vezes deles próprios, e parecem transformar-se em homens

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 286.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 186.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 255.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 253.

²¹⁰ “Até quando sereis duros de coração?”, *ibidem*, p. 254.

²¹¹ Referido no segundo capítulo, secção 2.6.

inteiramente diferentes”²¹². O autor tem como missão procurar a razão para tais transformações ou variações do homem. Procede a tal tarefa, “sondando-[se] a [si] mesmo, e procurando nos outros a que [são] devidas estas diferentes maneiras de ser”²¹³. Rousseau encontra as suas próprias variações e não hesita em revelá-las aos seus leitores: “Parece-me haverem já observado que há épocas em que me assemelho tão pouco a mim próprio que me poderiam tomar por outro homem de carácter inteiramente oposto.”²¹⁴ Ao recordar a sua vida como jovem adulto, Rousseau olha de modo mais consciente o passado por estar transformado pela sua própria vida. Diz ele: “Como era diferente o que me tinha pintado a mim mesmo! (...) julgava tudo poder fazer, tudo conseguir.”²¹⁵ Rousseau na sua advertência ao corpo do texto das suas *Confissões* mostra desde logo a intenção de se revelar inteiramente aos leitores e que tal não pode acontecer se ele não revelar todos os pormenores e detalhes da sua vida: “é preciso que nada fique obscuro ou oculto”²¹⁶. Para Rousseau, o leitor não pode ter dúvida nenhuma do seu propósito, “é preciso conservar-[se] incessantemente debaixo dos seus olhos”²¹⁷. Rousseau não se permite ao silêncio, nem mesmo quando as suas recordações e gestos passados parecem contraditórios com a sua identidade: é necessário revelar-se na totalidade.

Nas *Confissões* de Santo Agostinho é facilmente reconhecido o momento mais importante das variações do eu de que Rousseau fala: a sua conversão ao catolicismo. Toda a obra pretende fazer conhecer a sua vida através de Santo Agostinho já convertido e perto de Deus; toda a sua vida anterior, o seu caminho e desvios em direcção ao Divino. Santo Agostinho é dos autores aqui analisados o que mais se distancia da sua vida anterior. O autor dá a conhecer aos seus leitores a sua vida ligada à terra e aos prazeres do mundo, as suas inquietações, o seu percurso em busca da única Verdade. Lemos nas *Confissões*: “Assim imerso no vício e cego, não podia pensar na luz da Virtude e da Beleza que os olhos da carne não vêem e só o íntimo da alma distingue.”²¹⁸ Santo Agostinho não podia conhecer Deus porque só se procurava

²¹² Rousseau, Jean-Jacques, *Confissões*, op. cit., Vol. I, p. 129.

²¹³ *Ibidem*, p. 130.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 134.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 70.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 70.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 70.

²¹⁸ Agostinho, Santo, *Confissões*, op. cit., p. 172.

no mundo: “Minha alma não tinha saúde e, ulcerosa, lançava-se para fora.”²¹⁹ As suas afeições eram terrenas e sempre ligadas ao exterior:

Eu pecava, porque em vez de procurar em Deus os prazeres, as grandezas e as verdades, procurava-os nas suas criaturas: em mim e nos outros. Por isso, precipitava-me na dor, na confusão e no erro²²⁰.

Descreve-se repetidamente como um homem de estado miserável por procurar por caminhos errados quando só podia descansar em Deus e assim conhecer a Verdade; “[d]esconfiava e desesperava de encontrar a verdade.”²²¹ O autor das *Confissões* traz ao leitor com a sua obra todas as suas inquietações anteriores à hora de se entregar a Deus; Recorda e justifica a demora. Agostinho temia seguir o que o seu coração lhe dizia pois o velho hábito terreno era também prazeroso e era difícil de largar:

Porque tardo, pois, em abandonar as esperanças do mundo, para totalmente me dedicar à busca de Deus e de vida bem-aventurada?

Mas esperai! Os bens terrenos também são agradáveis²²².

