

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



A confessionalidade francesa e Bernardo Soares

Ana Margarida Ferraria Fernandes

Dissertação orientada pelo Professor Doutor António M. Feijó

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor no ramo de
Estudos de Literatura e de Cultura
Especialidade de Teoria da Literatura

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



**A CONFSSIONALIDADE FRANCESA
E BERNARDO SOARES**

Ana Margarida Ferraria Fernandes

Dissertação orientada pelo Professor Doutor António M. Feijó

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor no ramo de
Estudos de Literatura e de Cultura
Especialidade de Teoria da Literatura

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Membro do Conselho Científico, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais: Doutora Rita Roque Gameiro Tenreiro Patrício Teixeira, Professora Auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho;

Doutor Nuno Manuel Gonçalves Júdice Glória, Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Doutor Miguel Bénard da Costa Tamen, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutor António Maria Maciel de Castro Feijó, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutor João Ricardo Raposo Figueiredo, Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

LISBOA
2016

Índice

Agradecimentos	6
Resumo/Abstract	7
Palavras Chave/ Key Words	8
Introdução	10
1. livros e autores	
I <i>Les Confessions</i>	19
II <i>Les Mémoires d'Outre Tombe</i>	27
III <i>Oberman</i>	35
IV <i>Journal Intime</i>	42
V <i>Livro do Desassossego</i>	50
2. diários e confissões	
I <i>Les Confessions</i>	61
II <i>Les Mémoires d'Outre Tombe</i>	71
III <i>Oberman</i>	82
IV <i>Journal Intime</i>	92
V <i>Livro do Desassossego</i>	100
3. imagens e linguagem	
I <i>Les Confessions</i>	118
II <i>Les Mémoires d'Outre Tombe</i>	127
III <i>Oberman</i>	137
IV <i>Journal Intime</i>	144
V <i>Livro do Desassossego</i>	152
4. história e memória	
I <i>Les Confessions</i>	169
II <i>Les Mémoires d'Outre Tombe</i>	176
III <i>Oberman</i>	186
IV <i>Journal Intime</i>	195
V <i>Livro do Desassossego</i>	203
Conclusão	219
Bibliografia Primária	226
Bibliografia Secundária	227

Agradecimentos

Aproveito esta página para agradecer a todos os intervenientes na dissertação que se segue. Devo começar, como é natural, pelo Professor António M. Feijó, a quem devo o tema do meu trabalho e as premissas do mesmo. Agradeço-lhe a sua ajuda e orientação, assim como as discussões sobre música, cinema e ilusionismo.

Agradeço, em segundo lugar, ao Professor Miguel Tamen pelo seu cuidado e pelos seus comentários, preciosos a todos os níveis, principalmente na fase embrionária deste projecto. Agradeço, ainda, ao Professor João Figueiredo e a todos os professores e colegas do Programa em Teoria da Literatura, com especial destaque para os residentes da biblioteca da Faculdade de Letras: a Ana, a Joana, a Maria, a Rita, a Raquel, o Jorge, o Uribe, o Nuno, o João.

Agradeço, humildemente, a todos os que tiveram a paciência para se sentarem a meu lado, ao longo destes três anos, para ouvir falar sobre Chateaubriand, romantismo francês, tédio, desassossego e ciclismo: ao Bertran, à Ana, ao Carlos, ao David, ao Canavarro, ao Miguel, ao Romão, à Rita. Agradeço, por fim, a todas as outras criaturas que me acompanham, muitas vezes à distância, neste zigzag que é a vida: à Agata, à Giulia, à Cláudia, à Catalina, à Inês, ao Hugo, ao Daniel, ao Paul, ao Eduardo, e à minha família. Um agradecimento especial à minha mãe, àqueles que se dedicaram a estes temas antes de mim, e à *world wide web*: sem eles esta tese não poderia existir.

Resumo

O *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares pode ser considerado como uma obra atípica de Fernando Pessoa, tanto pela magnitude, comparativamente anómala, e origem das remissões textuais, como pelo uso potencialmente formalista da linguagem. Partindo destas premissas, a presente dissertação pretende tornar evidente a inserção desta obra numa família literária com origem em Jean-Jacques Rousseau e nos primeiros autores românticos de expressão francesa, que trabalha progressivamente a relação entre conceitos de natureza, mente, história e memória. Pretende-se, assim, compreender a relação que Soares cria entre o plano da percepção (exterior) e o plano da emoção (interior), com o objectivo de escrutinar a singularidade do seu livro.

Abstract

Bernardo Soares' *Book of Disquiet* may be considered an atypical literary work due to the extent and origin of many of its textual allusions to French prose, which is anomalous in Fernando Pessoa's work, and to the formalist use of language it seems to foreground. Starting from these premises, the aim of the present dissertation is to consider the inclusion of this book in a literary family originated by Jean-Jacques Rousseau and the first French Romanticists, who developed a complex relationship between the concepts of nature, mind, history and memory. The aim of the dissertation is to understand the relationship Soares builds up between the level of perception (outer) and the level of the emotions (inner), in order to ponder the uniqueness of his book.

Palavras-Chave:

Romantismo, Herói, Tédio, Desassossego, Confissão, Diário, Formalismo, História, Memória, Celebridade, Eternidade.

Key-Words:

Romanticism, Hero, Ennui, Disquietude, Confession, Journal, Formalism, History, Memory, Celebrity, Eternity.

*“E, no fim de tudo, nada disto tem
importância, porque os livros bons
leva-os a História ao colo para
casa.”*

(Prosa Publicada em Vida 180)

Introdução

O *Livro de Desassossego* é possivelmente a obra de Fernando Pessoa que mais tem dividido os seus comentadores e, não só por levantar questões de autoria e de edição difíceis de resolver, mas também pelo contraste que existe entre a aparente simplicidade do seu tópico literário e o virtuosismo com que este se concretiza. Neste trabalho iremos explorar brevemente algumas abordagens críticas a esta obra e defender uma nova perspectiva para o seu estudo.

Segundo a fábula inventada por Pessoa, e descrita num curto prefácio da obra coligida e editada a título póstumo, Bernardo Soares, “um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado” (*Livro* 31), era um dos clientes habituais de um restaurante – *taberna decente* – que o outro frequentava, em busca de *sossego*. Ali se conheceram, trocaram *frases casuais* e se descobriram ambos escritores; talvez, de facto, Soares *fosse dos poucos* a apreciar, à época, as obras de Pessoa, publicadas de forma dispersa. Não nos é explicada a forma como prossegue o seu relacionamento, como é que Pessoa lhe descobre o “luxo dos seus dois quartos”, ou de que modo o primeiro *deixa* a sua obra ao segundo; numa breve conclusão, Pessoa, editor do *Livro do Desassossego*, torna inteligível aquele contacto, aparentemente fortuito. Soares aproximara-se dele com um único fim: o de proporcionar a publicação do seu livro. De certa forma, este é um livro testamentário e Pessoa o seu executor.

A celebridade que Pessoa alcançou postumamente parece contrastar com as características da sua obra. A ideia do autor consagrado parece excluir o acaso e a precariedade da vida e da composição da obra. Se, por um lado, o poeta deixou acumulada, fragmentada e inédita a maioria dos seus trabalhos, poderia ter-se dado o caso de a sua morte ter sido ainda mais prematura e de a obra potencial não ter nunca deixado de ser apenas isso. Da mesma forma que Sainte-Beuve põe a hipótese da morte de Napoleão antes do advento do Império, ou da morte de Chateaubriand na época do seu combate no *exército do príncipes* (*Chateaubriand* I 140), mortes essas que teriam

transformado completamente a história do século XIX, imagine-se, por outro lado, que Pessoa tivera tempo para completar e editar o *Livro do Desassossego*: obter-se-ia, podemos com alguma segurança presumi-lo, uma obra distinta de todas as versões que agora possuímos. No entanto, dadas as contingências da sua vida e morte, é necessário, para o crítico, abstrair-se das contrariedades que estas incertezas levantam e concentrar-se na apreciação do conteúdo das páginas escritas e na procura de um género de totalidade final que, como este trabalho pretende defender, o autor buscava.

A descrição da obra pessoana como impessoal, incompleta e fragmentária – nomeadamente no que diz respeito à questão da heteronímia – tem como maior expoente os estudos críticos de João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, Jacinto Prado Coelho, Teresa Sobral Cunha, José Augusto Seabra, entre outros. Neste trabalho iremos, contudo, utilizar uma abordagem mais cautelosa, na qual a obra de Fernando Pessoa é vista de forma unitária e apenas fabulosamente dispersa ou fragmentada. Segundo o autor, “o fim da arte superior é libertar” (*Páginas sobre Literatura* 28); e, no entanto, apesar de adivinhar a superioridade da sua arte, Pessoa não deixa de recear nunca alcançar essa liberdade que depende necessariamente, como afirma, a medo, no rascunho de uma carta nunca enviada a Gaspar Simões¹, da obtenção da celebridade larga. O projecto de Pessoa pode parecer descontínuo – dadas as fases de criação do *Livro* descritas acima; contudo, como Richard Zenith defende, “Pessoa tinha o direito de mudar de ideias” (*Zenith: Livro* 19) e, se não nos é permitido compreender os desígnios reais (ou pelo menos finais) do autor, isso deve-se ao facto de este não ter tido tempo para terminar e rever o seu livro, legando aos filólogos um papel de detective (Pizarro 102) e fazendo do *Livro* uma construção da posteridade (Tabucchi: *Un baule pieno di gente* 68).

“A mais deslumbrante obra em prosa de Fernando Pessoa [comenta Zenith, na introdução que faz a uma das suas edições do *Livro do Desassossego*] uma obra que perdurará como um dos monumentos literários do século XX, nasceu de uma só palavra: *desassossego*” (*Zenith: Livro* 13).

1 Trata-se do rascunho de uma carta de 26 de Junho de 1929 que Richard Zenith editará postumamente. Para uma análise da relação entre este rascunho e a missiva final, consulte-se o livro de António M. Feijó, *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo* (14). Iremos voltar ao conteúdo destas cartas no decurso deste trabalho.

2 Vários críticos comentam a importância desta palavra no léxico pessoano, notando a variação da sua grafia (Lopes 3 60) e o seu valor simbólico enquanto produtora de uma nova teoria de arte (Martins 2 43).

A primeira utilização desta palavra data de 1913, num comentário feito ao lado de um poema, indicando o seu título. Nesse mesmo ano, Pessoa publica na revista *A Águia*, do Porto, um texto intitulado “Na Floresta do Alheamento”, indicado como pertencente ao “*Livro do Desassossego*, em preparação”. Esta foi a primeira referência à obra monumental que o autor iria deixar em grande parte inédita até ao momento da sua morte, a 30 de Novembro de 1935. No ano seguinte, em cartas endereçadas a Armando Cortes-Rodrigues, revelará um pouco mais do seu intento: “O que principalmente tenho feito é sociologia e desassossego. V. percebe que a última palavra diz respeito ao «livro» do mesmo; de facto tenho elaborado várias páginas daquela produção doentia. A obra vai pois complexamente e tortuosamente avançando” (*Cartas* 87). As primeiras impressões sobre o «livro» estarão na origem da sua projecção enquanto obra representativa da “depressão profunda e calma” (*Cartas* 91) de que o autor diz padecer no momento da sua escrita. Esta descrição, aliada à questão da sinceridade do semi-heterónimo Bernardo Soares³, redactor da maioria dos excertos da obra, irá marcar a história da crítica literária do livro.

Na verdade, os trechos mais antigos do *Livro* são, em geral, fragmentários, escritos em vários suportes e com tons de uma estética pós-simbolista. “Neles [escreve Zenith] o desassossego não resulta do estado psicológico real e quotidiano do autor, mas sim de uma psicologia impessoal transformada em irrealidade”; contudo, continua, em 1918, aquando da composição do trecho “Diário ao Acaso”, “a sede do desassossego já se tinha transferido definitivamente de uma paisagem espiritualizada e intemporal para o íntimo do narrador” (*Zenith: Livro* 15-6). Ao contrário dos trechos mais recentes, os mais antigos possuíam, em geral, títulos e foram atribuídos a Vicente Guedes, surgido em 1910 como poeta, contista e tradutor. A redacção do *Livro* irá diminuir durante a década de 1920 e será retomada apenas em 1929: serão publicados, na *Solução Editora*, na revista *Presença* e na *Descobrimto*, entre 1929 e 1932, trechos atribuídos a Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros e semi-heterónimo, que apresenta uma personalidade “não diferente, mas apenas mutilada” da de Fernando Pessoa, como indicará o próprio numa carta a Adolfo Casais Monteiro,

3 Como é sabido, a heteronímia é uma das questões mais importantes da obra pessoana. Como não é propósito deste trabalho aprofundar este tópico, recomenda-se, nesse sentido, a leitura de *Teoria da Heteronímia*, listada na bibliografia.

datada de 13 de Janeiro de 1935 (*Cartas* 424). A dúvida da autoria do *Livro* e dos seus trechos – entre Vicente Guedes e Bernardo Soares – manter-se-á no seio da crítica pessoana, na segunda metade do século XX, desde o momento em que se iniciam esforços de publicação da obra inédita de Pessoa.

Visto que o autor não deixou expresso, à hora da morte, os fragmentos que queria, ou não, incluir na versão final do *Livro* – apenas cerca de 300 trechos se encontravam reunidos num grande envelope com a inscrição «Livro do Desassossego», sendo que outros 200 foram recolhidos com referências ao projecto –, a elaboração editorial transformou-se numa das grandes questões referentes ao mesmo. A primeira tentativa de edição pertence a Jorge de Sena que, num estudo pioneiro (1970), identifica três fases distintas de redacção: a primeira, atribuída a Vicente Guedes, a segunda, entre 1917 e 1929, na qual o *Livro* mergulha numa dormência de que desperta em 1929, para uma fase final. Esta incursão pelo espólio de Fernando Pessoa, apesar de infrutífera quanto à publicação de um exemplar do *Livro*, permite a Sena desbravar o caminho para o futuro da crítica pessoana: “A transformação do *Livro do desassossego* é, pois, da maior importância para distinguirmos a transformação do Pessoa esteticista e simbolista, no grande modernista que ele foi” (Sena 163). Contudo, e apesar de muitos dos fragmentos já serem conhecidos do público, a edição *princeps* concluir-se-á apenas em 1982, às mãos de Jacinto Prado Coelho, Teresa Sobral Cunha e Maria Aliete Galhoz. Nasce rapidamente uma polémica sobre os fragmentos a incluir e sobre o autor fictício dos mesmos. A propósito desta primeira edição, Robert Bréchon defende J. P. Coelho, que compara a edição do *Livro* com a dos *Pensées* de Pascal, por este preservar o “carácter fragmentário e inacabado que é a essência mesma do génio de Pessoa” (“Recensão crítica” 100). Na sua edição de 1998, Zenith segue a orientação da edição *princeps*, mas evita a ordem cronológica inicial e agrupa, num segundo bloco, aquilo a que chama “Os grandes trechos”, escritos na década de 1910; a sua escolha justifica-se pela asserção de o conjunto publicado não poder corresponder, em absoluto, àquele que Pessoa teria seleccionado se a obra tivesse sido editada em vida; se Pessoa tivesse coligido e editado os seus fragmentos, conclui, o seu livro seria mais pequeno e sucinto. Dado que, para o propósito desta tese as questões de edição não são especialmente relevantes, não

continuaremos a aprofundá-las e utilizaremos, como base de trabalho, uma edição mais recente de Richard Zenith⁴, na qual o editor restringiu o *corpus* do *Livro* aos trechos cuja atribuição não levanta dúvidas (*Zenith: Livro 21-2*).

Bernardo Soares, heterónimo atípico, partilha características com Fernando Pessoa, mas fá-lo de forma intencional: possui, como tópicos, a consciência-de-si e a intromissão da subjectividade do poeta na objectividade da natureza contemplada, transformando ou aniquilando-a; Soares herda estas características da tradição literária romântica, à semelhança da qual escreve uma obra cujo protagonista é um anti-herói que tenta justificar a sua condição a futuros leitores, por alegada falta de capacidade em justificá-la a outros interlocutores. O *Livro do Desassossego* ganha uma forma análoga à da prosa romântica do século XIX, que inclui romances confessionais, romances epistolares ou romances de formação e onde se podem encontrar análises pessoais e do mundo físico, assim como comentários extensos e sistemáticos sobre arte, literatura, política e sociedade. Os autores destas obras são, de resto, diversas vezes, evocados por Soares; neles, salientam-se autores de língua francesa, ao contrário do que acontece na restante obra pessoana. Este facto foi notado por António M. Feijó, que assinala a “extensão do uso de autores de expressão francesa como modelos ou rivais do seu autor – Chateaubriand, Sénancour, Amiel, Vigny, et alii” (143). Segundo este, e como se verá ao longo deste trabalho, a tensão que Soares produz, por palavras, entre objectos quotidianos e vulgares e a posição elevada do poeta que deseja ser, assim como o propósito claro de destacar autores de uma língua que lhe é estrangeira⁵, e por isso estranha, revela uma tentativa de estabelecer “as condições iniciais da Literatura” (157). Segundo uma concepção formalista da literatura⁶, esta deverá tornar estranhos objectos familiares, utilizando linguagem *atenuada e tortuosa*: esta terá sido, porventura, a razão pela qual Pessoa escolhe a literatura francesa como base para um livro de índole formalista.

O ponto de partida do nosso trabalho é a hipótese de Feijó, que considera Bernardo Soares

4 1ª Edição Julho de 2006, 4ª edição Outubro de 2011. Serão ocasionalmente utilizadas passagens de outras edições, que serão convenientemente assinaladas.

5 Apesar de a língua francesa não ser realmente estranha a Pessoa, que a lia e escrevia com fluência, não era, no entanto, a sua língua natural, servindo, portanto, para o efeito.

6 Apoiar-nos-emos, aqui, na teoria da escola formalista russa, nomeadamente nos textos *Art as Device* e *Art as Technique* de Viktor Shklovsky (1893 – 1984).

um heterónimo com um programa formalista, sujeito à influência – e tema aparente – da prosa confessional, decadentista, burocrática ou naturalista dos escritores românticos de língua francesa dos séculos XVIII e XIX. Destes escritores escolhemos analisar, tendo em conta as referências explícitas de Soares, *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), as *Mémoires d'Outre-Tombe* de François-René de Chateaubriand (1768–1848), *Oberman* de Étienne Pivert de Senancour (1770– 1846) e *Journal Intime* de Henri Frédéric Amiel (1821–1881). Para a análise destas obras, e como base para analisar o *Livro do Desassossego*, iremos fazer uso de bibliografia geralmente remota, na qual se incluem estudos de grandes críticos e autores como Madame de Staël (1766–1817), Benjamin Constant (1767–1830), Charles Augustin Sainte-Beuve (1804–1869), George Sand (1804–1876), Jules Lemaître (1853–1914), Albert Thibaudet (1879 –1936), William Hazlitt (1778–1830), Thomas Carlyle (1795–1881), Matthew Arnold (1822–1888), e Mary Augusta Ward (1851–1920)⁷.

O Livro do Desassossego tem sido geralmente tratado como uma espécie de diário decadentista de um semi-heterónimo pessoano em estado depressivo. O nosso primeiro objectivo será criticar esta ideia: à vista de escritos autobiográficos de Pessoa, são facilmente defensáveis as diferenças entre estes e o material contido no *Livro*. Se existem semelhanças com um diário íntimo, estas são propositadas e ponderadas, como se prova numa carta a Mário de Sá-Carneiro, datada de 14 de Março de 1916, na qual o poeta avisa o amigo para um possível atraso no envio da missiva, de modo a ter tempo “para inserir frases e esgares dela no *Livro do Desassossego*” (*Cartas* 142). Adicionalmente, note-se a diferença de tom e de conteúdo entre este livro e as páginas de diário redigidas pelo poeta, nomeadamente nas décadas de 1900 e 1910:

⁷ Os estudos críticos, destes e de outros autores, utilizados neste trabalho serão sempre citados em português. As traduções que não estejam devidamente assinaladas na secção bibliográfica são da nossa responsabilidade.

Não tenho ninguém em quem confiar. A minha família não entende nada. Não posso incomodar os amigos com estas coisas. Não tenho realmente verdadeiros amigos íntimos, e mesmo aqueles a quem posso dar esse nome no sentido em que geralmente se emprega essa palavra, não são íntimos no sentido em que eu entendo a intimidade. Sou tímido, e tenho repugnância em dar a conhecer as minhas angústias. Um amigo íntimo é um dos meus ideais, um dos meus sonhos quotidianos, embora esteja certo de que nunca chegarei a ter um verdadeiro amigo íntimo. Nenhum temperamento se adapta ao meu. Não há um único carácter neste mundo que porventura dê mostras de se aproximar daquilo que eu suponho que deve ser um amigo íntimo. Acabemos com isto. Amantes ou namoradas é coisa que não tenho e é outro dos meus ideais, embora só encontre, por mais que procure, no íntimo desse ideal, vacuidade, e nada mais. Impossível, como eu o sonho! Ai de mim! Pobre Alastor! Oh Shelley, como eu te compreendo! (*Escritos Autobiográficos* 73).

No excerto anterior, datado de 25 de Julho de 1907 e escrito em inglês no original, o ímpeto romântico de Pessoa não consegue ainda refrear-se, e a prosa parece menos contida e trabalhada do que a dos excertos do *Livro*. Na verdade, as diferenças entre Pessoa e Soares não se ficam pelo estilo de escrita: segundo Zenith, Pessoa fora mais burguês do que se pensa⁸ (*Escritos Autobiográficos* 435) e, ao contrário do ajudante de guarda-livros, possuía algum interesse pelo mundo dos negócios (453) e pelo mundo político (473), a família estivera sempre mais ou menos presente na sua vida (449) e a sua assexualidade fora apenas aparente (460). Por todas estas razões, a vida de Pessoa não pôde ser apenas *literatura*, ao contrário da de Soares, para quem “toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real” (*Livro* 128).

Como forma de combater esta simplificação de Bernardo Soares e da sua obra, iremos estabelecer uma relação de espécie entre as cinco obras referidas, retomando a velha questão da formação de famílias literárias, de forma a inserir o *Livro do Desassossego* no término desta linhagem europeia; pretende-se, todavia, analisar este livro individualmente, à luz destas e de outras influências, comentando algumas das teorias e críticas sobre ele fundadas. Iremos examinar as descrições em que Soares é prolixo, relacionando-as com uma potencial necessidade de evasão social e de definição daquilo que é natural, bom, heróico ou poético, concluindo, no entanto, que, para este e para os restantes autores visados, não parece haver uma diferença ontológica entre os

⁸ Ideia que provém, sobretudo, do primeiro e mais importante estudo biográfico de Pessoa, levado a cabo por João Gaspar Simões, em *Vida e Obra de Fernando Pessoa*.

objectos narrativos: paisagens, teoria ou estados de alma. O projecto de Soares não é a descrição de Lisboa, da rua dos Douradores, do patrão Vasco ou da consciência da própria inutilidade da vida: o projecto de Soares é o da *linguagem*, e tudo o resto é matéria prima. O poeta não só *não pode deixar de escrever*, como comunica isso mesmo ao leitor. Soares *interessa-se* por escrever da mesma forma que os comuns mortais se *interessam* por respirar.

Iremos dividir o texto em quatro partes: no primeiro capítulo, apresentaremos os autores francófonos considerados e, igualmente, Soares, e justificaremos a sua relação, focando-nos nas suas influências e, nomeadamente, na presença explícita de comentários a outros escritores ou artistas nestas obras; iremos também verificar a importância que os conceitos “herói”, “celebridade” ou “homem superior” possuem para os cinco autores. No segundo capítulo, iremos focar-nos no carácter confessional e diarístico dos textos, na forma como retratam a vida quotidiana, ao mesmo tempo que servem como depósito de problemas e angústias; nesse sentido, iremos analisar a questão da sinceridade, importante estandarte do Romantismo, assim como inferir causas para a timidez, o tédio e o desassossego de que estes autores aparentemente sofrem. No terceiro capítulo, iremos debruçar-nos sobre a presença de descrições atmosféricas nos textos em questão – criação dos primeiros românticos e, ao contrário do que foi defendido pela crítica durante muito tempo, reveladoras de uma contaminação da natureza pelo poeta que a descreve; iremos relacionar estas prosas loco-descritivas com a necessidade de revelação interior do poeta que se sente, de alguma forma, oprimido e em desarmonia com a sociedade; e, partindo da proposta de equivalência entre todos os tipos de descrições (interiores e exteriores) que existem nestes livros, ponderar uma intenção formalista nos mesmos. Por fim, no quarto capítulo, iremos averiguar a importância da *história* e da *memória* na composição destes textos, enquanto obras passíveis de sucumbirem ao esquecimento que advém da efemeridade das vidas humanas, com o propósito de justificar a necessidade de escrever e de erigir um monumento, presente nos cinco autores.

1. livros e autores

O senhor Visconde de Chateaubriand aqui a fazer contas! O senhor professor Amiel aqui num banco alto real! O senhor Conde Alfred de Vigny a debitar o Grandela! Senancour nos Douradores! Nem o Bourget, coitado, que custa a ler como uma escada sem elevador... Volto-me para trás do parapeito para ver bem de novo o meu Boulevard de Saint Germain, e justamente nesta altura o sócio do roceiro está cuspiendo para a rua. E entre pensar tudo isto e estar fumando, e não ligar bem uma coisa e outra, o riso mental encontra o fumo, e, embrulhando-se na garganta, expande-se num ataque tímido de riso audível

(Livro 372).

I.

Num dos fragmentos do *Livro do Desassossego*⁹, Bernardo Soares refere-se a uma *doença terrível* que havia baixado progressivamente sobre a civilização: essa doença, explica-nos, é o Romantismo, e dela são frutos “um Chateaubriand e um Hugo, um Vigny e um Michelet”, não esquecendo “o pai de todos, Jean-Jacques Rousseau”, um “homem moderno, mas mais completo que qualquer homem moderno”. Para Soares, o que fica para a história deste filho da república de Genebra e figura incontornável da literatura francesa “foram as coroas e os ceptros, a majestade de mandar e a glória de vencer por destino interno”.

Com o objectivo de desenhar o seu retrato, de forma fiel e verdadeira, o suíço iniciara, aos 51 anos, a redacção das memórias da sua vida, num livro a publicar a título póstumo, intitulado *Les Confessions*. Devido à natureza do autor e da sua actividade, as suas confissões teriam de ser, tendencialmente, confissões sobre literatura. Autodidacta nas letras e na música, Jean-Jacques, órfão de mãe e destinado a ser relojoeiro, conhece desde cedo, através da leitura, as paixões que lhe transformarão a imaginação e lhe proporcionarão a consciência de si:

En peu de temps j'acquis, par cette dangereuse méthode, non seulement une extrême facilité à lire et à m'entendre, mais une intelligence unique à mon âge sur les passions. Je n'avais aucune idée des choses que tous les sentiments m'étaient déjà connus. Je n'avais rien conçu, j'avais tout senti. Ces émotions confuses que j'éprouvais coup sur coup n'altéraient point la raison que je n'avais pas encore; mais elles m'en formèrent une d'une autre trempe, et me donnèrent de la vie humaine des notions bizarres et romanesques, dont l'expérience et la réflexion n'ont jamais bien pu me guérir (*Confessions* I 46).

A sua inteligência desenvolvera-se ainda em idade bastante precoce e, no entanto, aquilo que o distinguia das outras crianças era a sua capacidade de sentir, que lhe conferiu características romanescas de que nunca se viria a libertar. A história da sua educação bibliográfica,

⁹ *Livro do Desassossego*, Assírio e Alvim, Edição 1998, 8ª Edição de 2009: p.249.

impulsionadora deste carácter romântico, é descrita no início das *Confissões*:

Les romans finirent avec l'été de 1719 ... *L'Histoire de l'Eglise et de L'Empire*, par Le sueur; *Le Discours* de Bossuet sur *l'Histoire universelle*; les *Hommes illustres* de Plutarque; *l'Histoire de Venise* par Nani; les *Métamorphoses* d'Ovide; La Bruyère; les *Mondes* de Fontenelle; ses *Dialogues des morts*, et quelques tomes de Molière, furent transportés dans le cabinet de mon père, et je les lui lisais tous les jours, durant son travail, j'y pris un goût rare et peut-être unique à cet âge (*Confessions* I 46).

Com o avançar da idade, o ensejo de ler e de aprender floresce: primeiro romances, depois tratados de ciência e de filosofia ou textos antigos. Durante os anos que passa com Mme de Warens¹⁰, os dias eram geralmente ocupados com o estudo da filosofia, da geometria, da álgebra, do latim, da história e da geografia. O futuro escritor começa a identificar-se com os autores que lê, apercebendo-se de que as suas suposições sobre a leitura eram imprecisas, e de que o pedestal em que colocava escritores e sábios não era necessariamente merecido:

La fausse idée que j'avais des choses me persuadait que pour lire un livre avec fruit il fallait avoir toutes les connaissances qu'il supposait, bien éloigné de penser que souvent l'auteur ne les avait pas lui-même, et qu'il les puisait dans d'autres livres à mesure qu'il en avait besoin. Avec cette folle idée, j'étais arrêté à chaque instant, forcé de courir incessamment d'un livre à l'autre ... (*Confessions* I 273).

Com a intenção de evitar, aos seus leitores, os erros em que havia incorrido enquanto jovem leitor, Jean-Jacques tenta transmitir, no seu texto, a sua forma de pensar e de escrever. Estas acções apenas podiam ser realizadas, diz-nos, em andamento, durante deambulações solitárias:

10 Françoise-Louise de Warens (1699 – 1762) foi benfeitora e amante de Jean-Jacques.

Quand mes incommodités me permettaient de sortir, et que je ne me laissais pas entraîner ici ou là par mes connaissances, j'allais me promener seul; je rêvais à mon grand système, j'en jetais quelque chose sur le papier, à l'aide d'un livret blanc et d'un crayon que j'avais toujours dans ma poche. Voilà comment les désagréments imprévus d'un état de mon choix me jetèrent par diversion tout à fait dans la littérature ... (*Confessions* II 70).

Sozinho, Jean-Jacques sonhava com o seu *grande sistema*, que viria mais tarde a representar em obras como *Le Contrat Social* (1762) ou *Émile, ou De l'éducation* (1762). Apesar de o desejo de escrever se ter desenvolvido cedo, a sua escrita não será nunca planeada ou premeditada: o conceito de inspiração está intimamente ligado a esta necessidade de isolamento e de imprevisibilidade. Será por entre a vida confusa de emigrante em terras francesas que o suíço tomará contacto com autores contemporâneos, que serão continuamente comentados nas *Confissões*.

Ao destacar-se pelo corte radical com a sociedade e a arte do *Ancien Régime*, de cuja queda será considerado um dos causadores, será também popular pelo seu antagonismo com os dois outros grandes nomes da literatura francesa da época: Denis Diderot e Voltaire. Na sua primeira referência a Voltaire, ainda antes de se mudar para Paris, Jean-Jacques mostra-se reverente e, apesar de não ter ainda chegado o tempo de se abandonar completamente à escrita, o seu desejo de emulação é manifesto:

La correspondance de Voltaire avec le prince royal de Prusse faisait du bruit alors: nous nous entretenions souvent de ces deux hommes célèbres ... Le prince de Prusse avait été peu heureux dans sa jeunesse ; et Voltaire semblait fait pour ne l'être jamais. L'intérêt que nous prenions à l'un et à l'autre s'étendait à tout ce qui s'y rapportait. Rien de tout ce qu'écrivait Voltaire ne nous échappait. Le goût que je pris à ces lectures m'inspira le désir d'apprendre à écrire avec élégance, et de tâcher d'imiter le beau coloris de cet auteur, dont j'étais enchanté (*Confessions* I 251).

Parece ser relevante para Rousseau, escritor das *Confissões*, revelar o seu gosto juvenil pela prosa do outro; desta forma, adivinha-se, será mais fácil justificar as posteriores desavenças, evitando, assim, ser acusado de lhe cobiçar ou o estilo ou o vedetismo. Jean-Jacques apenas entra em contacto

directo com estes e outros nomes associados à *Encyclopédie*, no entanto, enquanto musicólogo. Com o passar do tempo, o filósofo vê-se envolvido em numerosas polémicas e começa a sentir-se vítima de um grande *complot* conspirativo, no qual aqueles participarão. Assim, os comentários sobre estes autores terão, muitas vezes, um foco maior no homem do que na sua obra. A propósito da ajuda de Diderot na composição de *Discours sur l'Inégalité*, Rousseau irá queixar-se, numa nota posterior, acrescentada às *Confissões*, da sua ingenuidade por não ter ainda compreendido, à época, o *complot* de que viria a ser alvo:

Dans le temps que j'écrivais ceci, je n'avais encore aucun soupçon du grand complot de Diderot et de Grimm, sans quoi j'aurais aisément reconnu combien le premier abusait de ma confiance, pour donner à mes écrits ce ton dur et cet air noir qu'ils n'eurent plus quand il cessa de me diriger... Mais attribuant cette humeur noire à celle que lui avait donnée le Donjon de Vincennes, et dont on retrouve dans son *Clairval* une assez forte dose, il ne me vint jamais à l'esprit d'y soupçonner la moindre méchanceté (*Confessions* II 100).

Diderot abusara da sua confiança para imprimir, aos seus escritos, um tom duro que não lhe era característico; Jean-Jacques, bom e crédulo, julga dever-se o tom amargo do seu amigo à experiência por este sofrida na prisão do castelo de Vincennes. Repare-se que Rousseau só se permite criticar o outro após as suas relações terem sido cortadas, em 1757, por se orgulhar da sua honestidade e da falta de interesse em intrigas de qualquer espécie. Acaba, contudo, envolvido em outra polémica com Voltaire, a propósito de uma carta que lhe enviara em resposta ao poema deste sobre a destruição de Lisboa. Leiam-se as suas explicações em *Les Confessions*:

Frappé de voir ce pauvre homme, accablé, pour ainsi dire, de prospérités et de gloire, déclamer toutefois amèrement contre les misères de cette vie et trouver toujours que tout était mal, je formai l'insensé projet de le faire rentrer en lui-même, et de lui prouver que tout était bien. Voltaire, en paraissant toujours croire en Dieu, n'a réellement jamais cru qu'au diable, puisque son dieu prétendu n'est qu'un être malfaisant qui, selon lui, ne prend plaisir qu'à nuire... Depuis lors, Voltaire a publié cette réponse qu'il m'avait promise, mais qu'il ne m'a pas envoyée. Elle n'est autre que le roman de *Candide*, dont je ne puis parler, parce que je ne l'ai pas lu (*Confessions* II 156).

As relações entre os dois começaram a deteriorar-se em 1758, a propósito de uma disputa sobre o artigo “Genève”, preparado para o tomo VII da *Encyclopédie*, que trata da proibição de abertura de um teatro cómico naquela vila: Rousseau irá defender a manutenção das leis da cidade de Calvino, contrariando os desejos de Voltaire e D'Alembert, o que torna inevitável a sua exclusão do grupo dos *filósofos*. Por esse motivo, Voltaire decide tornar pública a sua correspondência, acto que a natureza de Rousseau não pode perdoar. No decorrer da polémica, Rousseau volta a escrever-lhe, evocando a ideia de que um homem que escreve a outro, não escreve para o público geral. Esta mesma carta será, não obstante, transcrita no seu livro póstumo. Jean-Jacques esforça-se por fazer realçar a virtude em todas as suas atitudes; termina, por isso, a sua missiva com a asserção do respeito que tem pela obra de Voltaire, demonstrando a importância da separação entre o autor e o homem:

Je vous hais, enfin, puisque vous l'avez voulu; mais je vous hais en homme encore plus digne de vous aimer, si vous l'aviez voulu. De tous les sentiments dont mon cœur était pénétré pour vous, il n'y reste que l'admiration qu'on ne peut refuser à votre beau génie, et l'amour de vos écrits. Si je ne puis honorer en vous que vos talents, ce n'est pas ma faute. Je ne manquerai jamais au respect qui leur est dû, ni aux procédés que ce respect exige. Adieu, monsieur (*Confessions* II 315).

Apenas os talentos de Voltaire são alvo do seu respeito, repete Jean-Jacques, escapando-se à tentação de ajuizar o outro literariamente. Bernardo Soares admite, por outro lado, de forma concisa, as críticas que os talentos do outro lhe despertam, obnubilados pela sua segura emocional:

“Voltaire é organicamente um cadáver (Não sabe pensar porque não sabe sentir)” (*Livro 231*¹¹). Os juízos de Soares são geralmente, de resto, pouco relacionados com confrontos originados em questões políticas ou sociais. Na sua opinião, Rousseau aproxima-se de Voltaire na sua incapacidade de utilizar inteligência e sensibilidade na produção da literatura:

No pai de todos, Jean Jacques Rousseau, as duas tendências estão juntas. A inteligência nele era de criador, a sensibilidade de escravo. Afirmava ambas por igual. Mas a sensibilidade social, que tinha, envenenou as suas teorias, que a inteligência apenas dispôs claramente. A inteligência que tinha só servia para gemer a miséria de coexistir com tal sensibilidade (*Livro 249*)¹².

Apesar do confronto entre os dois, a posteridade irá associá-los, irremediavelmente, à evolução social do século XVIII. Segundo Charles Maurras, é à fama dos dois, assim como à do restante mundo da *Encyclopédie*, que se deve a emergência da ditadura geral da escrita, que passa a reinar, não como virtuosa ou justa, mas precisamente pela sua qualidade de escrita, ou seja, como actividade que passa a ser vista como um fim, em vez de um meio (*Avenir de l'Intelligence* 17). Para Paul Bénichou, a revolução irá alterar o estatuto do homem de letras, que deixa de ser um parasita de uma classe parasita (nobreza), para ganhar relevância real na sociedade. Será a contra-revolução que irá fazê-lo retornar ao seu lugar natural: “O descrédito do homem de letras é o descrédito das doutrinas que ele encarnou” (119).

Crendo-se injustiçado, o *promeneur solitaire*, isola-se física e intelectualmente, e passa os últimos anos em reclusão, escrevendo por gosto, por dever messiânico, mas não por obrigação. Recusando uma pensão do rei e o auxílio monetário de amigos influentes, ganha orgulhosamente o seu sustento como copista de música. Assim, defende, está livre de qualquer obrigação que retiraria valor à sua obra e génio ao seu carácter.

11 *Livro do Desassossego*. Vol.I. Fernando Pessoa. Coimbra: Presença, 1990.

12 *Livro do Desassossego*, Assírio e Alvim, 1ª Edição 1998, 8ª Edição de 2009.

Si le besoin du succès ne m'eût pas plongé dans les cabales, il m'eût fait chercher à dire moins des choses utiles et vraies, que des choses qui plussent à la multitude; et d'un auteur distingué que je pouvais être, je n'aurais été qu'un barbouilleur de papier. Non, non: j'ai toujours senti que l'état d'auteur n'était, ne pouvait être illustre et respectable, qu'autant qu'il n'était pas un métier. Il est trop difficile de penser noblement, quand on ne pense que pour vivre. Pour pouvoir, pour oser dire de grandes vérités, il ne faut pas dépendre de son succès (*Confessions* II 119).

Um escritor reconhecido é um escritor comprometido; e a sua necessidade de liberdade criativa não poderia sujeitar-se à *censura* que a ideia de audiência lhe provocaria. Não obstante, com a publicação de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) e de *Émile, ou De l'éducation* (1762), o filósofo ganha fama e mais inimigos em França e na Suíça. Seguem-se conflitos políticos que o impedem de se estabelecer definitivamente em algum lugar e uma demanda por um repouso que tarda em chegar. Cada vez que se julga livre do jugo dos seus *tiranos*, Jean-Jacques prossegue com os seus passeios e a sua escrita. Ao descrever a primeira intenção de escrever as suas memórias, sente a necessidade de compará-las às de Montaigne, colocando-se, previsivelmente, nos antípodas das deste autor:

Je ne sais par quelle fantaisie Rey me pressait depuis longtemps d'écrire les Mémoires de ma vie. Quoiqu'ils ne fussent pas jusqu'alors fort intéressants par les faits, je sentis qu'ils pouvaient le devenir par la franchise que j'étais capable d'y mettre; et je résolus d'en faire un ouvrage unique, par une véracité sans exemple, afin qu'au moins une fois on pût voir un homme tel qu'il était en dedans. J'avais toujours ri de la fausse naïveté de Montaigne, qui, faisant semblant d'avouer ses défauts, a grand soin de ne s'en donner que d'aimables; tandis que je sentais, moi qui me suis cru toujours, et qui me crois encore, à tout prendre, le meilleur des hommes, qu'il n'y a point d'intérieur humain, si pur qu'il puisse être, qui ne recèle quelque vice odieux (*Confessions* II 280).

Quando lhe é sugerido a redacção de memórias, Jean-Jacques percebe, de imediato, que o interesse estaria na sinceridade e não nos feitos testemunhados: a sua intuição diz-lhe que a melhor forma de se destacar, enquanto escritor, é a de conceber algo de único na história da literatura. A consciência e o desejo que o autor tem de vir a ser vastamente lido pela posteridade são, por isso, discerníveis

ao longo deste livro. Dirige-se frequentemente aos leitores, legando-lhes o seu património artístico e, mais importante, o meio através do qual estes lhe conferirão a absolvição que não pudera receber em vida. Deste modo, multiplicam-se as asserções sobre a veracidade e a necessidade das páginas que escreve: “Je n'ai pas promis d'offrir au public un grand personnage; j'ai promis de me peindre tel que je suis; et, pour me connaître dans mon âge avancé, il faut m'avoir bien connu dans ma jeunesse” (*Confessions* I 211). Isto, defende Jean Starobinski, corresponde a uma tentativa de rectificar o erro dos outros, visto que é aí que se encontra o problema: Jean-Jacques conhece-se e conhece a sua bondade – são os outros que, ao interpretá-lo erroneamente, o cobrem de opróbrio (*Transparence et Obstacle* 218). Maurras será um dos que o fazem, acusando-o de se fazer passar por profeta – um falso profeta –, ao se insurgir contra as hierarquias e os poderes estabelecidos: “Os verdadeiros profetas [explica] defendem o sacerdócio, a realeza e, principalmente, todos os poderes constituídos, sociais e morais... Pelo contrário, os falsos profetas ... exprimem contra os poderes regulares as suas paixões, fantasias e interesses...” (“Faux Prophètes” 5). Por outro lado, o escocês Thomas Carlyle (1795 – 1881) irá apresentar Rousseau, em *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic on History*, como um dos homens superiores da história da civilização: o homem das letras, que está incumbido da mesma função que os profetas haviam tido na antiguidade. Rousseau tentara dirigir-se no caminho da realidade, sugere, celebrando a natureza da melhor forma que o soubera fazer, ou seja, “como pôde e como o Tempo o deixou” (117).