Agostinho diz que a sua face se encontrava bastante inchada, já que os seus olhos desejavam o amor nas coisas terrenas. Na altura a sua visão era apenas a da carne e não a do espírito e das coisas divinas. O autor das *Confissões* fazia conviver duas vontades insociáveis: a de amar os bens terrenos, “a aspirar às honras, às riquezas, ao casamento”²²³; e de permanecer no gozo de Deus. Recorda que a vontade nova que o queria unir a Deus “ainda se não achava apta para superar a outra vontade, fortificada pela concupiscência. Assim, duas vontades, uma concupiscente, outra dominada, uma carnal e outra espiritual, batalhavam mutuamente em mim. Discordando, dilaceravam-me a alma”²²⁴. Agostinho vê-se aos trinta anos de idade “ainda preso ao mesmo lodo de gozar dos bens presentes que fugiam e

²¹⁹ *Ibidem*, p. 61.

²²⁰ *Ibidem*, p. 41.

²²¹ *Ibidem*, p. 141.

²²² *Ibidem*, p. 165.

²²³ *Ibidem*, p. 152.

²²⁴ *Ibidem*, p. 222.

dissipavam”²²⁵, a desejar o casamento e a temer a vida casta pois “[j]ulgava que seria extremamente desgraçado se [o] privassem dos braços de uma esposa”²²⁶; o tempo passa e Agostinho teme cair no precipício de Deus e do seu Amor. Diz ele: “Adiava de dia para dia o viver em Vós, sem contudo, diferir o morrer todos os dias em mim mesmo. Desejando a vida feliz, temia buscá-la na sua morada. Procurava-a, fugindo-lhe!”²²⁷ Vivendo inquieto e infeliz entre estas duas vontades, Agostinho denuncia a luta interior do homem até à sua conversão. Durante o processo de conversão entende como “a carne tem desejos contra o espírito, e o espírito tem-nos contra a carne”²²⁸. Agostinho diz que “o [seu] coração precisava de ser limpo do antigo fermento”²²⁹, da exaltação do seu espírito na terra e no amor que se encontra nas coisas passageiras. Teme abraçar a castidade e, por isso, pede directamente ao Criador que não a dê já, pois não consegue deixar de achar agradáveis os bens terrenos:

Eu, jovem tão miserável, sim, miserável desde o despertar da juventude, tinha-Vos pedido a castidade, nestes termos: - Dai-me a castidade e a continência; mas não ma deis já (...) Temia que me ouvisses logo e me curásseis imediatamente da doença da concupiscência, que antes preferia suportar que extinguir²³⁰.

Agostinho diz que “só Deus é imutável”²³¹. O género humano contrariamente ao seu Criador e devido às propriedades da carne é “profundamente curioso, procelosamente entumecido, inconstante e movediço nas suas ondas”²³². Santo Agostinho consegue nas suas *Confissões* retratar-se perfeitamente como uma onda, que até conhecer a luz serena, vagueou de frente para trás com medo de deixar o mundo.

Os três autores aqui analisados revelam-se em movimento durante a sua obra autobiográfica. Tanto Jean-Jacques Rousseau como o narrador do subterrâneo retratam-se ao leitor na onda de que Agostinho fala; a instabilidade é uma propriedade da carne, logo o é de todos homens. Na obra autobiográfica não temem revelar estes movimentos de recuo, de indecisão, de estar na “onda” do género humano. Retratam-

²²⁵ *Ibidem*, p. 134.

²²⁶ *Ibidem*, p. 166.

²²⁷ *Ibidem*, p. 166.

²²⁸ *Ibidem*, p. 222.

²²⁹ *Ibidem*, p. 212.

²³⁰ *Ibidem*, p. 230.

²³¹ *Ibidem*, p. 394.

²³² *Ibidem*, p. 468.

se de forma viva mas circular e variável, e não de uma maneira estática e definitiva que pretende apresentar um indivíduo como um bloco inviolável.