Escrever memórias implica reunir correspondência e fragmentos de textos, tarefa complicada quando se é obrigado a abandonar repetidas vezes o local de residência. Quando, em 1764, decide dedicar-se exclusivamente à composição das *Confissões*, Rousseau começa pela transcrição da correspondência que o pudesse auxiliar a fixar os factos no tempo e no espaço (*Confessions* II 406). Os livros serão escritos durante os anos de fuga, entre diversos cantões da Suíça, a Inglaterra, e visitas furtivas a Paris, até 1770. Concluídas as *Confissões*, Jean-Jacques irá continuar a sua busca por uma descrição interior que lhe convenha, ou seja, que transmita aos outros o que entende ser o seu verdadeiro *eu*. Também a título póstumo, aparecem *Rousseau juge de Jean-Jacques* e *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Esta multiplicidade da obra autobiográfica

justifica-se, segundo Starobinski, pela constante renovação do *conhecimento de si*: visto que o *conhecer* é consequência imediata do *sentir*, a história deste conhecimento altera-se a cada momento. Quanto mais o *promeneur solitaire* se afasta do mundo, maior é o seu delírio, e mais complexo lhe parece o seu conhecimento (*Transparence et Obstacle* 216).

II.

François-René de Chateaubriand, “uma alma grande que diminuiu”¹³, é outro dos autores que Bernardo Soares engloba na anatomia dos românticos. Visconde de Chateaubriand em consequência da morte do irmão durante o terror revolucionário, o autor póstumo de *Les Mémoires d'Outre Tombe* revelar-se-á uma figura proeminente do Império e da Restauração Francesa. Destinado à marinha pela tradição bretã, o jovem aventureiro vê todo o seu percurso modificado devido não só à Revolução Francesa, como também ao seu tímido desejo de glória¹⁴, e será esse percurso o tema de narração das *Mémoires*. Desde a independência dos EUA, à Revolução Francesa e ao Terror, ao Império, à Restauração, aos 100 dias de Napoleão, à segunda Restauração e à Revolução de Julho, passando pela morte de dois Papas, por um conclave em Roma, por batalhas na Europa e em África, e mesmo uma viagem de peregrinação à Terra-Santa, tudo é descrito como parte integrante da vida de um homem que parece ter visto e sobrevivido a tudo.

Como em *Les Confessions*, as *Memórias* estão repletas de comentários e apreciações de escritores e artistas, para além de considerações sobre o processo de criação artística. O seu contacto com livros, explica o autor, começara na infância e marcara-o desde logo, revelando-lhe um mundo novo e estranho – o do sonho:

Cette même année commença une révolution dans ma personne comme dans ma famille. Le hasard fit tomber entre mes mains deux livres bien divers, un Horace non châtié et une histoire des *Confessions mal faites*. Le bouleversement d'idées que ces deux livres me causèrent est incroyable : un monde étrange s'éleva autour de moi (*Mémoires* I 236)

Nas suas *Memórias*, Chateaubriand irá retratar frequentemente o contraste entre os seus contemporâneos franceses e os escritores que mais dele distam no tempo e no espaço. Para o autor,

13 Assim o descreve Bernardo Soares em o *Livro do Desassossego*: Assírio e Alvim, Edição 1998, 8ª Edição de 2009: p.250.

14 “François-René ... amou o mundo. Amou-o com orgulho porque se sentiu preso à sua glória [escreve Bernard Sève] e, no entanto, ninguém mais do que ele sentiu a fragilidade das coisas mundanas. Ele descreve por todo o lado o seu desejo de ser ignorado, de não deixar nenhum traço sobre a Terra, de passar rapidamente” (31).

o precursor é indubitavelmente Jean-Jacques Rousseau, uma das personagens mais citadas ao longo do seu livro. Em 1802, aquando da sua primeira edição, *René*¹⁵, uma das suas primeiras obras, fora comparada com *Werther* (1774) e com *La Nouvelle Héloïse* (1771). Albert Thibaudet explica, por exemplo, que as semelhanças se devem à incapacidade de Chateaubriand inventar géneros literários: “René está para Werther como Atala está para Pazzi e Virginie. Porque ninguém, em matéria de géneros ... é menos inventor do que Chateaubriand, que renova tudo através do estilo, o estilo de uma alma e o estilo de uma forma” (32). Melindrado pela consciência artística e pela decadência das personagens descritas por Goethe e Rousseau, símbolos de uma nova literatura, própria do novo século, Chateaubriand denuncia, no prefácio à 3ª edição de *René*, essa espécie de novo vício da nova literatura¹⁶:

L' auteur y combat en outre le travers particulier des jeunes gens du siècle, le travers qui mène directement au suicide. C'est J.-J. Rousseau qui introduit le premier parmi nous ces rêveries si désastreuses e si coupables ... Le roman de Werther a développé depuis ce germe de poison (*Atala, René* 83).

François-René pretende, assim, ter combatido retrospectivamente as características nefastas dos jovens do século¹⁷. O movimento de repulsa pelo que não é tradicional será uma constante na sua vida e na sua obra. O jovem *esprit-libre* de Combourg dará lugar a um ultra-realista e católico, que dedicará o resto da sua vida política aos monarcas da casa de Bourbon. Os motivos desta mudança súbita de carácter, explica ao leitor, são, primeiro, a perseguição e o assassinio do rei legítimo e, segundo, a morte da sua própria mãe, que o traz de volta à religião.

Daqui resulta a vontade, patente na composição das *Memórias*, de crítica à *maladie du*

15 René pode ser considerado como um alter-ego juvenil de François-René, o que denuncia, segundo Marc Fumaroli, “uma marca de solidariedade íntima com o autor das Confissões” (110); é a conjugação das duas personagens – René romântico e François monárquico – que faz de Chateaubriand um “centauro”, cujo drama se assemelha ao de um Adão bíblico, expulso do paraíso (113).

16 Este prefácio data de 1805; em 1818, não obstante, *René* será ainda declamado, em Paris, em conjunto com *Werther*, *Oberman* e *Manfred* (Calabrese 708).

17 Era comum, na crítica do século XVIII, considerar-se *Werther* e os escritos de Rousseau como “escritos vergonhosos” para a religião e perigosos para todos os leitores imaturos (Goeze 204). Para Wilde, a vida imita a arte, e é assim que se justifica o facto de acções descritas em romances serem copiadas pelos seus leitores, nomeadamente em obras tidas como *nefastas*: “Rapazes na flor da idade suicidaram-se porque Rolla o fez, mataram-se pelas suas próprias mãos porque pelas suas mãos se matou Werther” (41).

siècle, assim como da descrição das causas dessa mesma degenerescência. No entanto, diversos comentadores irão colocá-lo lado a lado com o *espírito da época*. Enquadra-se nesse espírito o comentário do autor à obra de George Sand que, segundo o qual, não poderá ganhar a eternidade devido ao desregramento que a anima:

George Sand n'appartiendra jamais à tous les âges. De deux hommes égaux en génie, dont l'un prêche l'ordre et l'autre le désordre, le premier attirera le plus grand nombre d'auditeurs : le genre humain refuse des applaudissements unanimes à ce qui blesse la morale, oreiller sur lequel dort le faible et le juste (*Mémoires* IV 550).

George de Sand não é intemporal porque a sua obra existe por, e para, o ideal romântico. Como resposta à leitura das *Memórias*, numa carta enviada e publicada por Sainte-Beuve, Sand pretende retaliar e critica, por isso, a pose e a camuflagem de si mesmo presentes ao longo do livro¹⁸; não pode deixar de admiti-lo, no entanto, como uma das grandes obras do século:

Falta-lhe alma, e eu, que tanto tinha amado o autor, desolo-me por não poder amar o homem. Não o conheço, não o adivinho ao lê-lo e, contudo, ele não se deixa de exhibir: mas sempre sob uma máscara que não fora feita para si. Quando é modesto, é-o de forma a me fazer crer que é orgulhoso; e assim em diante. Não se percebe se alguma vez amou alguém... Perdoo-lhe o ser injusto, furioso, absurdo ao falar da Revolução, que não deve ter compreendido na sua totalidade... No entanto, apesar da afectação geral do estilo que coincide com o carácter, apesar de procurar uma falsa simplicidade, apesar do abuso de neologismos, apesar de tudo o que me desagrade na obra, encontro-lhe, a cada instante, belezas de forma grande, simples, fresca, certas páginas que pertencem ao maior mestre do século e que, qualquer de nós, formados na sua escola, não poderíamos jamais escrever (*Sand: Chateaubriand* II 435).

O conservadorismo do autor irá repercutir-se em várias críticas feitas a personalidades e escritores liberais, entre os quais Benjamin Constant e Madame de Staël. Veja-se como é julgada a

18 A pose e a camuflagem não abandonarão o escritor, mesmo após a sua morte. Simone de Beauvoir relata de forma cómica que, numa viagem com Sartre à Bretanha, mais precisamente a Saint-Malo, vila onde François-René havia nascido e onde pedira para ser enterrado, ao visitar o túmulo do escritor, construído sobre o ilhéu Grand Bé, o consideram “tão ridiculamente pomposo na sua falsa simplicidade que, para marcar o desprezo, Sartre lhe urina em cima” (126).

inconstância do suíço, assim como, suspeita-se, a sua notoriedade social: “Bonaparte déclare solennellement qu'il renonce à la couronne; il part et revient au bout de neuf mois. Benjamin Constant imprime son énergique protestation contre le tyran, et il change en vingt-quatre heures” (*Mémoires* II 631).

Tal como Rousseau, Chateaubriand preocupa-se com personagens históricas e com personagens que escreveram histórias. Leia-se o género de pormenores que são utilizados para descrever um embaixador português:

M. de Funchal, ambassadeur demi-avoué du Portugal, est ragotin, agité, grimacier, vert comme un singe du Brésil, et jaune comme une orange de Lisbonne : il chante pourtant sa négresse, ce nouveau Camoëns ! Grand amateur de musique, il tient à sa solde une espèce de Paganini, en attendant la restauration de son roi (*Mémoires* III 258).

A alusão a Portugal obriga a alusão ao Brasil ou ao seu poeta maior, Camões, como se todas essas informações fossem interdependentes. A referência a personagens notáveis repete-se em todo o livro e acompanha o desenrolar da histórica bélica e artística relatada ao longo da vida do autor, assim como das suas viagens, dos seus encontros e das suas empresas. Acontecimentos e sensações motivam a recriação de outros acontecimentos e sensações, que dão azo à descrição de novas figuras e de novos lugares: “Ma mémoire oppose sans cesse mes voyages à mes voyages, montagnes à montagnes, fleuves à fleuves, forêts à forêts, et ma vie détruit ma vie. Même chose m'arrive à l'égard des sociétés et des hommes” (*Mémoires* IV 157). No caso específico de Chateaubriand, a referência a agentes políticos é especialmente abundante, devido à interveniência do mesmo no estado da nação francesa.

Napoleão é, de longe, a figura que o autor melhor desenvolve, desde a infância até à morte, na ilha de Sainte-Hélène; é também, segundo alguns dos seus comentadores, a personagem mais fascinante do seu relato (Amer 152). Para além de uma das figuras centrais do século XIX, Bonaparte é, talvez, o grande antagonista de Chateaubriand. A sua carreira literária parece estar, de resto, eminentemente ligada à carreira do Imperador, pois finda com o episódio da execução do

Duque d'Enghien¹⁹, dando origem a uma carreira política (*Mémoires* II 205). Em 1815, durante os Cem Dias de Napoleão, quando o rei foge para Ghent, Chateaubriand segue-o e confronta esta viagem pela Bélgica com a que fizera vinte anos antes, para se juntar ao exército dos príncipes²⁰. As semelhanças entre estas viagens são, contudo, poucas, especialmente no que se refere ao próprio narrador: “Aucune nouvelle du barbier qui m'avait donné asile. Je ne pris point le mousquet, mais la plume; de soldat j'étais devenu barbouilleur de papier” (*Mémoires* II 635). Note-se que a comparação entre o soldado e o poeta se repete no texto, nomeadamente aquando da conquista francesa de Moscovo, quando Chateaubriand se refere a Bonaparte como *le poète armé* (*Mémoires* II 461). Como se verá adiante, esta comparação coloca Chateaubriand no centro de uma discussão sobre o papel social do poeta, discussão que Fernando Pessoa e outros modernistas retomarão. Note-se, ainda, no excerto anterior, a expressão *barbouilleur de papier*, utilizada anteriormente, como referido acima, por Rousseau, a propósito da condição do escritor que escreve para sobreviver. Os papéis que Chateaubriand diz escrever são ensaios políticos a favor da monarquia para quem trabalha, o que faz dele um funcionário assalariado do Rei.

A rivalidade que o autor sente pelo homem de estado parece dever-se à associação que faz entre herói e poeta (ou homem de letras), tal como é descrita por Thomas Carlyle. Se estes pares de termos – poeta e soldado, pena e arma – forem, de alguma forma, equivalentes, então Chateaubriand tem toda a autoridade para criticar Napoleão como um seu igual, esperando que a história o venha a escolher a ele, de entre os dois. Afinal, se o visconde de Chateaubriand não vingar como político, como se virá a verificar, deverá, conseqüentemente, ser reconhecido enquanto poeta, segundo o seu raciocínio: “Si dans un personnage à la fois politique et littéraire la médiocrité du poète fait la supériorité de l'homme d'État, il faudrait en conclure que la faiblesse de l'homme d'état résulterait de la force du poète...” (*Mémoires* III 409). Para Jean-Claude Berchet, a audaciosa identificação que o escritor faz com o imperador tem como objectivo insinuar que Napoleão se

19 Louis Antoine Henri de Bourbon-Condé foi assassinado em Vincennes em 1804, às ordens de Napoleão.

20 O *exército dos príncipes* fora formado em 1792, em Trêves, sob a liderança dos irmãos do Rei Louis XVI (Conde de Provence e Conde de Artois), com o objectivo de lutar contra o novo governo francês. Este, assim como outros exércitos, era formado por emigrantes forçados franceses. Apesar de alguns destes exércitos continuarem a lutar até depois do início da regência de Bonaparte, o exército dos príncipes rapidamente se dispersa após as batalhas de outono de 1792.

tornara numa personagem literária e que as características do seu génio passam a ser as características do poeta; assim, Chateaubriand reitera, em defesa da literatura, a superioridade da imaginação face à realidade, da arte face à vida social (Berchet: *Mémoires* II 25). Para Marc Fumaroli, nas páginas dedicadas à vida do Imperador é recorrente a presença de um “nós” que vem reunir o “eu” do narrador com o “eu” do actor e, ainda, com um coro anónimo que representa o sofrimento e as misérias que o actor-Napoleão provoca; essa voz anónima tem origem, ainda e sempre, defende o crítico, na memória pessoal do escritor: a descrição da “agonia colectiva do grande exército” no inverno russo baseia-se, por exemplo, nas recordações de guerra do próprio escritor (616).

É durante a sua primeira embaixada em Roma, em 1803, que pela primeira vez ocorre a Chateaubriand a ideia de começar a escrever as suas *Memórias*. Com a execução do Duque d'Enghien, inicia-se um novo capítulo da sua vida, e apenas em 1822, aquando da sua embaixada em Londres, o projecto parece retomar, sendo escritos, a partir dessa data, grande parte dos dois primeiros tomos:

C'est à Londres, en 1822, que j'ai écrit de suite la plus longue partie de ces *Mémoires*, renfermant mon voyage en Amérique, mon retour en France, mon mariage, mon passage à Paris, mon émigration en Allemagne avec mon frère, ma résidence et mes malheurs en Angleterre depuis 1793 jusqu'à 1800. Là se trouve la peinture de la vieille Angleterre, et comme je retraçais tout cela lors de mon ambassade (1822), les changements survenus dans les mœurs et dans les personnages de 1793 à la fin du siècle me frappaient ; j'étais naturellement amené à comparer ce que je voyais en 1822 à ce que j'avais vu pendant les sept années de mon exil d'outre-Manche. (*Mémoires* III 112).

Os primeiros anos da sua vida serão escritos de imediato, mas a maioria dos capítulos seguintes será escrita *a posteriori*, desordenadamente, contendo a inscrição da data de redacção; por exemplo, o primeiro capítulo do livro vinte e cinco terá sido escrito em 1839, a conclusão das *Memórias* em 1841. Outros capítulos terão sido escritos como diários de bordo, à medida que os acontecimentos se apresentavam. O relato da sua última viagem a Itália, para servir a Duchesse de Berry e a causa

da monarquia francesa, por exemplo, será escrito em 1833. Nessas páginas, Chateaubriand alongra-se na descrição das paisagens naturais e humanas que visita; paralelamente, revela aos leitores as memórias que os locais por onde vai passando lhe despertam:

Là demeure peut-être le signor *Pocorurante* que les grandes dames à sonnets dégoutaient, que les deux jolies filles commençaient fort à lasser, que la musique fatiguait au bout d'un quart d'heure, qui trouvait Homère d'un mortel ennui, qui détestait le pieux Énée, le petit Ascagne, l'imbécile roi Latinus, la bourgeoise Amate et l'insipide Lavinie; qui s'embarrassait peu d'un mauvais dîner d'Horace sur la route de Brindae; qui déclarait ne vouloir jamais lire Cicéron et encore moins Milton, ce barbare, gâteur de l'enfer et du diable du Tasse (*Mémoires* IV 384).

Esta fora a última missiva política do cavaleiro Chateaubriand. Tudo o que ambicionara em literatura e em política tinha sido realizado, explica: seguir-se-iam os anos de repouso, em que poderia finalmente dedicar-se à redacção das *Memórias*. Os últimos livros são, por isso, particularmente prolíficos em crítica de arte: Itália representa, para o autor, o repouso e a beleza que a França não lhe pôde oferecer. Ao passar por Veneto e Emilia-Romagna, descreve as personalidades que a paisagem lhe evoca: “...Tite-Live, Virgile, Catulle, Arioste, Guarini, les Strozzi, les trois Bentivoglio, Bembo, Bartoli, Bojardo, Pindemento, Varano, Monto, une foule d'autres hommes célèbres, ont été enfantés par cette terre des Muses” (*Mémoires* IV 430). A nomeação e a apreciação de artistas e escritores repetir-se-ão até ao fim do livro.

A alusão à morte é frequente neste livro; morte essa que representa o nascer público das *Memórias*, que tantos aguardam, e que encerra grande parte do simbolismo da obra que constrói, como se verá adiante. Numa carta a Mme. Récamier²¹, transcrita no livro, o autor confessa: “Quand cesseraï-je de vous parler de toutes ces misères? Quand ne m'occuperai-je plus que d'achever les mémoires de ma vie et ma vie aussi, comme dernière page de mes *Mémoires*?” (*Mémoires* III 377). A obrigação que o escritor sente está intimamente ligada à fama que, por vezes, parece desejar. A busca de fama é, aqui, uma questão espinhosa; segundo a sua própria descrição, sempre que o

21 Juliette Récamier (1777 – 1849) fora uma figura proeminente da Paris do século XIX, assim como uma das supostas amantes de Chateaubriand.

escritor se aproximava do momento em que poderia atingir fama e fortuna, vinha a descobrir que estas, ao fim e ao cabo, apenas o cansavam. Por isso, a todas as suas missivas se seguem impreterivelmente a renúncia e a fuga. O autor tem noção de que as suas *Memórias* serão a obra-prima da sua carreira literária e, portanto, existe uma consciência do facto de este livro lhe vir a trazer, postumamente, a importância que o escritor não pudera (ou não quisera) adquirir em vida. Recorde-se a opinião de William Hazlitt a propósito da fama dos mortos:

O génio é o herdeiro da fama; mas a difícil condição para se obter essa brilhante [bright] reversão é ganha com a perda da vida. A fama é a recompensa não dos vivos, mas dos mortos ... A fama é por si só imortal, mas não é gerada até ao último fôlego do génio ser extinto (*On the Living Poets*).

É devido à necessidade da morte na construção da imortalidade que Chateaubriand se permite regulares *tête-à-tête* com os seus leitores, através dos quais as suas *Memórias* sobreviverão: “Lecteurs, supportez ces arabesques; la main qui les dessina ne vous fera jamais d'autre mal; elle est séchée” (*Mémoires* IV 360). Concluindo o seu livro em 1840, o escritor decide vendê-lo, em 1844, a uma casa de edição, para ser editado a título póstumo, como forma de obter sustento para os seus últimos anos.

III.

Bernardo Soares afirma, a certa altura, possuir hábitos de solidão, por oposição aos das sociedades dos homens. Isto aproxima-o, segundo as suas próprias palavras, de Rousseau ou de Senancour – autores prováveis de uma frase que começa por citar²² e espíritos da sua espécie, quiçá da sua raça (*Livro 73*). Étienne Pivert de Senancour fora um escritor francês contemporâneo de Chateaubriand. A sua obra mais conhecida, *Oberman*, consiste na correspondência do seu autor fictício, publicada, à semelhança do que acontece no *Livro do Desassossego*, pelo autor com a identidade civil inscrita no rosto do volume, no papel de editor da prosa do outro²³. Trata-se de um relato de viagem, um itinerário através dos Alpes, na qual o autor escreve um diário de bordo composto de 89 cartas (na versão original de 1804). O editor descreve, na observação inicial, as cartas que lhe haviam sido legadas, enumerando o seu conteúdo:

On y trouvera des descriptions; de celles qui servent à mieux faire entendre les choses naturelles, et donner des lumières, peut-être trop négligées, sur les rapports de l'homme avec ce qu'il appelle l'*inanimé*.