3.7. O Eu e o espelho do mundo

O autor põe a sua obra à disposição do público; nasce o leitor de uma obra autobiográfica. Quer o autor obter alguma coisa junto dos seus leitores? Que relação é gerada entre os dois? O personagem dos *Cadernos do Subterrâneo* de Dostoiévski não pede nada aos seus leitores, não procura compreensão nem deseja saber de prováveis juízos que a obra possa gerar. O anti-herói fala e questiona os seus leitores, mas não admite a sua existência: “Mas enfim, sereis vós realmente tão crédulos que imagineis que vou publicar tudo isto e deixar que o leiam? Mas um problema para mim: por que vos trato por senhores, por que me dirijo a vós como verdadeiros leitores?”²³³ O personagem é apanhado pelo seu próprio jogo: “Pois bem, pensai o que quiserdes, quanto a mim estou-me nas tintas...”²³⁴; depois de se desresponsabilizar pela recepção da obra por parte dos leitores, justifica-se: “E o mais reles é que eu acabo de me justificar perante vós. E mais reles ainda é que acabo de fazer esta observação.”²³⁵ O homem dos *Cadernos* não quer pedir perdão por algum erro que tenha cometido²³⁶, tal não é o seu propósito apesar de saber que o leitor o irá julgar durante a sua leitura.

No final dos *Cadernos*, o personagem fala directamente aos seus leitores fazendo-se valer como corajoso, pois o homem de consciência alargada, ao contrário dos seus leitores, não é cobarde perante a sua própria vida e as suas misérias. A sua consciência e o confronto que ele produz com a sua própria vida é um gesto de vivacidade e não de inércia, mesmo que esse gesto tenha nascido num subterrâneo. Diz ele:

Sei que, depois do que vos disse, talvez vos zangueis comigo, berreis, batais com os pés no chão: Fale ao menos de si, das suas pequenas *misères* no subterrâneo, mas com que direito diz: todos nós? Com vossa licença, meus senhores, ficai sabendo

²³³ Dostoiévski, Fiódor, *Cadernos do Subterrâneo*, op. cit., p. 63.

²³⁴ *Ibidem*, p. 15.

²³⁵ *Ibidem*, p. 92.

²³⁶ “Não estareis, meus senhores, a pensar que eu me penitencio perante vós, que tudo isto é como pedir-vos perdão de qualquer coisa?... Tenho a certeza que sim...”, *ibidem*, p. 15.

que não estou a justificar-me com esta nós-totalidade. No que me diz respeito, pessoalmente, tudo o que fiz na vida foi levar até ao limite o que vós mesmo tivestes medo de levar nem que fosse até meio, tomando além disso a vossa cobardia por bom senso – o que vos consola e vos ilude. A tal ponto que, de todos nós, sou sem dúvida eu quem sai mais vivo disto tudo²³⁷.

Rousseau fala da imagem que está a criar de si. A sua obra autobiográfica é, segundo ele, capaz de revelar ao leitor a sua interioridade e a sua singularidade: “Quem quer que sejais, vós que quereis conhecer um homem, ousai ler as duas ou três páginas seguintes: ides conhecer por inteiro J.-J. Rousseau”²³⁸. Responsabiliza o leitor pela imagem que possa criar dele; o leitor das *Confissões* é como que ameaçado pelo seu autor no juízo que possa formar dele: “não posso induzi-lo em erro (...). Pertence-lhe a ele reunir estes elementos e determinar o ser formado por eles; o resultado deve ser obra sua.”²³⁹ Preocupa-se em sublinhar aos receptores que a promessa que fez nas suas *Confissões* foi o seu retrato pela revelação da sua interioridade: “Não prometi oferecer ao público uma grande personalidade; prometi pintar-me tal qual sou”²⁴⁰; não tem a obrigação de se justificar perante o leitor: “Prometi fazer as minhas confissões, não apresentar justificações; assim, sobre este ponto, detenho-me aqui. Compete-me a mim ser verdadeiro, compete ao leitor ser justo. Nunca lhe pedirei mais do que isso”²⁴¹. Ao contrário do personagem de Dostoiévski, Rousseau acredita que a sua obra é “Um testemunho da [sua] alma que estava de acordo com o que toda a [sua] conduta prestava do [seu] natural”. Crê que consegue ver-se a si próprio e acredita que a sua obra é útil aos outros homens; ele vê-se “como um sábio e mestre da humanidade”²⁴², um exemplo de honestidade e sinceridade que outros homens podem seguir. Diz ele: “o meu talento era dizer aos homens verdades úteis, mas duras, com bastante energia e coragem: devia ficar-me por aqui”²⁴³. Ele é exemplo; não só nas suas misérias e desgraças²⁴⁴ mas como homem.

²³⁷ *Ibidem*, p. 192.

²³⁸ Rousseau, Jean-Jacques, *Confissões*, op. cit., Vol. II, p. 84.

²³⁹ *Ibidem*, p. 178.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 177.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 84.

²⁴² Marques, José Óscar de Almeida, *Rousseau e a forma moderna de autobiografia*, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004, p. 6.

²⁴³ Rousseau, Jean-Jacques, *Confissões*, op. cit., Vol. II, p. 264.

²⁴⁴ “Eu estava destinado a tornar-me a pouco e pouco um exemplo das misérias humanas”, *ibidem*, p. 241.

Rousseau está carente de compaixão. Procura-a e provoca-a nos seus leitores ao longo do texto: “Leitor compassivo, compartilha da minha angústia.”²⁴⁵ No decorrer da leitura, o leitor está constantemente a aguardar uma tragédia, por culpa de Rousseau. Por exemplo: “Ó vós, curiosos leitores da grande história da noqueira do terraço, escutai a horrível tragédia e abstenede-vos de vos arrepiar, se podeis.”²⁴⁶ O autor é perito a manter a expectativa durante a sua obra, mas também é capaz de aborrecer o seu leitor. Segundo ele, tal é necessário para que nada escape à verdade: “Tenho, pois de prevenir os que quiserem encetar esta leitura de que, prosseguindo-a, nada os pode precaver contra os aborrecimentos”²⁴⁷. O autor das *Confissões* entende que o homem que lê uma obra autobiográfica é motivado pelo “desejo de conhecer um homem, e [pelo] amor sincero da justiça e da verdade”²⁴⁸.

Santo Agostinho cria a sua obra autobiográfica para os homens; para que os seus irmãos conheçam o seu caminho e o deles; esta é a motivação *ética* das *Confissões*: “Oxalá que o coração dos meus irmãos, ame em mim, o que ensinai a amar, e igualmente aborreça o que ensinai a aborrecer!”²⁴⁹ O autor não trata os receptores da sua obra como leitores como faz Rousseau; Santo Agostinho chama-nos irmãos, os seus semelhantes. Pede ao Criador força na recuperação das suas memórias para a concepção da sua obra com vista a tornar pública e exemplar a sua história de vida errante: “Peço-Vos, meu Deus, que me mostreis as feridas que em mim encontrar, para que as manifeste aos meus irmãos, dispostos a orar por mim. Fazei com que me examine ainda mais diligentemente.”²⁵⁰ Agostinho deseja que a recepção da sua obra toque os nossos corações e que, tal como ele, nós possamos conhecer a verdade imutável. Deseja a nossa salvação, que nos conheçamos no nosso interior e não nas coisas do mundo: “Porque andar de contínuo por caminhos difíceis e trabalhosos? Não há descanso onde o procurais. Procurais a vida feliz onde nem sequer vida existe?”²⁵¹ As *Confissões* como obra autobiográfica é o mote para que o seu leitor ponha em dúvida a sua própria autobiografia, que a repense incessantemente durante a leitura e que duvide do seu caminho errante pelo mundo e pelas alegrias passageiras. Agostinho ambiciona elucidar os nossos fantasmas de corações vazios.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 48.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 37.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 51.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 11.

²⁴⁹ Agostinho, Santo, *Confissões*, op. cit., p. 289.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 346.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 102.