On y trouvera des passions: mais celles d'un homme qui était né pour recevoir ce qu'elles promettent, et pour n'avoir point une passion; pour tout employer, et pour n'avoir qu'une seule fin.

On y trouvera de l'amour: mais l'amour senti d'une manière qui peut-être n'avait pas été dite (*Oberman 54*).

Oberman promete descrições de paixões impossíveis, do amor como nunca fora dito, da natureza conjecturalmente inanimada que se relaciona com o homem; promete, também, ser repetitivo como o foram os grandes escritores porque, de resto, a demora e a utilização de um estilo livre, na escrita, são características boas e naturais:

22 “Os meus hábitos são da solidão, que não dos homens”, provavelmente em francês, no original.

23 Neste sentido, *Oberman* aproxima-se também do romance *Die Leiden des jungen Werther*, de Goethe, no qual este reúne e publica as cartas do infeliz Werther, com o intuito de oferecer aos leitores um livro que lhe possa servir como *amigo*.

On y trouvera des longueurs: elles peuvent être dans la nature; le cœur est rarement précis, il n'est point dialecticien. On y trouvera des répétitions: mais si les choses sont bonnes, pourquoi éviter soigneusement d'y revenir? Les répétitions de *Clarisse*, le désordre (et le prétendu égoïsme) de Montaigne n'ont jamais rebuté que des lecteurs seulement ingénieux. L'éloquent J. J. était souvent diffus. Celui qui écrivit ces lettres paraît n'avoir pas craint les longueurs et les écarts d'un style libre: il a écrit sa pensée. Il est vrai que J. J. avait le droit d'être un peu long: pour lui, s'il a usé de la même liberté, c'est tout simplement parce qu'il la trouvait bonne et naturelle (*Oberman* 54).

Existe em *Oberman*, como nas obras vistas anteriormente, uma tensão entre o acto da escrita do seu autor e o legado que escritores ou personalidades eminentes lhe deixaram. Leitor, assim como escritor, Oberman dá conta das semelhanças entre as duas acções, interdependentes entre si:

L'art de lire est comme celui d'écrire. Les grâces et la vérité de l'expression dans la lecture sont infinies comme les modifications de la pensée: je conçois à peine qu'un homme qui lit mal, puisse avoir une plume heureuse, un esprit juste et vaste. Sentir avec génie, et être incapable d'exprimer, paraît aussi incompatible que d'exprimer avec force ce qu'on ne sent pas (*Oberman* 366).

A leitura e a escrita são inseparáveis porque se uma não proporciona revelações, a outra não as poderá expressar: um mau leitor não pode possuir um *espírito justo e vasto* e, sem essas características, não pode dar fluência à pena de escrever. Este espírito justo e vasto é característico do homem de *carácter elevado*, que Oberman admira: aquele que ama o que é útil, nobre e justo, que será imune aos prazeres carnavais, assim como a todos os estimulantes físicos (*Oberman* 383), e que, mesmo que pobre ou desconhecido, se sabe diferente dos demais:

L'homme qui a un caractère élevé n'est point confondu parmi la foule; et si pour l'éviter il fallait descendre à des soins minutieux, je crois qu'il se résoudrait à le faire. Je crois encore qu'il n'y aurait point en cela de vanité: le sentiment des convenances naturelles porte chaque homme à se mettre à sa place, à tendre à ce que les autres l'y mettent ... mais il craint de s'avilir, et ne craint point de n'être pas élevé: il ne répugne pas à son être de n'avoir point un grand rôle, mais d'en avoir un qui soit contraire à sa nature (*Oberman* 362).

O *homem superior* não pode ser absorvido por uma massa de *homens comuns*, explica, por ter receio de se diminuir, devido ao contacto com os outros, ou de se ver obrigado a desempenhar acções para as quais não nascera.

A erudição do autor de *Oberman* é vasta, e os nomes referenciados vários; a sua menção é vulgarmente despoletada por comentários sobre arte, moral e religião: “Helvétius connaissait mieux les différences du coeur humain, lorsqu'il disait: « Il y a des hommes si malheureusement nés qu'ils ne sauraient se trouver heureux que par des actions qui mènent à la Grève»” (*Oberman* 208); e pode ocorrer como consequência de reflexões sobre temas muito variados: o escritor, explica Béatrice Didier, dialoga melhor com os mortos do que com os vivos (262). Para reflectir sobre a mortalidade humana, utiliza como bengala uma enumeração de personalidades falecidas:

À cinquante-six, commence la vieillesse. Soixante-trois est la première époque de la mort naturelle ... Beaucoup de personnages célèbres sont morts à soixante-dix ans, à quatre-vingt-quatre, à quatre-vingt-dix-huit, à cent quatre (ou cent cinq). Aristote, Abélard, Héloïse, Luther, Constantin, chah Abbas, Nostradamus et Mahomet moururent à soixante-trois; et Cléopâtre sentit bien qu'il fallait attendre vingt-huit jours pour mourir après Antoine (*Oberman* 242).

Como nas *Confessions* e nas *Mémoires*, são comentados os antecessores mais próximos do autor. É o caso de Diderot: “Si je suis de l'avis de Diderot, peut-être il paraîtra que c'est parce qu'il parle le dernier, et je conviens que cela fait ordinairement beaucoup: mais je modifie sa pensée à ma manière, car je parle encore après lui” (*Oberman* 123). É também o caso de Rousseau:

Vous savez comment fut trompée l'attente de ces hommes du Dauphiné qui herborisaient avec J.-J. Ils parvinrent à un sommet dont la position était propre à échauffer un génie poétique: ils attendaient un beau morceau d'éloquence; l'auteur de Julie s'assit à terre, se mit à jouer avec quelques brins d'herbe, et ne dit mot (*Oberman* 96).

Apesar de ser defendido que *La Nouvelle Héloïse* fora o principal modelo de composição de *Oberman*, Senancour pretende sugerir a sua emancipação da influência de Rousseau. Segundo as notas de *marginalia* do seu exemplar do artigo que Sainte-Beuve compusera em 1832, Senancour afirma ter lido Rousseau *tarde e mal*, depois de “Buffon, Malebranche, Helvétius, Bernardin de Saint-Pierre, Leguat” (Bercegol: *Oberman* 508). Para Albert Béguin, pode supor-se, por outro lado, uma influência directa dos românticos alemães sobre a sua obra e o seu pensamento (330). Para o crítico, são também patentes as semelhanças entre a prosa de Senancour, a de Jean-Jacques e de Chateaubriand (333). O livro fora comparado com *Atala* e *René*, a propósito dos relatos de sentimentos e de viagens; não obstante, não são feitas referências a Chateaubriand nesta obra. Isto dever-se-á ao antagonismo dos dois homens quanto a matérias de política e de religião – Senancour era liberal, Chateaubriand conservador e monárquico. Segundo Paul Bénichou, Senancour acusava Chateaubriand de ser imune a inquietações filosóficas (*Romantismes* I 189); para Béatrice Le Gall, o conflito era mais geral, “mais afectivo do que lógico” (464). A animosidade entre os dois escritores é mútua, como nota Sainte-Beuve:

Não creio que se tenham alguma vez encontrado. Quando se pronunciava por acaso o nome de M. de Sénancour et d'Oberman em frente de M. de Chateaubriand, este guardava um silencio obstinado. M. de Sénancour ... tinha combatido com educação os exageros do brilhante panfletário: «O que é preciso são coisas boas, em vez de coisas brilhantes.» M. de Sénancour acreditava numa indisposição de M. de Chateaubriand contra si, e dava esta explicação: «Creio adivinhar de onde vem a sua má vontade: eu amo as montanhas, e ele detesta-as.» ... Apesar de adversários e rivais, se M. de Sénancour tivesse sido um escritor popular e influente, a uma dada altura M. de Chateaubriand teria ido ter com ele... (*Chateaubriand* I 350).

O crítico explica ainda que *Oberman* se assemelha a *René* e a Jean-Jacques por possuir o carácter

original e transformado que caracterizava a época (Sainte-Beuve: *Oberman* 511). Segundo George Sand, no prefácio escrito à edição de 1840, a fraca aceitação de *Oberman* em 1804 terá sido devida à profunda alienação do seu autor em questões de guerra e de glória, num momento histórico em que essas eram as principais preocupações do povo francês (Sand 522). Após a queda do Império (1814), a nação deixa-se novamente permear pela dúvida, encarnada nas literaturas românticas inglesa e alemã, o que permite à obra de Senancour ganhar representatividade. Esta será, contudo, breve, visto que o autor morrerá na indiferença quase geral, e assim permanecerá até hoje. Para Bercegol, a ruptura com as convenções romanescas é mais forte em Senancour do que em Chateaubriand, o que pode justificar a distância entre o sucesso de um e de outro (Bercegol: *Oberman* 21).

Serão Sainte-Beuve e George Sand, prefaciadores das edições de 1833 e 1840, os principais impulsionadores da obra deste escritor. Senancour trabalhará continuamente a sua obra, aumentando-a, corrigindo-a, e inserindo-lhe notas de leitura. Se, em 1833, Sainte-Beuve o impede de alterar grande parte do livro, em 1840 notam-se modificações, sobretudo ao nível do estilo, que o autor deseja tornar mais clássico do que romântico; também o título da obra se transforma: *Obermann* passa a chamar-se *Oberman*. Num artigo de 1823, Senancour explica que o seu ideal artístico é aproximar o classicismo do romantismo, para fundar um romantismo eterno, que combine pureza com originalidade e liberdade (Bercegol: *Oberman* 25).

Tal como Rousseau, Senancour escreve para procurar quem o venha a compreender e, tal como naquele, esta procura ganha forma no reencontro com a natureza. A paisagem estimula a meditação e os sonhos, como forma de evasão à realidade social. *Oberman* irá defender Jean-Jacques, assim como as virtudes naturais que ele representa, contra a sociedade em cuja pureza nenhum dos dois acredita. Segundo Bénichou, Senancour assemelha-se a Rousseau na sua fidelidade ao ideal primitivista mas, ao contrário deste, fá-lo de uma forma desencantada e frustrada (*Romantismes* I 188).

Assurément un homme de lettres en linge sale, logé dans le grenier, recousant ses hardes, et copiant je ne sais quoi pour vivre, sera difficilement un être utile au monde, et jouissant de l'autorité nécessaire pour faire quelque bien. A cinquante ans, il s'allie avec la blanchisseuse qui a sa chambre sur le même palier; ou s'il a gagné quelque chose, c'est sa servante qu'il épouse. A-t-il donc voulu ridiculiser la morale, et la livrer aux sarcasmes des hommes légers? Il fait plus de tort à l'opinion que le prêtre *marié* qu'on paie pour en appeler journellement à ce culte qu'il a trahi, que le moine factieux qui vante la paix et l'abnégation, que ces charlatans de la probité, dont un certain monde est plein, qui répètent à chaque phrase, mœurs! vertus! honnête homme! et à qui dès lors on ne prêterait pas un louis sans billet (*Oberman* 361).

A obra de Senancour é marcada pelos temas do misticismo e da religião. Segundo Bercegol, o autor rejeita o optimismo de *L'Encyclopedie*, mas rejeita também a segurança que os dogmas religiosos podem conferir. As suas primeiras obras – *Aldomen ou le bonheur dans l'obscurité* e *Réveries sur la nature primitive de l'homme* – apresentam, por isso, um sentimento anticlerical firme; em *Oberman*, por outro lado, esse sentimento, ainda que presente, é atenuado e disperso em várias temáticas (Bercegol: *Oberman* 12):

Je n'irai pas maintenant affaiblir une croyance religieuse dans les vallées des Cévennes ou de l'Apennin, ni même auprès de moi dans la Maurienne ou le Schweitzerland: mais en parlant de morale, comment ne rien dire des religions? Ce serait une affectation déplacée: elle ne tromperait personne; elle ne ferait qu'embarrasser ce que j'aurais à dire, et en ôter l'ensemble qui peut seul le rendre utile ... Mais si en écrivant sur les institutions humaines je parvenais à ne point parler des systèmes religieux, on n'y verrait autre chose que des ménagements pour quelque parti puissant. Ce serait une faiblesse condamnable ... Si l'on peut se dispenser de parler des religions dans bien des écrits, je n'ai pas cette liberté que je regrette à plusieurs égards: tout homme impartial avouera que ce silence est impossible dans un *ouvrage* tel que doit être celui que je projette, le seul auquel je puisse mettre de l'importance (*Oberman* 375).

A moral deve ser uma preocupação essencial dos escritores, afirma, assim como a vida solitária deve implicar disciplina interior. Oberman pensa-se enquanto escritor: de cartas e de um projecto de obra literária, a que se refere nas mesmas. Contudo, o início dessa obra nunca chega a acontecer e

apenas na correspondência que é coligida para esse mesmo efeito podemos encontrar referências aos temas que esta iria abordar: “Je ne veux cependant pas commencer par l'ouvrage que je projette. Il est trop important et trop vaste pour que je l'achève jamais: c'est beaucoup si je le vois approcher un jour de l'idée que j'ai conçue” (*Oberman* 365). A obra que deseja concretizar é considerada, à partida, como irrealizável. Incapaz de escrever aquilo que planeia, Oberman dedica-se à contemplação e à descrição instintiva dos sentimentos e dos pensamentos que o ocupam diariamente. Escreve, como Rousseau pretende ter feito, de forma simples e espontânea: “... les écrits, comme tant d'autres choses, sont soumis à l'occasion même inaperçue; ils sont déterminés par une impulsion souvent étrangère à nos plans et à nos projets” (*Oberman* 365). A ideia de *fazer um livro para obter um nome* é, para Oberman, uma tarefa repulsiva; no entanto, esta hipótese acaba por surgir por entre as suas palavras: “L'opinion, la célébrité, fussent-elles vaines en elles-mêmes, ne doivent être ni méprisées, ni même négligées, puisqu'elles sont un des grands moyens qui puissent conduire aux fins les plus louables comme les plus importantes” (*Oberman* 364). Apesar de vã, a celebridade deve ter tida em conta porque pode dar origem a fins louváveis em si mesmos; mas esse género de fins implica um objectivo e uma determinação que o autor destas palavras não possui. Por isso, Oberman declara escrever para os seus correspondentes e não para um leitor exterior; este é, no entanto, apenas o autor fictício da obra e, apesar da reserva apresentada por este personagem, pode supor-se que, tal como no caso de Rousseau, a projecção da fama tenha sido, de algum modo, uma preocupação de Senancour.

IV.

Henri Frédéric Amiel é outro dos criadores da doença de que Soares padece – “Nem o privilégio de uma pequena originalidade de doença... Faço o que tantos antes de mim fizeram... Sofro o que já é forma velha de sofrer... Para que mesmo penso estas coisas, se já tantos as pensaram e as sofreram...” (*Livro* 395). Nascido em Genebra, vila onde viverá grande parte da sua vida, no ano em que nascem também Dostóievski, Flaubert e Baudelaire, órfão de pai e de mãe numa idade prematura, Amiel irá viajar pela Europa e fixar-se em Berlim, onde estudará, entre 1844 e 1848, filosofia, psicologia, filologia e teologia. Aí dará início, em 1838, à redacção de *Journal Intime*, um dos primeiros exemplos de diários íntimos em literatura de língua francesa. Esta passagem pela Alemanha será decisiva para o pensamento do autor, como se verá adiante; leia-se o seguinte excerto de uma entrada de 1847, escrita ainda em Berlim, na qual o autor dá já expressão à sua perplexidade face às questões de religião, do eterno e do absoluto:

Il n'y a qu'une chose nécessaire: posséder Dieu – Tous les sens, toutes les forces de l'âme et de l'esprit, toutes les ressources extérieures sont autant d'échappées ouvertes sur la divinité: autant de manières de déguster et d'adorer Dieu. Il faut savoir se détacher de tout ce qu'on peut perdre, ne s'attacher absolument qu'à l'éternel et à l'absolu et savourer le reste comme un prêt, un usufruit ... (*Journal* I 3).

Findados os estudos, Amiel volta à vila natal para leccionar na Universidade de Genebra: primeiro estética e literatura francesa; mais tarde, filosofia, cátedra que conservará até à sua morte. Será nesta altura que o seu diário, por diversas vezes interrompido, se tornará regular. As entradas passam a ser semanais, depois diárias, ao longo de mais de trinta anos, até 1881, uma semana antes da sua morte. Veja-se uma das últimas entradas, em que Amiel, pressagiando a morte próxima, se esforça por resumir os conteúdos abordados no seu diário, de modo a, poder-se-ia dizer, se justificar pelo tempo com ele despendido:

1^{ère} mars 1881. — Je viens avec le Journal de donner un coup d'œil aux affaires du monde. C'est le vacarme de Babel. Mais il est bien agréable de faire en une heure le tour de la planète et de passer la revue du genre humain. Cela éveille un sentiment d'ubiquité. Un journal au XX^e siècle se composera de huit ou dix bulletins quotidiens : Bulletin politique, religieux, scientifique, littéraire, artistique, commercial, météorologique, militaire, économique, social, judiciaire, financier, et comprendra deux parties seulement : Urhs et Orhis, le pays et le monde (*Journal* II 328).

Neste *Journal*, Amiel deposita as impressões que os seus dias e as suas ocupações lhe imprimem, observações filosóficas e psicológicas que decorrem das suas leituras, assim como as suas meditações íntimas. O diário servia, ao mesmo tempo, fins de exame de consciência e o de confissão: um diálogo quotidiano que substitui a oração. Aqui, o suíço exprimia os desejos e os seus receios face à sociedade dos homens e, muito vulgarmente, à relação destes com o divino:

Quand donc l'Église à laquelle j'appartiens de cœur sera-t-elle constituée? Je ne puis, comme Scherer, me contenter d'avoir raison tout seul. Il me faut un christianisme moins solitaire. Mes besoins religieux ne sont pas satisfaits, c'est comme mes besoins sociaux et mes besoins d'affection. Quand je cesse de les oublier dans la somnolence, ils se réveillent avec une sorte d'âcreté douloureuse (*Journal* I 45).

Para Edmond Scherer (1815 – 1889), teólogo e crítico francês, amigo de infância e prefaciador da primeira edição do *Diário*, esta obra imensa é perpassada por um sofrimento e uma busca de coração aberto por Deus, assim como por uma busca pela totalidade espiritual e intelectual. Scherer tenta tornar inteligível a luta inesgotável entre o ideal e a vida do autor:

A alma e a vida de Amiel são um arranjo de contrastes; no entanto, o maior e último paradoxo da sua existência é, não conseguindo dar-nos a sua medida numa obra intencional e reflectida, deixar-nos, após a sua morte, em folhas secretas, um livro que não morrerá; o preço deste livro consiste precisamente na fidelidade com que retrata os sofrimentos de um génio estéril ... (Scherer: *Journal* I LXXV).

Essa luta esbate-se na construção do *Journal*, precisamente pela naturalidade com que nasce, por

não ser escrito com o objectivo de ser a *grande obra* que lhe tem vindo permanentemente a escapar. Amiel dá-lhe um nome – *maladie de l'idéal* (*Journal* I 111) – e tenta justificar a sua incapacidade em conciliar este ideal com a escrita:

... les peuples romans qui ont la pratique de la vie historique n'en ont pas la philosophie, et les Allemands qui ne savent pas pratiquer la vie en font la théorie. Par instinct, chaque être cherche à se compléter et c'est la même loi secrète qui fait que le peuple le plus vivant a la théorie la plus mathématique (*Journal* I 105).

Existe, segundo este, uma distinção essencial entre os povos românicos (mais históricos e, por isso, menos filosóficos) e os germânicos (menos históricos e mais filosóficos). Estes últimos, com os quais Amiel mais se assemelha, não conseguem praticar a vida, por se apoiarem em demasia na vida teórica. Incapaz, portanto, de criar aquilo que deseja, o suíço dedicar-se-á com empenho a realizar traduções; no diário serão documentadas reflexões que este trabalho lhe desperta:

Traduit en vers la page de Goethe, tirée du Faust, qui contient la profession de foi panthéiste. Elle ne va pas trop mal ce me semble. Mais quelle différence entre les deux langues quant à la netteté; c'est l'estompe et le burin, l'une peignant l'effort, l'autre notant le résultat de l'acte; l'une faisant sentir le rêve, le vague, le vide, l'informe, l'autre déterminant, fixant, dessinant même l'indéfini ; l'une représentant la cause, la force, les limbes d'où sortent les choses, l'autre les choses elles-mêmes. L'allemand a la profondeur obscure de l'infini, le français la clarté joyeuse du fini (*Journal* I 151).

Culturalmente *perdido entre dois rios*, à semelhança de Chateaubriand²⁴, o suíço procura, sem êxito, uni-los através da escrita: produzirá livros de poemas, livros de pensamentos, ensaios de crítica, etc. Contudo, a expressão física do seu mal apenas ganhará uma hipérbole no *Diário*. À semelhança das obras analisadas previamente, também este livro apresenta uma densidade de comentários sobre arte e artistas. Veja-se como a distinção entre dois compositores dá azo a uma reflexão que parece superá-los:

24 Este afirmara sentir-se perdido entre dois séculos, *como no desaguar de dois rios* (*Mémoires* IV 603).

Lequel est le plus grand, Mozart ou Beethoven? Question oiseuse! L'un est plus accompli, l'autre plus colossal. Le premier c'est la paix de l'art parfait, l'immédiate beauté; le second c'est le sublime, la terreur et la pitié, la beauté par retour. L'un donne ce que l'autre fait désirer. Mozart a la pureté classique de la lumière et de l'océan bleu, Beethoven la grandeur romantique des tempêtes de l'air et des mers ... (*Journal I* 118).