Como o personagem dos *Cadernos* de Dostoiévski, Agostinho questiona o interesse do leitor pela obra: “Querem ouvir-me; mas com que fruto?”²⁵². Descreve os seus leitores como “gente curiosa para conhecer a vida alheia e que indolente para corrigir a sua!”²⁵³; pergunta-nos qual é a nossa motivação para conhecer as suas enfermidades. Responde: “Com efeito, o ouvirem-Vos falar a seu respeito que é senão conhecerem-se a si mesmos?”²⁵⁴

O leitor de uma obra autobiográfica deseja percorrer a sua vida na leitura da vida de outrem, esperançoso que essa leitura o enriqueça e questione a sua vida. Procura uma identificação, um combate à solidão e, talvez, como o próprio autor de uma autobiografia, a consciência e a compreensão.

A análise feita neste capítulo permite conhecer três autobiografias de três autores e as suas diferentes formas de apresentação. Santo Agostinho escreve uma autobiografia cuja maior motivação converge para a sua crença religiosa; insiste na questão ética. Jean-Jacques Rousseau utiliza a sua obra autobiográfica como escudo protector; pretende defender-se de um ataque à sua imagem social. Já o escritor Dostoiévski apresenta-nos um narrador cujo *modus operandi* é completamente diferente dos outros dois autores; não se quer dar a conhecer como Rousseau ou Agostinho. A não coincidência entre autor e narrador garante ao anti-herói uma maior liberdade de discurso e demonstra constantemente uma despreocupação com o público receptor da obra. Até no título do livro o escritor descompromete-se com a disposição de veracidade de que Lejeune fala; o autor não nos indica que se tratam de Confissões mas de *Cadernos do Subterrâneo*. Ao contrário de Rousseau e Agostinho, o narrador do subterrâneo não está limitado pelo carácter de veracidade pedido a um autobiógrafo. O narrador descreve-se num meio criativo que lhe possibilita não ser tão revelador se tal for a sua vontade; o autor dos *Cadernos* potencia a liberdade criadora tal como Louise Bourgeois.

²⁵² *Ibidem*, p. 289.

²⁵³ *Ibidem*, p. 287.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 287.

Conclusão

Ao longo desta dissertação analisámos trabalhos autobiográficos tanto na forma artística, através da obra de Louise Bourgeois, como na forma filosófica e especificamente literária, através das obras de Jean-Jacques Rousseau, Santo Agostinho e Fiódor Dostoiévski. Depois de no segundo capítulo termos tentado circunscrever o que pode fazer uma obra autobiográfica, e quais os seus limites, reconhecemos que a artista Louise Bourgeois está mais próxima do escritor Fiódor Dostoiévski e do seu narrador nos *Cadernos do Subterrâneo*. Esta aproximação dos dois autores deve-se à despreocupação de veracidade que é contrária à necessidade de reconhecimento e intenção de sinceridade da obra autobiográfica tanto de Rousseau como de Santo Agostinho.

Bourgeois e o narrador dos *Cadernos* não estão preocupados, como Rousseau e Agostinho, em dirigir um relato verídico aos seus leitores. Não se pretende com isto dizer que os dois mentem pois todos os autores geram a obra devido ao impulso autobiográfico que advém do desejo de se retratarem e resolverem questões particulares; seja pela necessidade de manter a sanidade como Louise, ou devido à consciência alargada do anti-herói como em Dostoiévski. Os dois diferenciam-se de Rousseau e Agostinho porque não estão constrangidos pela necessidade de obter certa recepção por parte do público ou de criar uma imagem geral do universo do homem. No final dos *Cadernos* o narrador conclui que o leitor não terá interesse pelo seu relato e caracteriza-o da seguinte forma:

Pelo menos sempre tive vergonha enquanto escrevia este relato: porque isto já não é literatura, é uma pena de correcção. Porque fazer, por exemplo, longos relatos sobre a maneira como estraguei a vida no meu buraco com a desagregação moral, com a ausência do meio, com a perda da vida viva e com a maldade vaidosa no meu subterrâneo, juro-vos que não tem interesse²⁵⁵.

A sua comunicação não está tão focada em transmitir verdades privadas e/ou universais mas em criar uma peça com vivacidade, com uma força criadora que os satisfaça. Mas não são as obras de Rousseau e Agostinho possuidoras de uma força

²⁵⁵ Dostoiévski, Fiódor, *Cadernos do Subterrâneo*, op. cit., p. 188.

criadora como as de Louise ou de Dostoiévski? Albert Camus responde a esta pergunta no seu livro *O Mito de Sísifo*. Diz ele: “O filósofo, mesmo que seja Kant, é criador. Tem as suas personagens, os seus símbolos e a sua acção secreta. Tem os seus desfechos.”²⁵⁶ Continua ele: “A própria Ética, sob um dos seus aspectos não é mais do que uma longa e rigorosa confidência. O pensamento abstracto reúne-se enfim ao seu suporte de carne.”²⁵⁷ Para Camus, os autores analisados nesta dissertação estão próximos, tanto os - chamemos-lhe - criadores (Louise e Dostoiévski) como os filósofos (Rousseau e Agostinho). Todos eles trabalham o seu universo e pretendem dar-lhe um sentido, senão mesmo criar um universo único. Explica Camus:

Pensar é, antes de tudo o mais, querer criar um mundo (ou limitar o seu, o que vem dar ao mesmo). É partir do desacordo fundamental que separa o homem da sua experiência, para encontrar um terreno de entendimento de acordo com a sua nostalgia, um universo reforçado de razões ou iluminado de analogias, que permita resolver esse divórcio insuportável.²⁵⁸

Camus relembra que o pensamento “não se separa do seu autor”²⁵⁹. Contudo, Rousseau e Agostinho têm pretensões muito mais altas para a sua obra. Ela deve ser capaz de se tornar “uma obra útil”²⁶⁰ para todos os homens. A perspectiva particular do indivíduo, a sua tentativa de criar ordem para o seu universo caótico, tem de ser capaz de comunicar uma verdade universal, um conhecimento adquirido que escreve a história de todos os homens. De modos muito diferentes, os dois filósofos visam com a sua obra autobiográfica transmitir um conhecimento filosófico sobre a natureza humana em geral. Como pode uma obra dessa índole, sendo apenas criada por um único homem e reveladora de verdades singulares traduzir-se numa verdade universal? Coloque-se a questão de forma mais clara: pode uma obra autobiográfica ultrapassar uma verdade objectiva? A obra é capaz pois os seus autores estão certos de que têm o “talento [de] dizer aos homens verdades úteis, mas duras, com bastante

²⁵⁶ Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*, op. cit., p. 105.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 105.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 105.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 105.

²⁶⁰ Rousseau, Jean-Jacques, *Confissões*, Vol. I, op. cit., p. 19.

energia e coragem”²⁶¹ e que os homens podem aprender ou adquirir consciência através da sua obra.

A utilidade da obra autobiográfica é para Louise um remédio que não chega para a curar; para o narrador dos *Cadernos* é um meio de se manter vivo no subterrâneo já que a sua obra consegue sair do subterrâneo e manter o seu narrador no seu ambiente solitário; para Rousseau a autobiografia é o instrumento do conhecimento do coração humano e o seu álibi; para Santo Agostinho é um meio de tentar tocar nos nossos corações e com o propósito de renascimento em Deus para alcançarmos a suprema felicidade. Para nós, leitores, a autobiografia é um meio de conhecer o nosso mundo através destas obras. A dissertação reafirma a convicção de James Olney de que a autobiografia é capaz, através do testemunho, de ensinar-nos a viver, a suportar a vida – “dá-nos uma razão para viver, uma vez que sugere-nos como viver”²⁶². A conclusão é wittgenstaniana: todos nós somos o centro do nosso cosmos. E o nosso cosmos pode alterar-se com a percepção que criamos do outro, e por isso, de nós mesmos.

²⁶¹ *Ibidem*, Vol. II, p. 264.

²⁶² Olney, James, *Metaphors of self: the meaning of autobiography*, op. cit., p. 18.