São especialmente frequentes alusões a escritores e obras literárias ou filosóficas, que surgem como exemplos de episódios ou de sentimentos quotidianos; no exemplo seguinte, Amiel compara a antítese da sua posição com as de Shakespeare ou Hamlet:

C'est une position bizarre, et qui devient cruelle quand la douleur m'oblige à rentrer dans mon petit rôle, auquel elle me lie authentiquement, et m'avertit que je m'émancipe trop en me croyant, après mes causeries avec le poète, dispensé de reprendre mon modeste emploi de valet dans la pièce. — Shakespeare a dû éprouver souvent ce sentiment, et Hamlet, je crois, doit l'exprimer quelque part. C'est une Doppelgängerei tout allemande, et qui explique le dégoût de la vie réelle et la répugnance pour la vie publique si communs aux penseurs de la Germanie. (*Journal I* 64).

Esta *posição bizarra* a que se refere, ou seja, o contraste entre o pequeno papel social que Amiel comporta e as conversas com (entre) poetas, assemelha-se àquela que Bernardo Soares irá retomar, mais tarde, quando compara a “gola de um casaco de empregado do comércio” com o pescoço de um poeta onde aquela se ergue (*Livro 63*)²⁵.

O suíço origina grande parte da sua crítica literária nas obras dos seus mais directos rivais²⁶.

Rousseau é, de forma expectável, um dos autores a quem Amiel mais alude:

25 Este trecho será analisado adiante, no capítulo 3.V.

26 Sobre os quais escreverá, de resto, ensaios publicados em vida. É o caso do livro *Jean-Jacques Rousseau*.

Relu le premier livre de l'*Emile* : j'ai été choqué contre toute attente, car j'ouvrais le livre avec un vif besoin de style et de beauté. J'ai éprouvé une impression de lourdeur, de dureté, d'emphase martelée et pénible, quelque chose de violent, d'emporté et de tenace, dépourvu de sérénité, de noblesse, de grandeur. J'ai trouvé, dans les qualités comme dans les défauts, une sorte d'absence de bon ton, la flamme du talent mais sans grâce, sans distinction, sans l'accent de la bonne compagnie (*Journal I 17*).

Chateaubriand também consta da sua crítica, sendo tratadas as questões literária das obras deste e, em especial, de pormenores sobre o seu comportamento. Repare-se no seguinte excerto, no qual o suíço se debruça sobre os primeiros romances do autor de *Les Natchez*, concluindo que, apesar de ser um grande artista, François-René não fora um homem excepcional:

En réfléchissant hier à *Atala* et à *René*, Chateaubriand m'est devenu clair. Grand artiste et non pas grand homme, immense talent, mais plus immense orgueil, dévoré d'ambition, mais n'ayant trouvé à aimer et à admirer dans le monde que sa personne, infatigable au travail, capable de tout, sauf de dévouement réel, d'abnégation et de foi. Jaloux de tout succès, il a toujours été de l'opposition, pour renier tout service reçu ou toute gloire autre que la sienne. Légitimiste sous l'Empire, parlementaire sous la légitimité, républicain sous la monarchie constitutionnelle, défendant le christianisme quand la France était philosophe, se dégoûtant de la religion dès qu'elle redevint une force sérieuse, le secret de ces contradictions sans terme, c'est le besoin d'être seul comme le soleil, la soif dévorante de l'apothéose, l'incurable et insatiable vanité qui joint à la férocité de la tyrannie le suprême dégoût de tout partage. Imagination magnifique, mais mauvais caractère, puissance incontestable, mais égoïsme antipathique, cœur sec, ne pouvant souffrir autour de soi que des adorateurs et des esclaves. Âme tourmentée et triste vie, à tout prendre, sous son auréole de gloire et sa couronne de lauriers. Essentiellement jaloux et colérique, Chateaubriand dès le début est inspiré par le défi, par le besoin de contredire, d'écraser et de vaincre, et ce mobile restera toujours le sien (*Journal I 130*).

Note-se a forma detalhada como é apresentada a descrição da vida e dos vícios de Chateaubriand: este é, segundo o suíço, capaz de tudo menos de uma devoção real, crítica que se aplica tanto às suas posições políticas, quanto à sua fé cristã. Amiel separa o autor do homem, fazendo o elogio do primeiro e a crítica minuciosa do segundo, referindo o seu orgulho, as suas contradições, a sua inveja e o seu egoísmo. Na continuação do excerto, fala-se de Rousseau:

Rousseau me paraît son point de départ, l'homme auquel il demandera, par contraste et résistance, toutes ses répliques et ses incursions. Rousseau est révolutionnaire; Chateaubriand écrira son *Essai sur les révolutions*. Rousseau est républicain et protestant; Chateaubriand se fera royaliste et catholique. Rousseau est bourgeois; Chateaubriand ne glorifiera que la noblesse, l'honneur, la chevalerie, les preux. Toujours l'indifférence réelle simulant la passion pour la vérité ; toujours l'impérieuse recherche de la gloire au lieu du dévouement au bien ; toujours l'artiste ambitieux ; jamais le citoyen, le croyant, l'homme. Chateaubriand a *posé* toute sa vie pour le colosse ennuyé, souriant de pitié devant un monde nain et affectant de ne rien vouloir de lui par dédain, tout en pouvant tout lui prendre par génie. Il est le type d'une race funeste et le père d'une lignée désagréable. — Mais j'en reviens aux deux épisodes (*Journal* I 130).

Para Amiel, Chateaubriand tenta erguer-se sobre os ombros de outro, negando-o, no entanto, sistematicamente, e demonstrando, assim, o seu mau carácter. Toda a vida de François-René fora uma pose ambiciosa e funesta; com ele, afirma o suíço, iniciara-se uma linhagem literária desagradável, na qual, depreende-se, este não se inclui. À data da composição deste excerto, 1857, é provável que Amiel já tivesse tido acesso às *Mémoires d'Outre Tombe*, o que permite uma melhor análise do carácter do bretão. No seguimento do excerto, Amiel comenta *René* que, para ele, reflecte mais exactamente a alma do seu autor e possui um estilo quase perfeito; este pequeno romance será, por esses motivos, mais durável do que *Atala*, por exemplo:

René me paraît très supérieur à *Atala*. Les deux nouvelles sont d'un talent de premier ordre, mais *Atala* est d'un genre de beauté plus transitoire. La donnée de rendre en style de Versailles les amours d'un Natchez et d'une Séminole, et dans le ton catholique les mœurs des adorateurs des Manitous, était une donnée trop violente. Mais l'œuvre est un tour de force de style, et ce n'est que par les artifices du classicisme accompli dans la forme, que le fond romantique des sentiments et des couleurs pouvait être importé dans la fade littérature de l'Empire ... Sans le savoir et le vouloir, Chateaubriand a été sincère, car René c'est lui-même. Ce petit récit est de tout point un chef-d'œuvre ... (*Journal* I 132).

É importante esta ideia de que a melhor obra de Chateaubriand fora aquela em que o bretão mostrara maior sinceridade, à revelia da sua vontade de camuflagem; Amiel dá a entender, assim, o

seu ideal de sinceridade e o seu desejo latente de preferir construir uma obra eterna a alcançar um prestígio erróneo durante a vida.

Se, ao contrário de Rousseau ou de Chateaubriand, Amiel não escreve – aparentemente – para os seus leitores futuros²⁷, a ideia de vir a ser lido e de vir a influenciar alguém é manifesta. Amiel fora visto, em vida, pelos seus conhecidos, como uma eterna promessa que – talvez o autor disso tivesse consciência – apenas a morte deixaria cumprir. Neste sentido, encontramos, no seu diário, alusões à escrita do mesmo e, portanto, à tensão que deriva do acto de compor obras que apenas serão lidas postumamente.

Allons, merci, Journal, mon emportement a passé. Je viens de relire ce cahier et la matinée s'est envolée. J'ai du reste trouvé de la monotonie dans ces pages. Tant pis; ces pages ne sont pas faites pour être lues, elles sont écrites pour me calmer et me ressouvenir ... Le pèlerin a marqué ses étapes, il peut retrouver la trace de ses pensées, de ses larmes et de ses joies. Ceci est mon carnet de voyage; si quelques passages peuvent en être utiles à d'autres, et si j'en ai parfois communiqué, même au public, ces mille pages dans leur ensemble ne sont bonnes que pour moi, et pour ceux qui après moi pourront s'intéresser à l'itinéraire d'une âme, dans une condition obscure, loin du bruit et de la renommée. (*Journal* I 42).

O *Diário* toma o lugar de um interlocutor secreto, com o qual o autor se pode confessar e fazer dissipar as suas preocupações; a monotonia característica de cadernos deste tipo é-lhe irrelevante, visto a sua função ser cumprida no momento da escrita. A leitura dessas páginas comporta, como se verá adiante, o nexos dos dias passados, construindo uma memória da vida que testemunha. Um dos tópicos que percorre estas páginas é a tentativa de explicação do objectivo daquele género de escrita, do processo que a compõe e do carácter do próprio escritor, preocupações críticas em Amiel. No excerto abaixo, o escritor descreve a sua capacidade de percepção, de reflexão, de combinação, de classificação e de análise, que contrastam com uma falta de talento de expressão e

²⁷ Recorde-se o longo debate acerca da origem e da função da literatura; segundo John Stuart Mill, “A poesia é sentimento, a confissão consigo mesmo em momentos de solidão ... Toda a poesia é da natureza do solilóquio”. Esta oposição é reflectida, por exemplo, no contraste entre a opinião de William Wordsworth – “Os poetas não escrevem apenas para poetas, mas para os Homens” – e a de John Keats – “Eu nunca escrevo uma única linha de Poesia com o mínimo de sombra de receio do público” (Abrams 25-6).

com uma imaginação submissa ao pensamento: “Nature d'écrivain plus sérieux qu'amusant, plus critique qu'inventif, plus philosophe que poète, surtout moraliste, psychologue et juge littéraire, signalant à la fois ce qui est et ce qui doit être, la réalité et l'idéal, dans les choses de l'homme” (*Journal I 88*). A auto-avaliação a que se expõe indica claramente a dicotomia que divide o autor e que lhe prende os movimentos. A sua vontade, supõe-se, fora pertencer à *raça do homem superior*, que várias vezes exaltara:

Tout est merveille pour le poète, tout est divin pour le saint, tout est grand pour le héros, tout est mesquin, chétif, laid, mauvais pour l'âme basse et sordide. Le méchant crée autour de lui un pandémonium, l'artiste un olympe, l'élu un paradis que chacun d'eux voit seul. (*Journal I 75*).

Esta superioridade não é apenas artística ou histórica, mas também moral: ao poeta, ao santo ou ao herói, Amiel contrapõe o homem mesquinho e perverso. O escritor tem consciência de que o seu génio só poderá ser confirmado numa obra física, escrita e publicada, em algo que materialize o pensamento e os sonhos, operando a união que lhe continua a escapar: “Le génie latent n'est qu'une présomption. Tout ce qui peut être, doit devenir, et ce qui ne devient pas n'était rien” (*Journal I 138*). Amiel sabe, contudo, que não nascera para a acção, e é, por isso, possível que o diário represente uma tentativa real e consciente de se legitimar enquanto homem de génio.

O *Livro do Desassossego* é uma das obras póstumas de Fernando Pessoa, atribuída pelo próprio a Bernardo Soares, que o teria incumbido de editar os seus fragmentos. Bernardo Soares reconhece-se, por sua vez, escritor de um *diário* (*Livro 373*), de *uma autobiografia sem factos* (48), do *evangelho por escrever* (87), do *livro mais triste que há em Portugal*, em emulação de António Nobre (330), e de um *livro de impressões sem nexos* (349). A tentativa de encontrar uma designação conveniente para os fragmentos que escreve está presente e, contudo, não é fundamental para a descrição do mesmo. Assim como os dias, as impressões, e as memórias passam, também a intenção de dar nomes às coisas vai passando. Mais do que nomear, Bernardo Soares descreve:

Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida. A música embala, as artes visuais animam, as artes vivas (como a dança e o representar) entretêm. A primeira, porém, afasta-se da vida por fazer dela um sono; as segundas, contudo, não se afastam da vida — umas porque usam de fórmulas visíveis e portanto vitais, outras porque vivem da mesma vida humana (*Livro 127*).

Escrever é um antídoto para a vida, mais forte que aqueles que a música e as artes visuais oferecem. O acto de escrita é, por isso, diversas vezes retratado ao longo do *Livro*, apesar de não lhe serem feitas muitas referências explícitas. Elaborar o *Livro do Desassossego* é projectar fisicamente o pensamento do autor e, portanto, mais do que a descrição do processo de escrita, obtém-se a descrição de um processo de racionalização – de projecção, na razão, das sensações que as paisagens reais e imaginárias, físicas ou mentais, trazem ao autor:

O silêncio que sai do som da chuva espalha-se, num crescendo de monotonia cinzenta, pela rua estreita que fito. Estou dormindo desperto, de pé contra a vidraça, a que me encosto como a tudo. Procuo em mim que sensações são as que tenho perante este cair esfíado de água sombriamente luminosa que [se] destaca das fachadas sujas e, ainda mais, das janelas abertas. E não sei o que sinto, não sei o que quero sentir, não sei o que penso nem o que sou (*Livro 67*).

Pensar, parece dizer-nos, é dormir desperto; repare-se como Soares descreve o modo como um facto pressentido na natureza – o som da chuva – lhe desperta a consciência do seu estado e, logo, a intelectualização deste. Esse processo contínuo é característico do seu estado mental e é dele que nasce a sua escrita, de forma aparentemente crua e espontânea. Por isso, conclui, mais adiante:

Esqueço. Não vejo sem pensar ...

Mas em que pensava eu antes de me perder a ver? Não sei. Vontade? Esforço? Vida? Com um grande avanço de luz sente-se que o céu é já quase todo azul. Mas não há sossego — ah, nem o haverá nunca! — no fundo do meu coração, poço velho ao fim da quinta vendida, memória de infância fechada a pó no sótão da casa alheia. Não há sossego — e, ai de mim!, nem sequer há desejo de o ter... (*Livro 37*).

Pensar implica o esquecimento de factos anteriores e a selecção e elaboração de novos. *Perder-se* significa, para Soares, deixar levar-se pelo pensamento, que confunde a realidade exterior com a interior. É precisamente por isso que escrever não parece ser uma nova acção, um novo estado mental: escrever é tão-somente a expressão física, isto é, real, do pensamento. Descrever como se pensa equivale, para Soares, a descrever como se escreve. “Esta actividade da consciência em estado puro [escreve Bréchon], é a literatura” (“F.P. Livro do Desassossego” 102).

Para António Quadros, Pessoa interessava-se por tudo o que fosse literário, o que o levava a analisar e comentar questões de estética, expressão artística, distinções entre prosa e poesia, a evolução literária na Europa e, nomeadamente, em Portugal (Quadros: *Páginas sobre Literatura* 14). No *Livro do Desassossego* também são recorrentes as referências a arte, a livros, a leituras, e a escritores. Soares revela, por exemplo, a uma determinada altura, que os livros são o prazer da vida. Mas essa não é aqui, como geralmente, uma asserção simples:

Não conheço prazer como o dos livros, e pouco leio. Os livros são apresentações aos sonhos, e não precisa de apresentações quem, com a facilidade da vida, entre em conversa com eles. Nunca pude ler um livro com entrega a ele; sempre, a cada passo, o comentário da inteligência ou da imaginação me estorvou a sequência da própria narrativa. No fim de minutos, quem escrevia era eu, e o que estava escrito não estava em parte alguma (*Livro 333*).

Os livros despertam a imaginação e são menos necessários ao sonhador nato. Note-se que, se a chuva lhe desperta pensamentos, que acabam invariavelmente transcritos no *Livro*, a leitura de outros livros serve o mesmo propósito:

Leio e abandono-me, não à leitura, mas a mim. Leio e adormeço, e é como entre sonhos que sigo a descrição das figuras de retórica do Padre Figueiredo, é por bosques de maravilha que oiço o Padre Freire ensinar que se deve dizer Magdalena, pois Madalena só o diz o vulgo (*Livro 333*).

Ler e sonhar são, portanto, actividades análogas. Padre Figueiredo e Padre Freire compõem a sua lista de cabeceira, como a *Bíblia* compusera a de Jean-Jacques, por exemplo (*Confessions* II 368). Apesar de estas serem as suas leituras predilectas e de, em geral, detestar ler (*Livro 334*), alguns livros terá lido, dada a forma prolixa como fala de vários autores. Repare-se no trecho citado no início do capítulo: Chateaubriand, Amiel, Vigny, Senancour e Bourget são escritores franceses, e daí o boulevard de Saint Germain, em Paris, ser contraposto à rua dos Douradores, em Lisboa. Da mesma forma, a condição aristocrática de Chateaubriand ou a profissão de professor de Amiel opõem-se a Soares, plebeu e ajudante de guarda-livros. Apesar de não imaginar estes autores a fazerem contas, ou sentados num banco de empregado de comércio, Soares não se consegue abstrair de imaginar-se no lugar deles; confrontado com a realidade, apressa-se a rir – como que para se desculpar pelo seu sonho – e, principalmente, a confessar-se no seu livro.

Como em outras obras de Pessoa, são habituais as críticas e as comparações com autores maiores anteriores: a condição de Bernardo Soares pode ser, à primeira vista, inferior, mas é com eles que existe uma ligação de sangue: “Isto me consola, em o qual tenho por irmãos os criadores

da consciência do mundo – o dramaturgo atabalhoado William Shakespeare, o mestre-escola John Milton, o vadio Dante Alighieri...” (*Livro 239*). É de estranhar, contudo, que existam neste livro poucas alusões a estes três (assim como a Goethe, Dante, Horácio, Homero, ou Shelley, autores que estão na base da criação pessoana). Existe, antes, uma predominância de citações e de comparações com autores franceses, nomeadamente do período romântico, como propõe António Feijó, em *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo*:

A terceira característica mais evidente do livro é a extensão do uso de autores de expressão francesa como modelos ou rivais do seu autor - Chateaubriand, Sénancour, Amiel, Vigny, *et alii* –, em contraste com a maior densidade de referência a autores ingleses na generalidade dos outros textos de Pessoa. A natureza atípica do livro de Soares neste particular deverá, julgo, ser ponderada (143).

Isto dever-se-á, como indica o próprio Soares, à maior proximidade que existe com os últimos, aqueles a cuja *raça* pertence (*Livro 73*). Acontece, no entanto, que a relação não parece agradar a Soares que, submetido às influências de Pessoa, assume a sua preferência pelos antigos, pelos clássicos. As coisas românticas são-lhe familiares e, por isso, não lhe trazem novidade ou sossego; irão, por consequência, trazer-lhe *desassossego*, um desassossego que as leituras não produzem *de per se*, mas que podem potenciar. A leitura dos clássicos confere-lhe, pelo contrário, liberdade, objectividade e unidade: “Leio e estou liberto. Adquiro objectividade. Deixei de ser eu e disperso” (*Livro 79*). Reconhece-se, portanto, uma tentativa de afastar de si aquilo de que é próximo por natureza:

Confesso-o sem reбуço nem vergonha... Não há trecho de Chateaubriand ou canto de Lamartine — trechos que tantas vezes parecem ser a voz do que eu penso, cantos que tanta vez parecem ser-me ditos para conhecer — que me enleve e me erga como um trecho de prosa de Vieira ou uma ou outra ode daqueles nossos poucos clássicos que seguiram deveras a Horácio (*Livro 79*).

Regista-se um movimento binário – de aproximação e de fuga – face aos estandartes do romantismo

francês. Pessoa irá discursar, de resto, nos seus textos teóricos, sobre a inferioridade deste período em comparação, por exemplo, com o do Renascimento²⁸. Se Soares pretende, por um lado, justificar a sua dolência pela influência da época em que se insere, pretende, por outro, negar a sua condição de escritor romântico e reiterar a independência do seu pensamento e da sua prosa. Isto implica, em primeiro lugar, renegar a condição económica e de classe dos outros, assim como ajustar as expectativas ao país e à língua em que escreve,

O grande sonho requer certas circunstâncias sociais. Um dia que, embevecido por certo movimento rítmico e dolente do que escrevera, me recordei de Chateaubriand, não tardou que me lembrasse de que eu não era visconde, nem sequer bretão. Outra vez que julguei sentir, no sentido do que dissera uma semelhança com Rousseau, não tardou, também, que me ocorresse que, não [tendo] tido o privilégio de ser fidalgo e castelão, também o não tivera de ser suíço e vagabundo (*Livro 366*);

implica, em segundo, questionar os modos e a imponência destes autores, de forma a que a inclusão de Soares numa linhagem que a história havia consagrado não pareça despropositada,

São fruto da mesma época um Chateaubriand e um Hugo, um Vigny e um Michelet. Mas um Chateaubriand é uma alma grande que diminui; um Hugo é uma alma pequena que se distende com o vento do tempo; um Vigny é um génio que teve de fugir; um Michelet uma mulher que teve de ser homem de génio. No pai de todos, Jean-Jacques Rousseau, as duas tendências estão juntas. A inteligência nele era de criador, a sensibilidade de escravo (*Livro 249*²⁹).

Consciente da enfermidade daquela época, dos seus exageros e dos seus ridículos, Soares esforça-se

28 São inúmeras as referências teóricas ao período romântico: no ensaio intitulado “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”, Fernando Pessoa defende que o Romantismo é o “princípio de uma época”, o “movimento precursor de uma Nova Renascença”: “Estabeleçamos agora o valor relativo da Renascença e do Romantismo. Pela nossa constatação de há pouco, quanto ao modo de avaliar a grandeza dos períodos literários, notamos sem hesitação que a Renascença é superior ao Romantismo. Nesse caso, que valor tem, ante a Renascença e como vindo após ela, o movimento romântico? Visto que o seu valor é inferior, ele só pode ser uma de três coisas: ou uma decadência da Renascença, ou uma reacção contra a Renascença, ou o princípio de uma Nova Renascença...” (*Prosa Publicada em Vida* 159). Em outro ensaio, intitulado “Dos grandes ciclos da Literatura Europeia”, Pessoa contrasta a “clássica subordinação da emoção à inteligência” do classicismo com “a subordinação da inteligência à emoção, e do geral ao particular” do Romantismo, concluindo que este novo processo é “puramente mórbido” (*Páginas sobre Literatura* 94).

29 *Livro do Desassossego*, Assírio e Alvim, Edição 1998, 8ª Edição de 2009.

por se posicionar, racionalmente, na margem oposta; existe uma tentativa de repudiar o *mal romântico*, que consiste em “querer a lua como se houvesse maneira de a obter” (*Livro 77*). Porém, identificar o coração com a paisagem, usar a aspiração como vontade são, tal como o autor admite, particularidades da sua vida e, notavelmente, da sua escrita (*Livro 79*).

Esta necessidade de afastar aquilo que lhe está próximo, ao mesmo tempo que se exalta a arte e os escritores mais antigos, parece indiciar uma tentativa de ocultar a origem dos percursos da sua obra. Este mecanismo não é novo e é famosamente descrito por Harold Bloom, em *Angústia da Influência*. Segundo este, os poetas fortes têm a ilusão de se criarem a si próprios, sem sofrerem o jugo dos poetas fortes precedentes. A angústia que nasce desta situação inibe a criatividade, devido a um processo de comparação obsessivo com as obras do precursor:

A história da influência poética frutífera, que o mesmo é dizer a tradição principal da poesia ocidental a partir do Renascimento, é uma história de angústia e de caricaturas defensivas, de distorções, de revisionismos perversos e deliberados sem os quais a poesia moderna enquanto tal não poderia existir (Bloom 44).

Esta angústia apenas pode ser ultrapassada quando o efebo vence, evade ou mutila o precursor. A consumação da criação do *Livro*, com a alusão específica aos seus precursores, é a tentativa de Soares de criar algo que, contra todas as evidências, seja apenas seu, e permitir, assim, cunhar na história o seu nome: "Se o argumento deste livro é correcto, então o tema oculto da maior parte da poesia dos últimos três séculos foi a angústia da influência, o medo de cada poeta de que não tenha ficado para si uma obra própria, que possa realizar" (Bloom 167).

Assim como em grande parte da obra de Pessoa, pode ler-se aqui uma apologia do homem superior. Soares empenha-se em diminuir o valor absoluto que Pessoa lhe concede em outros textos: “Uns governam o mundo, outros são o mundo. Entre um milionário americano, um César ou Napoleão, ou Lenine, e o chefe socialista da aldeia – não há diferença de qualidade, mas apenas de quantidade” (*Livro 53*). No fundo, na Rua dos Douradores, Soares é tão imperial como César, em Roma (120) e, em sonhos, o poeta pode ser quem desejar (162). Aliás, “... a obra feita é sempre a sombra grotesca da obra sonhada” (249). Ora, é com sonhos que Soares preenche o seu livro, logo,

nada o parece distinguir de César ou de Napoleão, grandes homens que perpassam a obra pessoana³⁰. No texto “António Botto e o Ideal Estético Criador”, Pessoa formula a sua teoria para a classificação dos homens:

O primeiro desses homens superiores, o filósofo, é o que vulgarmente chamam o sábio, não no sentido de saber por saber, mas de saber por pensar. O segundo desses homens superiores é o que vulgarmente chamam o santo, de que o chamado herói é o grau inferior, o estado animal, pois que o herói é o santo inconsciente e episódico ... Há, porém, um terceiro tipo de homem superior – o que não resolve a dualidade que o constitui superior; esse terceiro homem superior é o artista (*Prosa Publicada em Vida* 238).

É clara a consideração que Pessoa tem pelo artista, pelo homem de letras, com o qual não se podem comparar o filósofo, santo, ou herói. Acrescenta-se que o mister do sábio é compreender, o do santo é crer, e o do artista é criar. Desviando-se da teoria de Carlyle, apresentada em *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*, segundo a qual os homens superiores, heróis, se dividem, ao longo da história, em divindades, profetas, poetas, sacerdotes, homens de letras e reis, Pessoa transforma o herói numa sub-categoria do género do santo. Para Carlyle, o tipo de herói acompanha o desenvolvimento da sociedade e, por isso, cada época necessita do seu próprio tipo. Na era moderna, em que escreve, apenas sobra espaço para os homens de letras (Johnson, Rousseau e Burns) e para os reis (Cromwell e Napoleão); nascidos noutra época, poderiam ter sido profetas ou sacerdotes, o que, no fundo, equivale ao mesmo. Para Pessoa, contudo, que escreve mais de meio século após o escocês, apenas o artista possui um papel fulcral na sociedade futura, mesmo que este não lhe seja reconhecido, exaltando o estado criativo do poeta (que, no presente, equivale ao homem de letras) enquanto alicerce das sociedades. É, todavia, de esperar que, apesar da sua importância e superioridade, a posição hierárquica deste continue a ser eclipsada pela dos homens de acção: o poeta deve restringir-se à sua atitude de criador impassível e desempenhar o papel de um género de anti-herói, indigente e alheio à sociedade que conduz (Perrone-Moisés 58). Impõem-

30 “There is in genius an obscure element [escreve Pessoa em *Heróstrato*] that obscure element, real but difficult to define, which is called mediumnity when it assumes certain aspects. A case like that of Napoleon makes this clear” (187).

se, portanto, comparações com personalidades reconhecidas pelas suas *acções* – acções que, no caso de Pessoa, apenas pela literatura podem ser alcançadas – de modo a exaltar o valor e a placidez do poeta: “Façamos da nossa falência uma vitória, uma coisa positiva e erguida, com colunas, majestade e aquiescência espiritual... Como todo o sonhador, senti sempre que o meu mister era criar” (*Livro* 261). Sonhar e, logo, criar literatura são as únicas acções que concedem realidade à vida. Afinal, “Há metáforas que são mais reais do que a gente que anda na rua” (*Livro* 157). O homem superior é, para Pessoa, o poeta, o escritor. Apenas este pode fixar a realidade e ser a voz do passado – e do futuro: “All celebrity lives only in so far as it can be read or read about. The man of action lives no further than his action; then it is the historian who makes him live” (*Heróstrato* 139)³¹. Em *Heróstrato*, Pessoa trata a ideia romântica do génio, a quem a humanidade não sabe reconhecer, em vida, as qualidades e a função heróica:

Em todo o caso, quanto mais nobre o génio, menos nobre o destino. Um génio pequeno alcança a fama, um grande recebe a infâmia, um génio maior sofre o desespero; um deus é crucificado. A maldição do génio não é, como Vigny julgava, ser adorado mas não amado; é não ser amado nem adorado (*Livro* 63).

Não obstante esta teoria – segundo a qual o maior génio se prova como o menos apreciado –, Pessoa e Soares conseguem alcançar a Imortalidade³² e, se não serem amados, serem, pelo menos, adorados. O autor esforça-se, de resto, por prenunciar que a fama obtida em vida não está intrinsecamente ligada à celebridade póstuma: “The one whose adaptation was imperfect will obviously survive the other way about, but he will rise in fame. What was of his time will be understood and put second, though retained; what was above his time will take first place” (*Heróstrato* 187). No prefácio elaborado por Pessoa ao *Livro do Desassossego*, está patente a vontade de Soares em publicar a sua obra, numa tentativa de alcançar a posteridade:

31 Para Pessoa, existe um abismo entre a vida teórica e a vida prática, sendo que a última pertence àqueles que “pensam pela cabeça alheia e que existem só para agir.” Os verdadeiros heróis são por isso, aqueles que se recolhem ao “jogo alado e fútil das teorias” (*Escritos Autobiográficos* 358)

32 Pessoa distingue várias vezes fama de imortalidade; a primeira é fugaz e alcançada em vida, a segunda é de género superior e, geralmente, apenas alcançada após a morte: “Quer o Poeta que busque a Imortalidade ardentemente, e não se importe com a fama, que é para as actrizes e para os produtos farmacêuticos! (*Prosa Publicada em Vida* 285). Nesta dissertação não utilizaremos, contudo, esta distinção em todo o seu rigor. Mais sobre este tema no quarto capítulo.

Agrada-me pensar que, ainda que ao princípio isto me doesse, quando o notei, por fim vendo tudo através do único critério digno de um psicólogo, que fiquei do mesmo modo amigo dele e dedicado ao fim para que ele me aproximou de si — a publicação deste seu livro (*Livro 33*).

Soares reporta, no entanto, ocasional relutância em ver-se publicado: “Publicar-se — socialização de si próprio. (Que ignóbil necessidade! Mas ainda assim que afastada de um acto — o editor ganha, o tipógrafo produz)” (*Livro 197*). De facto, o autor explica que o seu instinto de perfeição é a causa da sua inibição em acabar, e mesmo começar, qualquer tarefa. Por ceder à vontade de escrever, contrariando o seu instinto, Soares afirma que o *Livro* tem a forma da sua *cobardia* (*Livro 153*). E, no entanto, escreve: escreve para encontrar, como Rousseau ou Senancour, “a gente que me «compreenda», os meus, a família verdadeira para nela nascer e ser amado” (*Livro 180*). Na opinião de Alfredo Margarido:

«Matou» pai e mãe, dizia eu mais atrás, fazendo desaparecer a família biológica ... Mas a verdade é que se Bernardo Soares assim condena a família biológica, que não chega a sê-lo social, é para melhor poder recrutar os parentes que convêm à sua megalomania (“B.S.: escrever é existir” 82).

Se, por um lado, Soares renega o desejo de se ver publicado e celebrado,

O único destino nobre de um escritor que se publica é não ter uma celebridade que mereça. Mas o verdadeiro destino nobre é o do escritor que não se publica. Não digo que não escreva, porque esse não é escritor. Digo do que por natureza escreve, e por condição espiritual não oferece o que escreve (*Livro 197*);

por outro, apesar de raramente se dirigir a leitores concretos, a sua predisposição para ser lido implica a existência dos mesmos: “Que me pesa que ninguém leia o que escrevo? Escrevo-me para me distrair de viver, e publico-me porque o jogo tem essa regra” (*Livro 129*). Soares escreve para si mesmo, tendo-se como único leitor certo; não descarta nunca, no entanto, a hipótese de vir a ter outros e de o seu livro vir a ser famoso, no futuro.

2. diários e confissões

Invejo — mas não sei se invejo — aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.

Que há(-de alguém) confessar que valha ou que sirva? O que nos sucedeu, ou sucedeu a toda a gente ou só a nós; num caso não é novidade, e no outro não é de compreender. Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações.

(Livro 48)

I

A ideia de escrever um texto confessional não é original de Rousseau. Em meados do século XVIII eram já conhecidos, como géneros autobiográficos, as confissões, o auto-retrato e a correspondência – são famosas as *Confissões de Santo Agostinho*, os *Essais* de Montaigne, os *Pensées* de Pascal ou as *Mémoires* do cardinal de Retz. Se Jean-Jacques não inventa estes géneros, dá-lhes um novo significado³³, por exemplo nas *Confessions* e nas *Lettres à M. de Malesherbes*; da mesma forma, inventa novas formas de se confessar: através do diálogo ficcional, *Rousseau juge de Jean-Jacques*, e das deambulações solitárias, *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Estas obras serão provavelmente responsáveis pela proliferação de textos confessionais que se dá final no século XVIII, notavelmente no meio burguês da França pós-revolucionária.

Apenas no século XX será dado início ao estudo sistematizado do género autobiográfico, por autores tão diferentes como Leslie Stephen, André Maurois, Georges Gusdorf, Philippe Lejeune ou Paul de Man. Se, até ao início deste século, a autobiografia era considerada como um subgénero da biografia, a partir daqui os dois géneros separam-se. Em *Le Pacte Autobiographique*, Philippe Lejeune define a autobiografia clássica como um “... relato retrospectivo em prosa que uma personagem real faz da sua própria existência, que põe em evidência a sua vida individual, em particular a história da sua personalidade” (*Pacte* 14). Podem também existir autobiografias não convencionais, redigidas na terceira pessoa, ou outros escritos íntimos, situados na fronteira do género. Não é, contudo, relevante para o nosso estudo a definição e a catalogação de géneros levada a cabo pela crítica literária; vamos limitar-nos a estudar textos que manifestem uma *intenção* autobiográfica ou confessional, isto é, que sejam primeiramente uma narração na primeira pessoa, cuja perspectiva seja principalmente retrospectiva e cujo tema seja sobretudo a vida individual da personagem principal e narrador da história. Deste modo, iremos aceitar, em parte, o enunciado do

33 Segundo Nicolas Bonhôte, *Les Confessions* surgem na sequência de escritos de inspiração religiosa, inferindo-lhes, contudo, alterações que retiram à autobiografia o seu carácter sacro, auferindo-lhe autonomia num plano literário (16).

pacto autobiográfico de Lejeune, assumindo que é realizado um contrato entre o autor e o leitor, sobre intenções de representar a *verdade*, embora o nome do autor possa não coincidir com o nome da personagem, ou seja, considerada a possibilidade de utilização de pseudónimos.

O principal compromisso que Jean-Jacques estabelece com o leitor de *Les Confessions* é ser sincero e verdadeiro, isto é, narrar o bem e o mal com a mesma franqueza, sem nada retirar ao que é mau e nada acrescentar ao que é bom; a empresa em que se lança, mostrar aos seus semelhantes um homem natural, não tem precedentes, nem seguidores (*Confessions* I 43). Para a executar – ou seja, para provar que não existe outro homem igual – irá seguir a ordem cronológica da sua vida, relatando os acontecimentos, assim como as reacções e os sentimentos despertados, como forma de justificar as suas acções e de adivinhar as intenções das outras personagens da história. Para Jules Lemaître, Jean-Jacques está correcto ao profetizar que não existem *Confissões* como as suas:

Não vos irei recordar do carácter religioso e mesmo teológico das pudicas confissões de Santo-Agostinho. Montaigne, nos seus *Essais*, Retz nas suas *Mémoires* apenas confessam as fraquezas e os erros que têm um certo ar e que não desonram. Mas Rousseau confessa, e sem os atenuar, coisas vergonhas, pecados, pecados mortais. E, como ele previu, a sua empresa não possui imitadores (*Jean-Jacques Rousseau* I).

Começando pelo seu nascimento e pela semi-culpabilidade que sente pela morte da mãe, irá narrar a infância na casa do tio, a primeira mentira e os primeiros vestígios de sensualidade:

Comme mademoiselle Lambercier avait pour nous l'affection d'une mère, elle en avait aussi l'autorité, et la portait quelquefois jusqu'à nous infliger la punition des enfants quand nous l'avions méritée... ce qu'il y a de plus bizarre est que ce châtement m'affectionna davantage encore à celle qui me l'avait imposé... car j'avais trouvé dans la douleur, dans la honte même, un mélange de sensualité qui m'avait laissé plus de désir que de crainte de l'éprouver derechef par la même main. Il est vrai que, comme il se mêlait sans doute à cela quelque instinct précoce du sexe, le même châtement reçu de son frère ne m'eût point du tout paru plaisant (*Confessions* I 52).

Irá também narrar a sua fuga para Annecy, para Turim e a primeira calúnia, quando acusa Marion

de roubar uma fita, episódio que, segundo o relato, o marcará durante o resto da vida:

Ce souvenir cruel me trouble quelquefois, et me bouleverse au point de voir dans mes insomnies cette pauvre fille venir me reprocher mon crime comme s'il n'était commis que d'hier. Tant que j'ai vécu tranquille il m'a moins tourmenté, mais au milieu d'une vie orageuse il m'ôte la plus douce consolation des innocents persécutés : il me fait bien sentir ce que je crois avoir dit dans quelque ouvrage, que le remords s'endort durant un destin prospère, et s'aigrit dans l'adversité. Cependant je n'ai jamais pu prendre sur moi de décharger mon cœur de cet aveu dans le sein d'un ami (*Confessions* I 120).

O remorso que sente por este acto antigo, explica, poderia ter sido esquecido, se o seu destino não tivesse sido o da adversidade e da calúnia. Jean-Jacques não esquece a sua falta, contudo, porque não esquece as faltas que sobre ele foram cometidas.

Continua, portanto, a relatar as suas viagens, as suas paixões, as suas pequenas mentiras e as suas ocupações. Ainda durante o primeiro volume, dedicado à juventude e aos anos que antecedem o seu primeiro período em Paris e os seus primeiros escritos, o leitor descobre detalhes que, à época da sua publicação, muitos consideraram sórdidos: o assédio por parte de outros homens, o seu amor por Mme de Warens, a sua vida a dois – e a três, quando Mme de Warens aloja outro protegido na sua casa. Com a separação, dá-se o início da vida adulta de Jean-Jacques, uma vida que importa, ao autor, justificar:

Telles ont été les erreurs et les fautes de ma jeunesse. J'en ai narré l'histoire avec une fidélité dont mon cœur est content. Si dans la suite j'honorai mon âge mûr de quelques vertus, je les aurais dites avec la même franchise, et c'était mon dessein ; mais il faut m'arrêter ici (*Confessions* I 309).

A justificação, aprende o leitor das *Confissões*, assenta num princípio de causalidade: Jean-Jacques torna-se no adulto que é por ter, antes, sido o jovem que fora. Segundo Jean-Louis Lecercle, “A composição, brilhante nos primeiros livros, declina com uma regularidade espantosa até ao fim. A obra apenas tem um interesse romanesco na primeira parte...” (420). No discurso que escreve para

introduzir a leitura que faz das *Confissões*, em 1770, o autor explica que o intuito de começar a narração pela sua juventude é permitir ao leitor compreender o seu temperamento, o seu carácter, a singularidade da sua natureza e, assim, colocá-lo em condições de aceitar as acções de Jean-Jacques adulto. O objectivo, sugere, é ensinar aos outros que uma personagem assim não deve ser julgada segundo leis alheias, visto que as suas intenções não são compatíveis com as dos demais (*Confessions* II 495). Para Michel Launay, a motivação de Jean-Jacques não é apenas produzir um testemunho e uma justificação para a sua vida e as suas escolhas: é também servir de consolação ao velho proscrito da sociedade. Esta obra não é, aliás, compreensível sem se ter em atenção precisamente esse facto:

O texto das *Confissões* é incompreensível em muitos detalhes se não se tiver presente no espírito a realidade do velho proscrito, que recompõe as suas recordações em função também do sistema de ideias filosóficas, políticas e sociais que forjara. O período activo da redacção das *Confissões* coincide com os anos de fuga na Suíça e na Inglaterra... (Launay: *Confessions* I 25).

Existe, para Rousseau, uma separação natural entre os eventos descritos no primeiro e no segundo tomo da obra. Se a primeira parte está associada a um género de felicidade e a um paraíso perdido – adaptado do mito cristão –, a segunda dá início às penas da sua vida: “J’ai dû faire une pause à la fin du précédent Livre. Avec celui-ci commence, dans sa première origine, la longue chaîne de mes malheurs” (*Confessions* II 43). O romance de Jean-Jacques parece dividir-se em duas partes: os anos de juventude e aprendizagem e os anos da vida adulta e das viagens. Esta partição assemelha-se àquela com que, mais tarde, Goethe irá representar a vida de Wilhelm Meister³⁴, em obras que servem de referência para o género literário dos romances de formação, com o qual as *Confissões* partilham características³⁵, nomeadamente, a descrição do passado, através do processo

34 Trata-se do protagonista de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meiter*, 1796-1797) e *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Os anos de viagem de Wilhlm Meisters*, 1821).

35 Não só *Les Confessions*, mas também *Mémoires d'Outre-Tombe*, *Oberman*, *Journal Intime* e o *Livro do Desassossego* partilham características com os típicos *Bildungsroman*. Segundo *Georg Lukács*, a sua aparição está estritamente ligada à do próprio romance que “... é a forma da aventura, a forma do valor particular da interioridade; o seu conteúdo é a história de um espírito que se põe em caminho para se conhecer, que procura a aventura para se pôr à prova, para reencontrar a sua essência e se confirmar a si próprio” (85).

de aprendizagem e de maturação do protagonista, de forma a compreender a sua situação física e psicológica no presente narrativo.