Bibliografiaⁱ

- AA.VV., *As Confissões de Santo Agostinho. 1600 anos depois: presença e actualidade*. Actas do congresso internacional, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2001.
- AGOSTINHO, Santo, *Confissões*, Apresentação por Eduardo Lourenço, Apostolado da Imprensa, Braga, 2008.
- ANDERSON, Linda, *Autobiography*, Routledge, Abingdon, 2011.
- BONAMI, Francesco, *Louise Bourgeois: In a strange way, things are getting better and better*, Revista Flash Art, Vol. 27, nº 174, 1994, pp. 36-39.
- BOURGEOIS, Louise, *Destruição do pai, reconstrução do pai: Escritos e entrevistas 1923-1997*, Cosac Naify, São Paulo, 2001.
- BOURGEOIS, Louise, *Freud's Toys*, Museu Freud, Londres, s/d.
- CAMUS, Albert, *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo*, Tradução de Urbano Tavares Rodrigues, Editora Livros do Brasil, Lisboa, 2007.
- CRONE, Rainer; SCHAESBERG, Petrus Graf, *Louise Bourgeois: The Secret of the Cells*, Prestel, Munique, 2011.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor, *Cadernos do Subterrâneo*, Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra, Assírio e Alvim, Lisboa, 2000.
- FREUD, Sigmund, *Uncanny*, Penguin Books, Londres, 2003.
- GOROVOY, Jerry, ASBAGHI, Pandora Tabatabai; HERKENHOFF, Paulo, *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, catálogo de exposição, Fundação Prada, Milão, 1997.
- KAFKA, Franz, *O Castelo*, Tradução e posfácio de Modesto Carone, Companhia de Bolso, São Paulo, 2010.
- KOTIK, Charlotta; SULTAN, Terrie; LEIGH, Christian, *Louise Bourgeois: The Locus of memory* (Obra publicada por ocasião da exposição organizada e patente no Museu Brooklyn, 1994), Museu de Brooklyn, Nova Iorque, 1994.
- KÜSTER, Ulf, *Louise Bourgeois*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2011.
- MARQUES, José Óscar de Almeida, *Rousseau e a forma moderna de autobiografia*, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

- MARQUES, José Óscar de Almeida, *Rousseau e a possibilidade de uma autobiografia filosófica*, em *Reflexos de Rousseau*, Associação Editorial Humanitas, São Paulo, 2007.
- MEYER-THOSS, Christiane, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Ammann, Zurique, 1992.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.
- OLNEY, James, *Metaphors of the self: the meaning of autobiography*, Princeton University Press, Princeton, 1994.
- PACE, Ana, *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- PAGÉ, Suzanne.; PARENT, Béatrice, *Entretien avec Louise Bourgeois*, em *Louise Bourgeois: Sculpture, environnement, dessin 1935-1955*, catálogo de exposição, Museu de Arte Moderna de Paris, Paris, 1995.
- PASCAL, Roy, *Design and Truth in Autobiography*, Harvard University Press, Cambridge, 1960.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Confissões*, Tradução de Fernando Lopes Graça, Prefácio de Jorge de Sena, 2 vols., Editora Relógio d'Água, Lisboa, 1988.
- STEINER, Barbara; YANG, Jun, *Autobiography*, Thames & Hudson, Londres, 2004.
- STEIR, Pat, *Moral Elements*, Revista ArtFórum, Vol. 31, nº 10, Junho de 1993, Nova Iorque, pp. 86-87.
- SZABADOS, Béla, *Autobiography after Wittgenstein*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 50, nº 1, Inverno de 1992, Nova Iorque, pp. 1-12.
- SZABADOS, Béla, *Reading Rousseau through the eyes of embarrassment*, The British Journal of Aesthetics, Vol. 34, nº 3, Julho de 1994, Oxford, pp. 266-277.
- TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação: Teoria, Fragmentos e Imagens*, Editora Caminho, Lisboa, 2013.
- VIDAL, Carlos, *Louise Bourgeois: Corpo, Mito e Reconhecimento*, Revista Arte Ibérica, Vol. 2, nº 16, Julho de 1988, pp. 8-12.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cultura e Valor*, Tradução de Jorge Mendes, Edições 70, Lisboa, 1996.

ⁱ Todas as traduções de obras sem tradução para português são da responsabilidade da autora.