A segunda parte de *Les Confessions* foca-se, portanto, nas novas relações que Jean-Jacques adquire com a entrada no mundo das letras e das consequências que isso traz para a sua vida e para a imagem que tem de si próprio. É a partir deste ponto que o leitor reconhece o sentimento de perseguição que o autor irá desenvolver na restante obra:

... je me laissais subjugué et mener comme un enfant par de soi-disant amis, qui, jaloux de me voir marcher seul dans une route nouvelle... Ce fut moins ma célébrité littéraire que ma réforme personnelle, dont je marque ici l'époque, qui m'attira leur jalousie : ils m'auraient pardonné peut-être de briller dans l'art d'écrire ; mais ils ne purent me pardonner de donner dans ma conduite un exemple qui semblait les importuner... Tant que je vécus ignoré du public, je fus aimé de tous ceux qui me connurent, et je n'eus pas un seul ennemi ; mais sitôt que j'eus un nom, je n'eus plus d'amis (*Confessions* II 62).

Jean-Jacques crê ter ganho inimigos, não devido ao seu sucesso literário, mas por se ter tentado manter independente e distante das implicações sociais a que a fama e os circuitos cosmopolitas obrigam. Alheio a regras de conduta e a interesses mundanos, como tão frequentemente repete, o suíço não teria como vingar na sociedade parisiense em que desembocara. Para demonstrar o seu antagonismo face a estes costumes, são descritos episódios particularmente marcantes, como aquele que é narrado de seguida, em que alguém discursa sobre a figura pública de Rousseau, sem reconhecer em Jean-Jacques o seu rosto:

On parlait de la répétition de la veille, et de la difficulté qu'il y avait eu d'y entrer. Un officier qui était là dit qu'il était entré sans peine, conta au long ce qui s'y était passé, dépeignit l'auteur, rapporta ce qu'il avait fait, ce qu'il avait dit ; mais ce qui m'émerveilla de ce récit assez long, fait avec autant d'assurance que de simplicité, fut qu'il ne s'y trouva pas un seul mot de vrai. Il m'était très clair que celui qui parlait si savamment de cette répétition n'y avait point été, puisqu'il avait devant les yeux, sans le connaître, cet auteur qu'il disait avoir tant vu. Ce qu'il y eut de plus singulier dans cette scène fut l'effet qu'elle fit sur moi... Tandis qu'il débitait ses mensonges, je rougissais, je baissais les yeux, j'étais sur les épines... Enfin, tremblant que quelqu'un ne me reconnût et ne lui en fit l'affront, je me hâtai d'achever mon chocolat sans rien dire ; et, baissant la tête en passant devant lui, je sortis le plus tôt qu'il me fut possible... (*Confessions* II 82).

Jean-Jacques não sabe como reagir ao súbito protagonismo que o seu nome assume e escolhe fugir ou esconder-se dos homens e do reconhecimento que estes lhe podem trazer. Este comportamento é uma constante da obra, sendo que o autor o considera consequência da sua timidez natural, timidez essa que será várias vezes evocada:

Ma sottile et maussade timidité, que je ne pouvais vaincre, ayant pour principe la crainte de manquer aux bienséances, je pris, pour m'enhardir, le parti de les fouler aux pieds. Je me fis cynique et caustique par honte ; j'affectai de mépriser la politesse que je ne savais pas pratiquer. Il est vrai que cette âpreté, conforme à mes nouveaux principes, s'ennoblissait dans mon âme, y prenait l'intrépidité de la vertu ; et c'est, je l'ose dire, sur cette auguste base qu'elle s'est soutenue mieux et plus longtemps qu'on n'aurait dû l'attendre d'un effort si contraire à mon naturel (*Confessions* II 70).

A origem de traços de cinismo ou de desprezo, afirma, está na sua ridícula timidez que, segundo sugere Ludovic Dugas, em *Les Grands Timides*, consiste num fenómeno de simultânea impulsão e contenção (6), que origina as ideias, as palavras e os actos intempestivos, e que tem a sua causa no conflito entre a razão e a emoção (26). O homem natural é, precisamente, aquele que, devido à fatalidade do seu temperamento, não se consegue reger pela razão, sendo sempre escravo dos impulsos das paixões (28).

Apesar de serem escritas *a posteriori*, e de o autor assinalar que não mantivera diários íntimos durante a sua vida, existe, nas *Confissões*, um esforço de retratar a vida quotidiana passada,

assim como de manter uma certa coerência temporal do relato. Deste modo, são descritas sequências de acções e de sentimentos retrospectivos, que pretendem caracterizar, de forma contínua, a vida da personagem, os seus hábitos e as suas preocupações:

Au milieu de ces dissipations, je ne perdis ni le goût ni l'habitude de mes promenades solitaires, et j'en faisais souvent d'assez grandes sur les bords du lac, durant lesquelles ma tête, accoutumée au travail, ne demeurait pas oisive. Je digérais le plan déjà formé de mes Institutions politiques, dont j'aurai bientôt à parler ; je méditais une Histoire du Valais, un plan de tragédie en prose, dont le sujet, qui n'était pas moins que Lucrece, ne m'ôtait pas l'espoir d'aterrer les rieurs, quoique j'osasse laisser paraître encore cette infortunée, quand elle ne le peut plus, sur aucun théâtre français (*Confessions* II 107).

Era longe do burburinho da cidade que Jean-Jacques ponderava as suas teorias e planeava os seus livros futuros. Se escrever não é uma forma de combater a timidez, é a acção que um tímido pode desempenhar de melhor forma. Escrever é mais próprio do que interagir com os outros. É, aliás, esse o objectivo da sua confissão: provar que o homem natural não se sente à vontade na sociedade, devido ao seu acanhamento, e não por se sentir indigno, visto esse sentimento não lhe ocorrer aquando da redacção das suas acções menos dignas. Para conhecer Rousseau, afirma o autor, é necessário conhecer as razões das suas evasões e a sua ligação com os outros:

Pour me bien connaître, il faut me connaître dans tous mes rapports, bons et mauvais. Mes confessions sont nécessairement liées avec celles de beaucoup de gens : je fais les unes et les autres avec la même franchise en tout ce qui se rapporte à moi, ne croyant devoir à qui que ce soit plus de ménagements que je n'en ai pour moi-même, et voulant toutefois en avoir beaucoup plus. Je veux être toujours juste et vrai, dire d'autrui le bien tant qu'il me sera possible, ne dire jamais que le mal qui me regarde, et qu'autant que j'y suis forcé. Qui est-ce qui, dans l'état où l'on m'a mis, a droit d'exiger de moi davantage ? (*Confessions* II 114).

A honestidade que protesta tem de ser transversal a todas as acções e personagens que descreve, advoga; esta honestidade está intimamente ligada à necessidade de escrever: o homem natural escreve por instinto, e não pode ser forçado a fazê-lo de outro modo. Escrever para se sustentar ou

para obter fama não são fins que Jean-Jacques possa aceitar. Ele escreve porque, e quando, se sente inspirado para escrever, e é, por isso, importante, para si, evidenciar a espontaneidade da sua escrita³⁶:

Que m'importaient des lecteurs, un public, et toute la terre, tandis que je planais dans le ciel ? D'ailleurs, portais-je avec moi du papier, des plumes ? Si j'avais pensé à tout cela, rien ne me serait venu. Je ne prévoyais pas que j'aurais des idées ; elles viennent quand il leur plaît, non quand il me plaît (*Confessions* I 200).

As ideias surgiam-lhe em momentos indistintos, vulgarmente quando caminhava para se libertar dos fardos sociais, sendo, por isso, impremeditadas e, logo, sinceras. Não obstante a promessa, a sua sinceridade não convence todos³⁷: vários comentadores, como Lejeune e Babbitt irão apontar para erros nos relatos e para a teatralidade na pose do autor; Starobinski irá notar, em *La transparence et l'obstacle*, que apesar de o autor se esforçar por se confundir com a sua personagem, o que é narrado não coincide muitas vezes com a realidade (149). Além disso, os retratos feitos do protagonista variam ao longo do tempo da narrativa – e fora dela, nas obras posteriores, como em *Les Rêveries du promeneur solitaire* –, sendo entregue, ao leitor, a tarefa de conferir unidade à multiplicidade descrita (227). Jules Lemaître concede, por outro lado, que as *Confissões* haviam sido escritas de memória, até quarenta anos depois dos acontecimentos passados, o que justifica grande parte dos lapsos ali contidos: “No total, estimo que, se falta

36 Recorde-se que, segundo as teorias românticas, nomeadamente as de John Stuart Mill, a espontaneidade é uma das características necessárias à criação de poesia; um poema tem de ser concebido por uma mente poética inata, o mundo exterior pode ser utilizado como estímulo para a criação e a sua única audiência é o próprio criador (Abrams 23 – 25).

37 A sinceridade é, como se verá adiante, uma característica relevante para a definição do período romântico. M. H. Abrams explica, em *The Mirror and the Lamp*, que a discussão sobre a questão da verdade se transformara, para os críticos literários, com origem no Romantismo inglês– Hume, Carlyle, Macaulay, Shelley, Arnold, Pater –, numa discussão acerca da sinceridade da obra de arte e do artista que a cria. A poesia deixa de ser avaliada enquanto *verdadeira* – critério estético para os neo-clássicos –, para ganhar a capacidade de forçar a sua própria verdade, ao *penetrar no mistério sagrado do universo* (Carlyle 53). “A Poesia é verdadeira naquilo que corresponde ao estado de espírito do poeta [conclui Abrams], é 'sincera’” (317). “A verdade do ser [afirma Lionel Trilling], por outro lado, não consiste em ser verdade para si mesma, visto que não existe nenhum interior para quem ser verdadeiro” (44). Segundo o crítico, a discussão sobre a sinceridade tivera origem na Revolução Francesa (69), quando a uniformidade e a hipocrisia na arte são postas em dúvida (66). A partir desse período, dá-se o declínio do poder social da audiência, explica o crítico: “o artista – como se passa a chamar – deixa de ser o artesão ou o actor, dependente da aprovação da audiência. A sua única referência é ele mesmo” (97). A *sinceridade* pedida ao artista deixa, pois, de ser uma característica moral que se relaciona com a *verdade*, mas uma qualidade estética que o liga à sua obra.

verdade a Jean-Jacques, é necessário crer, pelo menos, na sua *sinceridade*” (*Jean-Jacques Rousseau I*).

Quando concluídas, as *Confissões* serão lidas em voz alta por Jean-Jacques, em 1770, para uma audiência escolhida, mas não serão editadas até 1782, quatro anos após a morte do seu autor. A imediata reacção do público é invariavelmente desagradável, o que reflecte a inovação contida nas suas páginas. A publicação das *Confissões* foi tanto mais polémica quanto maior fora a promessa do seu autor em ser fiel à realidade. Primeiro, em leituras em grupo e, depois, no papel, o texto irá provocar reacções maioritariamente adversas. Nomeadamente, os personagens visados e os seus protectores irão expor a falta de veracidade dos relatos. A crítica irá atacar aquilo a que chama *disparates, extravagâncias e mentiras* da obra, aceitando, no entanto, o esforço de auto-descrição e de imaginação do seu autor (Launay: *Confessions I* 486). A defesa das *Confissões* aparecerá apenas na geração seguinte, encabeçada por Mme de Staël, em *Lettres sur le Caractère et les Écrits de Rousseau*, onde a autora defende poder retratar Rousseau a partir das suas *Confissões*, como se tivesse vivido ao seu lado (94), não podendo duvidar do facto de a sua alma ter sido terna, apesar de a sua imaginação ser doentia (97):

Rousseau não é louco; mas uma faculdade de si mesmo, a imaginação, estava demente: ele possuía uma grande força de razão sobre matérias abstractas, sobre os objectos que apenas são reais no pensamento, e uma extravagância absoluta sobre tudo o que tem que ver com o conhecimento do mundo (99).

No seu entender, a exaltação é consequência do génio, pois são mais hipócritas os que não escrevem com o coração, como Jean-Jacques o fizera e, se as acções nascem do carácter, os pensamentos, por outro lado, devem-se à inspiração: “... o homem animado por um espírito divino deixa de ser ele mesmo” (102-3).

Grandemente influenciado por Mme de Staël, Sainte-Beuve defenderá Jean-Jacques, no seu ensaio sobre o mesmo, enfatizando o facto de as *Confissões* serem o primeiro registo do sentimento da vida doméstica na literatura francesa, “pobre, quieta e escondida, na qual são acumulados tantos tesouros de virtude e de afeição” (*Essais I* 52). O crítico irá concluir, no entanto, que o erro de

Rousseau fora acreditar que as crónicas da sua vida, desenhadas para retratar a perversão a que o homem natural está sujeito, poderiam vir a ser úteis para os homens, em geral (*Essais* I 51). Escolher entre defender ou atacar Rousseau será, a partir do século XIX, como o fora, aliás, durante a vida do autor, uma consequência de opiniões políticas e sociais. Leiam-se as palavras de Charles Maurras, acérrimo opositor do escritor, em resposta a uma polémica desenvolvida com o historiador Henri Guillemin³⁸, em 1942:

Um personagem como o herói das Confissões? E o espírito deste livro onde a humilhação mesma sente orgulho ou revolta! Sempre me deu um desconforto terrível ... devo dizer que o episódio de Mme de Warens me tira o coração; nem o nome de «mamã» que ele dá à sua amante, nem o odor de morte da dama iniciática; nem o relato de tudo isso, escrito, assinado e publicado, não pode deixar de me administrar, a cada leitura, um sentimento de ódio, de ridículo e de nojo (“Faux Prophète” 3).

Jules Lemaître irá, pelo contrário, justificar a estranheza da obra de Rousseau pela singularidade do próprio autor, que o tornara num escritor diferente dos outros – o primeiro a escrever de forma totalmente subjectiva:

É um homem que apenas falou de si, um homem que passou o seu tempo a «explicar o seu carácter». Todas as suas obras eram já um género de confissão. Mas, por outro lado, ele tomou consciência de escrever sobre si mesmo nas *Confissões*, e que confissões! Não sei se são as mais sinceras, mas são certamente as mais detalhadas, indulgentes, impudicas e, também, as mais aparentemente cândidas e, talvez, as mais corajosas e, em todo o caso, as mais singulares e mais apaixonantes já escritas (*Jean-Jacques Rousseau* I).

A originalidade com que o autor se retrata e transforma episódios banais e indecorosos em literatura irá influenciar a geração literária seguinte; não obstante, nem Chateaubriand, escreve Lemaître, nem Lamartine, nem Sand, nem Renan puderam igualar o suíço na sua coragem de confessar os segredos mais vergonhosos e ridículos (*Jean-Jacques Rousseau* I).

³⁸ Charles-Marie-Photius Maurras (1858–1952) e Henri Philippe Joseph Guillemin (1903–1992) foram, respectivamente, poeta e historiador franceses que, defendendo ideais políticos e religiosos contrários, se envolveram, nos anos 40, numa disputa crítica, tornada pessoal, acerca de Rousseau.

II

A crítica literária considera, geralmente, que confissões e memórias são coisas distintas: as primeiras focam-se na vida individual do autor, as segundas na sua vida pública. Assim, as primeiras descrevem a história da formação de uma personalidade enquanto as segundas retratam a história de uma personagem pública³⁹. O título que François-René de Chateaubriand dá à sua autobiografia é, por isso mesmo, um primeiro indício do conteúdo que esta encerrará⁴⁰; e, contudo, esta não segue o exemplo típico de memórias como as de Montaigne (Moreau 79). Em *Mémoires d'Outre Tombe*, o autor descreve a sua vida e a sua obra: infância e juventude⁴¹, o que corresponde à sua carreira literária (no primeiro tomo), idade adulta e actividade política (nos segundo e terceiro tomos), última empresa política e velhice (no quarto tomo). As *Memórias* podem ser também lidas como um género de diário íntimo, um diário de um estilista e de um homem público que tem dificuldade em estar sozinho, e que necessita de público que lhe sirva de espelho (Thibaudet 35), e de um “memoralista desordenado”, devido ao excesso de sentimento (Rosi 147).

A história começa *in medias res*, em 1811, quando o autor, regressado da Terra Santa, decide descobrir o véu sobre os seus belos anos, de forma construir “un temple de la mort élevé à la clarté de mes souvenirs” (*Mémoires* I 173). Como se passa com Rousseau, irá recuar até ao seu nascimento: “Je suis né gentilhomme” (*Mémoires* I 174), começa por estabelecer. Isto ter-se-á passado em 1768, vinte dias depois de, como nos indica o autor, nascer, também numa ilha,

39 Segundo Nicolas Bonhôte, o interesse das Memórias reside no valor e na dignidade dos feitos dos personagens narrados, assim como na qualidade que o autor confere à sua narração. A proliferação deste género tem, pois, origem na multiplicação das guerras e conflitos na Europa Ocidental, particularmente em França, nos séculos XVI e XVII. “As Memórias são *dossiers* preparados minuciosamente para a posteridade, que devem elevar-se contra os silêncios e as mentiras dos historiadores corrompidos pelos reis” (16). A marca aristocrática das *Memórias* de Chateaubriand vem contrastar, portanto, com o carácter burguês e místico da obra de Rousseau.

40 Para Henry Amer, é preciso ter em conta que, mesmo não sendo essa a sua intenção, as *Memórias* irão reflectir certamente a personalidade do seu autor (131). Um retrato literário não é, portanto, um simples ornamento, mas sim uma forma de o memorialista explicar a razão e a forma que levou certos homens a alcançarem certos feitos, contra todas as adversidades (132). Ao contrário de outros memorialistas, como Sainte-Simon ou Retz, Chateaubriand pretendeu criar o retrato da sua alma, esculpindo “a sua própria estátua, como a do homem mais representativo do seu século, mais representativo, inclusive, que o seu grande rival, Napoleão. Ele compõe à sua própria glória um dos mais belos monumentos da literatura francesa” (152).

41 “O relato inicia-se [escreve Albert de Broglie] com diversos detalhes de infância, de juventude, dos primeiros sentimentos do autor. Depois de Rousseau, tornou-se a regra do género” (83).

Bonaparte – facto que foi posto em causa por Sainte-Beuve. Segue-se uma incursão genealógica pela história da família, a descrição dos pais, da sua infância em Saint-Malo e nos colégios que frequentara, e das suas amizades. Comovido pelas recordações evocadas, o escritor interrompe o relato e retorna ao tempo presente da escrita do livro, acção que executará inúmeras vezes:

J'ai été obligé de m'arrêter : mon cœur battait au point de repousser la table sur laquelle j'écris. Les souvenirs qui se réveillent dans ma mémoire m'accablent de leur force et de leur multitude : et pourtant, que sont-ils pour le reste du monde? (*Mémoires* I 219).

Apesar de nostálgica, a infância de Chateaubriand não terá sido, contudo, segundo os comentadores, alegre. Filho mais novo, François-René é negligenciado pelo pai, buscando refúgio na relação que desenvolve com a irmã Lucile, que influenciará a história do protagonista do romance *René*.

La vie que nous menions à Combourg, ma soeur et moi, augmentait l'exaltation de notre âge et de notre caractère. Notre principal désennuie consistait à nous promener côte à côte dans le grand Mail (*Mémoires* I 275).

É nos espaços silenciosos de Combourg, que a criança aventureira e exaltada dá lugar a um jovem silencioso transtornado pelas paixões e pelo talento:

On voit comment mon caractère se formait, quel tour prenaient mes idées, quelles furent les premières atteintes de mon génie, car j'en puis parler comme d'un mal quel qu'ait été ce génie, rare ou vulgaire, méritant ou ne méritant pas le nom que je lui donne, faute d'un autre mot pour mieux m'exprimer. Plus semblable au reste des hommes, j'eusse été plus heureux : celui qui, sans m'ôter l'esprit, fût parvenu à tuer ce qu'on appelle mon talent, m'aurait traité en ami (*Mémoires* I 257).

O seu génio, *raro ou vulgar*, que o distinguia dos restantes homens, estava na origem do seu mal, confessa. Influenciado por Lucile, François-René dá início à sua escrita; o seu carácter melancólico obriga-o a voltar-se para o interior e a isolar-se:

L'ardeur de mon imagination, ma timidité, la solitude firent qu'au lieu de me jeter au dehors, je me repliai sur moi-même ; faute d'objet réel, j'évoquai par la puissance de mes vagues désirs un fantôme qui ne me quitta plus (*Mémoires* I 280).

A timidez de Chateaubriand, tal como a de Jean-Jacques e a de Benjamin Constant⁴², parece decorrer da infância e das primeiras relações familiares destes escritores, tal como descrito nos seus textos confessionais. Aí se terão fundado orgulhosos e contraditórios, adivinhando uma eventual redenção futura pela escrita. Chateaubriand acusa Rousseau de ter desonrado Mme de Warens e de não sentir o pudor de descrever as suas relações amorosas em prosa; no entanto, o leitor das *Memórias* sente que a omissão calculada das relações íntimas de François-René é desleal. O autor prefere cingir-se aos seus amores idealizados: é assim que aparece o fantasma que não mais o abandonará – *sylphide* –, qual musa antiga, para compensar, em sonho, a realidade que nunca o satisfaz:

Je me composai donc une femme de toutes les femmes que j'avais vues : elle avait la taille, les cheveux et le sourire de l'étrangère qui m'avait pressé contre son sein ; je lui donnai les yeux de telle jeune fille du village, la fraîcheur de telle autre. Les portraits des grandes dames du temps de François Ier, de Henri IV et de Louis XIV, dont le salon était orné, m'avaient fourni d'autres traits, et j'avais dérobé des grâces jusqu'aux tableaux des Vierges suspendues dans les églises (*Mémoires* I 281).

Esta é uma mulher composta por imagens dispersas em retratos e histórias da preferência de Chateaubriand, e que lhe retirava, assim, todas as características humanas, inconvenientes a um sonhador perfeccionista. Este instinto não é único de Chateaubriand: Rousseau escrevera também, nas suas *Confissões*, sobre o amor idealizado e platónico que possuía por criaturas que havia inventado:

42 Benjamin Constant relata a sua infância e expressa a sua timidez em *Le Cahier Rouge*. Fá-lo, também, sob a máscara de um alter-ego, no romance *Adolphe*, comparável a *Oberman*, *René* ou *Werther*.

Je me figurai l'amour, l'amitié, les deux idoles de mon cœur, sous les plus ravissantes images. Je me plus à les orner de tous les charmes du sexe que j'avais toujours adoré. J'imaginai deux amies, plutôt que deux amis, parce que si l'exemple est plus rare, il est aussi plus aimable. Je les douai de deux caractères analogues, mais différents ; de deux figures, non pas parfaites, mais de mon goût, qu'animaient la bienveillance et la sensibilité. Je fis l'une brune et l'autre blonde, l'une vive et l'autre douce, l'une sage et l'autre faible, mais d'une si touchante faiblesse, que la vertu semblait y gagner (*Confessions* II 158).

Em oposição à imagem de um Don Juan francês⁴³, Chateaubriand prefere retratar-se retrospectivamente como *o eterno desiludido, o eterno entediado* (Thibaudet 39). Para o autor de *René*, ao contrário do que acontecia com Jean-Jacques, que nunca se conseguira aborrecer sozinho, a timidez resulta em melancolia⁴⁴, num tédio que Bernardo Soares herdará: “O mundo é um cárcere. Um Chateaubriand sonha mais que o possível? A vida humana é tédio. Um Job é coberto de bolhas? A terra está coberta de bolhas” (*Livro* 242). Este tédio é uma característica comum dos sonhadores que, por assim o serem, não se podem resignar com as adversidades da vida terrestre. As ambições contraditórias de Chateaubriand fatigam-no e desencantam-no, tornando-o, no fundo, indiferente a tudo; a sua imaginação não é capaz de preencher todos os espaços, como acontecia com Jean-Jacques (*Confessions* II 398), precisamente porque nele nasce o tédio de preservação da vida social e política, a que o autor não se pode entregar e da qual também não pode abdicar:

C'est dans les bois de Combourg que je suis devenu ce que je suis, que j'ai commencé à sentir la première atteinte de cet ennui que j'ai traîné toute ma vie, de cette tristesse qui a fait mon tourment et ma félicité. Là, j'ai cherché un cœur qui pût entendre le mien ; là, j'ai vu se réunir, puis se disperser ma famille. Mon père y rêva son nom rétabli, la fortune de sa maison renouvelée : autre chimère que le temps et les révolutions ont dissipée. De six enfants que nous étions, nous ne restons plus que trois : mon frère, Julie et Lucile ne sont plus, ma mère est morte de douleur, les cendres de mon père ont été arrachées de son tombeau (*Mémoires* I 297).

43 Assim o apelida L. Dugas, em *Les Grands Timids* (93).

44 Segundo Bernard Sève, a melancolia – sentimento de distância intransitável entre o eu e o mundo – pode ser um objectivo privilegiado para a criação de literatura: “Um sentido que nos chama, mas que não se deixa decifrar, nem consumir ... não é isso a literatura?” (37).

Esta memória é escrita a propósito de uma visita a Combourg, após quinze anos de ausência. O castelo fora abandonado devido aos eventos que seguem a Revolução Francesa, e Chateaubriand fora incentivado, em 1791, a partir para os Estados Unidos da América. Esta viagem, embora curta, irá deixar marcas no jovem bretão, e as paisagens americanas servirão de mote aos seus romances *Atala* e *René*. Passados três meses de viagem, contudo, uma notícia de jornal irá trazê-lo de volta à Europa.

... un journal anglais tombé à terre entre mes jambes: j'aperçus, écrits en grosses lettres, ces mots: Flight of the King (fuite du Roi). C'était le récit de l'évasion de Louis XVI et de l'arrestation de l'infortuné monarque à Varennes ... J'interrompis brusquement ma course, et je me dis: «Retourne en France.» (*Mémoires* I 523).

Segundo Henri Guillemin, a verdadeira razão para o regresso à pátria não terá sido a vontade de combater pelo Rei deposto, mas a de fugir às dívidas contraídas em solo americano. As incoerências do relato de Chateaubriand, quanto a questões sentimentais, económicas e religiosas, são inúmeras vezes evocadas pelos seus comentadores⁴⁵. Leia-se, a título de exemplo, a forma como o autor se refere ao casamento arranjado pela sua família, para lhe proporcionar o dinheiro necessário para se juntar ao exército dos príncipes e combater pela causa realista: “Ce concours de circonstances décide de l'acte le plus grave de ma vie: on me maria, afin de me procurer le moyen de m'aller faire tuer au soutien d'une cause que je n'aimais pas” (*Mémoires* I 55). Segundo esta declaração, o autor dissocia-se da decisão tomada por outros, tornando clara a sua indiferença face aos acontecimentos da vida real. “É no húmus dos grandes desejos vencidos [escreve Marc Fumaroli] que o divino se passa a esconder ... A glória da linguagem reside, a partir deste momento, no luto estrondoso pela felicidade universal” (12).

Com a derrota da causa⁴⁶, René vê-se obrigado a emigrar para a Inglaterra, onde conhece Jean-Pierre Louis de Fontanes e inicia a redacção de *L'Essai Historique sur les Révolutions* (1797),

45 A inconsistência da obra tem origem na inconsistência da alma do seu autor, refere René Doumic: “Trata-se de uma alma atormentada e repleta de contradições. Era um poeta e um artista. Poeta, ele sabia que a realidade era incompleta... Artista, ele tinha a preocupação de fazer da sua vida uma obra de arte” (447).

46 O exército dos príncipes é dissolvido no outono de 1792 e os seus participantes são forçados a emigrar.

de *Atala* (1801) e de *René* (1802), como parte do seu projecto *Les Natchez*. Contudo, outra voz *saída do túmulo* irá obrigá-lo a mudar de vida:

Fontanes m'invitait à *travailler*, à *devenir illustre*; ma soeur m'engageait à *renoncer à écrire* : l'un me proposait la gloire, l'autre l'oubli... Ces deux voix sorties du tombeau, cette mort qui servait d'interprète à la mort, m'ont frappé. Je suis devenu chrétien. Je n'ai point cédé, j'en conviens, à de grandes lumières surnaturelles: ma conviction est sortie du cœur; j'ai pleuré et j'ai cru (*Mémoires* I 700).

A notícia da morte da mãe fá-lo voltar para a religião⁴⁷ e, portanto, escrever sobre a mesma e penitenciar-se pelo que escrevera anteriormente. Assim nasce *Le Génie du Christianisme* (1802). A sinceridade desta conversão será posta em causa pelos seus comentadores. Para Paul Bénichou, Chateaubriand é um hipócrita (287); para Sainte-Beuve, pelo contrário, o autor é sincero a cada passo, mas a sua incoerência própria fá-lo contradizer-se e renegar os seus gostos passados, de forma contínua. O autor explica, por exemplo, que não nascera com um instinto realista, mas que o encontrara no dia em que dormira numa cama ocupada antes por Henri IV; este género de afirmações demonstram o quão voláteis podiam ser as posições do bretão e a influência que a sua vida interior exercia sobre as suas acções. Sainte-Beuve explica, desta forma, a sistemática mudança de opinião do outro:

M. de Chateaubriand creu um momento, e foi nesse momento que ele iniciou e elaborou o primeiro plano do seu livro: isto é o que é essencial para nós, o que prova a sua sinceridade apenas onde temos o direito de a interrogar e esperar ... a sua sinceridade de artista e de escritor (*Chateaubriand* 178).

A falta de coerência na vida de Chateaubriand reflecte-se na sua obra, nomeadamente na redacção das *Memórias*, onde se pretende criar uma unidade para a vida do protagonista. Consciente desta dificuldade, François-René justifica-se, afirmando que se sente perdido entre dois séculos, *como no*

⁴⁷ Segundo Sève, a conversão de Chateaubriand pode ser tanto religiosa como política mas, acima de tudo, tem como consequência alimentar um sentimento de vazio pelas coisas humanas que, por não o obrigar a exilar-se do mundo, como o haviam feito grandes religiosos, irá motivar toda a escrita do autor (32).

desaguar de dois rios (Mémoires IV 603). Para Sainte-Beuve, a unidade que o outro tenta demonstrar não pode ser mais do que aparência; mas, para alguém que prefere a deambulação à realidade, a aparência é tudo o que existe. A aparência é, portanto, o melhor acesso que o leitor pode ter à vida e às paixões que moveram Chateaubriand:

Realista, republicano desordenadamente, ele é fiel e rebelde, protector do altar, protector do trono, ajudando a derrubá-lo e, quando o deitara abaixo, mantendo-se-lhe fiel: tudo consoante a ocasião, o talento e o coração empurram-no, mas o coração animado tanto pela cólera como pela ideia de verdade e de dignidade ... ele disse-se: *Quero possuir a unidade*, e teve-a, mas apenas a fingir (*Chateaubriand I 286*).

Quando Napoleão se torna imperador, Chateaubriand é perdoado e autorizado a regressar a França; o imperador, que é entusiasta da obra do autor, oferece-lhe um cargo político e a sua protecção. No entanto, Chateaubriand irá revelar-se seu opositor político, segundo a explicação fornecida nas *Memórias*, devido, nomeadamente, à perseguição e ao assassinio de membros da coroa. Cronologicamente, o segundo tomo do livro é dedicado à ascensão e à queda do império, numa tentativa de escrever um estudo histórico credível da época. Compreensivelmente, o que realmente é alcançado é uma biografia informal e parcial da vida de Bonaparte. Chateaubriand faz questão de, a cada passo, salientar aquilo que o distingue do imperador e de justificar o antagonismo que sentia:

La France aurait pu gagner à ma réunion avec l'empereur ; moi, j'y aurais perdu. Peut-être serais-je parvenu à maintenir quelques idées de liberté et de modération dans la tête du grand homme ; mais ma vie, rangée parmi celles qu'on appelle heureuses, eût été privée de ce qui en a fait le caractère et l'honneur : la pauvreté, le combat et l'indépendance (*Mémoires II 204*).

Consciente da importância histórica de Napoleão, o escritor pretenderá rectificar *a posteriori*, durante a redacção das *Memórias*, o seu comportamento em relação ao imperador; esta intenção tardia irá dar azo a contradições textuais acerca da natureza do sentimento de Chateaubriand pelo

outro. Leia-se o comentário de Sainte-Beuve:

Chateaubriand sozinho ofereceu-lhe algumas características. Além disso, apesar das injustiças, ele [Napoleão] manteve [por Chateaubriand] sempre uma predilecção e fez-lhe justiça. Julgou-o, em última análise, com a calma que dá a sensação de superioridade. A justiça rendida por Napoleão é o que mais atormenta Chateaubriand e o que lhe pesa ... Ele estabelece nas suas *Memórias* um antagonismo permanente, um duelo muito desigual e quase ridículo entre o governante do mundo e si próprio (*Chateaubriand* I 393).

O segundo tomo das *Memórias*, assim como partes dos restantes, é composto por fragmentos da correspondência diplomática e confidencial, a que o autor tivera acesso anos mais tarde, assim como partes de escritos de carácter político do autor – *De Bonaparte, des Bourbons, et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes pour le bonheur de la France et celui de l'Europe* (1814). No entanto, desiludido com o regime da Restauração, Chateaubriand acaba por escrever, também, contra as imperfeições da monarquia, em *De la Monarchie selon la charte* (1816).

O terceiro tomo é dedicado à vida política de Chateaubriand entre 1815 e 1830, quando se dá a *Revolution de Juillet*, na qual Chateaubriand será aclamado pelo povo, na rua, enquanto defensor da imprensa livre (*Mémoires* III 485). O escritor tem um papel importante na queda da dinastia que quisera proteger, visto que, como o próprio escreve, apesar de ser realista, o seu instinto não deixava de ser liberal (*Mémoires* II 629). No fim do livro precedente, o autor relatara a sua conversa com Louis XVIII, quando este reconquista Paris a Napoleão, como forma de demonstrar a sua honestidade:

" Eh bien ! " me dit Louis XVIII, ouvrant le dialogue par cette exclamation.

– Eh bien, sire, vous prenez le duc d'Otrante ?

– Il l'a bien fallu : depuis mon frère jusqu'au bailli de Crussol (et celui-là n'est pas suspect), tous disaient que nous ne pouvions pas faire autrement : qu'en pensez-vous ?

– Sire, la chose est faite : je demande à Votre Majesté la permission de me taire.

– Non, non, dites : vous savez comme j'ai résisté depuis Gand.

– Sire, je ne fais qu'obéir à vos ordres ; pardonnez à ma fidélité : je crois la monarchie finie." Le Roi garda le silence ; je commençais à trembler de ma hardiesse, quand Sa Majesté reprit :

" Eh bien, monsieur de Chateaubriand, je suis de votre avis." (*Mémoires* II 705).

Não obstante, é para esta monarquia, que o autor admite caduca, que irá trabalhar até ao fim, e é nas *Memórias* que tentará justificar as suas posições: "On m'a accusé d'avoir contribué à la chute de la monarchie légitime; il me convient d'examiner ce reproche" (*Mémoires* III 217). Com esse intuito, volta a socorrer-se de arquivos da época e de correspondência diplomática. Leia-se o seguinte fragmento favorável de um artigo retirado do *Journal des Débats*, citado nas *Memórias* com o propósito de ilustrar as faltas que sofrera:

"Il fut destitué en 1816, comme ministre d'Etat, pour avoir attaqué dans son immortel ouvrage de *la Monarchie selon la Charte*, la fameuse ordonnance du 5 septembre, qui prononçait la dissolution de la Chambre introuvable de 1815. MM. de Villèle et Corbière étaient alors de simples députés, chefs de l'opposition royaliste, et c'est pour avoir embrassé leur défense que M. de Chateaubriand devint la victime de la colère ministérielle.

" En 1824, M. de Chateaubriand est encore destitué, et c'est par MM. de Villèle et Corbière, devenus ministres, qu'il est sacrifié. Chose singulière ! en 1816, il fut puni d'avoir parlé ; en 1824, on le punit de s'être tu ; son crime est d'avoir gardé le silence dans la discussion sur la loi des rentes. Toutes les disgrâces ne sont pas des malheurs; l'opinion publique, juge suprême nous apprendra dans quelle classe il faut placer celle de M. de Chateaubriand ; elle nous apprendra aussi à qui l'ordonnance de ce jour aura été le plus fatale, ou du vainqueur ou du vaincu" (*Mémoires* III 161).

Note-se que a memória de Chateaubriand é, aqui, utilizada como meio para uma redenção póstuma, como Jean-Jacques o fizera; o exame que o autor revela no livro é mais psicológico do que factual e assenta na história dos seus sentimentos. Tal como Rousseau, o bretão poderia explicitar que, para o

leitor compreender as acções de René adulto, teria de conhecer o seu percurso sentimental. É por esse motivo que o seu relato tem início, à semelhança do do suíço, nos eventos e nos sentimentos de juventude:

Officier au régiment de Navarre, j'étais revenu des forêts de l'Amérique pour me rendre auprès de la légitimité fugitive... Je restai huit ans sur le sol étranger, accablé de toutes les misères... La brochure *De Bonaparte et des Bourbons* valut à Louis XVIII, de son aveu même, autant que cent mille hommes.

... Durant les Cent-Jours, la monarchie me vit auprès d'elle dans son second exil. Enfin, par la guerre d'Espagne, j'avais contribué à étouffer les conspirations, à réunir les opinions sous la même cocarde, et à rendre à notre canon sa portée... Sous la Restauration, toutes les facultés de l'âme étaient vivantes ; tous les partis rêvaient de réalités ou de chimères ; tous, avançant ou reculant, se heurtaient en tumulte ; personne ne prétendait rester où il était ; la légitimité constitutionnelle ne paraissait à aucun esprit ému le dernier mot de la république ou de la monarchie... Il serait mieux d'être plus humble, plus prosterné, plus chrétien. Malheureusement je suis sujet à faillir ; je n'ai point la perfection évangélique : si un homme me donnait un soufflet, je ne tendrais pas l'autre joue.

Eussé-je deviné le résultat, certes je me serais abstenu ; la majorité qui vota la phrase sur le refus de concours ne l'eût pas votée si elle eût prévu la conséquence de son vote. Personne ne désirait sérieusement une catastrophe, excepté quelques hommes à part. Il n'y a eu d'abord qu'une émeute, et la légitimité seule l'a transformée en révolution : le moment venu, elle a manqué de l'intelligence, de la prudence, de la résolution qui la pouvaient encore sauver. Après tout, c'est une monarchie tombée ; il en tombera bien d'autres : je ne lui devais que ma fidélité ; elle l'aura à jamais (*Mémoires* III 220).

As justificações para os seus actos implicam a explicação cronológica e psicológica dos mesmos: a sua mágoa para com os homens (nomeadamente os príncipes que serviu) tem origem num sentimento de desamparo e incompreensão. Sentindo-se lesado e excluído, o escritor faz questão de evocar repetidamente os sacrifícios a que se dispusera pela monarquia e pelos seus valores. A julgar pelas suas palavras, todas as suas acções foram heróicas – a luta no exército dos príncipes, a redacção de textos de cariz conservador, o seu papel durante os *Cem Dias* ou durante a guerra de Espanha – e todos os seus erros legítimos e humanos. Ao explicar que também ele está sujeito a errar, Chateaubriand parece pretender dizer que o seu martírio fora em vão devido aos erros alheios

e à providência.

Com a Revolução e a destituição da monarquia legítima (em 1830), Chateaubriand dá por terminada a carreira política que o havia feito famoso:

Cette carrière devait aussi clore mes *Mémoires*, n'ayant plus qu'à résumer les expériences de ma course. Trois catastrophes ont marqué les trois parties précédentes de ma vie : j'ai vu mourir Louis XVI pendant ma carrière de voyageur et de soldat, au bout de ma carrière littéraire, Bonaparte a disparu, Charles X, en tombant, a fermé ma carrière politique (*Mémoires* III 564).

No entanto, a pedido da Duquesa de Berry, mãe do príncipe herdeiro da casa de Bourbon, o escritor lança-se numa derradeira missão para proteger a herança do trono francês. É essa a história do último tomo das *Memórias*: “Mes projets de repos furent encore une fois renversés. Quand la mère de Henri V avait cru à des succès, elle m'avait donné mon congé; son malheur déchirait son dernier billet et me rappelait à sa défense” (*Mémoires* IV 187).

No primeiro prefácio que faz à obra, o autor pretende dividir a obra em três partes – viagens, literatura e política –, o que excluiria os eventos posteriores à Revolução de Julho. No entanto, em 1833, ao reentrar em Paris para escrever e corrigir o resto das *Memórias*, decide dedicar os últimos capítulos a comentários sobre política e literatura. O escritor iria ainda sobreviver ao último rei da dinastia dos Bourbon, assim como à Revolução de 1848, que instaura a Segunda República.

A recepção das *Memórias* pelo público é documentada por Sainte-Beuve, através de correspondência que recebe, em 1848, cuja proveniência é, em geral, desconhecida: “Existe mais cabeça do que coração, mas suficiente coração para o amarmos...”, escreve alguém; outro leitor nota: “... são os gestos de um jovem, e as reflexões de um velho, de modo a que é verdadeiro e falso ao mesmo tempo”. Sainte-Beuve conclui que as *Memórias* são a obra mais conseguida do autor, por ser ali que este se mostra em toda a sua “nudez egoísta e em todo o seu imenso talento de escritor” (*Chateaubriand* II 436). É patente a sua influência na literatura francesa do Império e da geração de 1820, assim como em escritores franceses e estrangeiros das gerações seguintes: “de Byron a Augustin Thierry, de Manzoni a Hérédia”, escreve Villemain (755).

III

Nas observações feitas como introdução a *Oberman*, Senancour explica que o livro trata dos sentimentos do protagonista, e não das suas acções; que consiste em cartas, *sem arte e sem intriga*, compostas por um indivíduo desconhecido; e que, correndo o risco previsível de não poder agradar a todos, poderá encontrar asilo no coração de indivíduos da mesma espécie. Por isso mesmo, afirma, este conjunto de cartas, considerado formalmente um romance epistolar, não pode ser visto como tal:

Il n'y a point de mouvement dramatique, d'événements préparés et conduits, point de dénouement; rien de ce qu'on appelle l'intérêt d'un ouvrage, de cette série progressive, de ces incidents, de cet aliment de la curiosité, magie de plusieurs bons écrits, et charlatanisme de plusieurs mauvais (*Oberman* 43).

Tendo em conta que o autor não pretende cativar a atenção do leitor da forma que os romancistas o fazem, o seu objectivo assumido é dar a ler a algumas pessoas “as sensações, as opiniões, os sonhos livres e incorrectos de um homem isolado, que escreve na intimidade e não para uma livraria” (*Oberman* 56). Escrever cartas não difere de escrever fragmentos: apenas lhes acrescenta uma data e um local de origem. *Oberman* é, portanto, a materialização de um diário íntimo⁴⁸, em forma epistolar: a diferença reside apenas no facto de o segundo leitor dos fragmentos que compõem o diário – após o próprio autor – ser o seu correspondente fictício. A intenção de fazer um uso apenas privado da obra é modificada após a morte do seu suposto autor.

Oberman apresenta traços de um mártir que se lamenta por ter sacrificado tudo à ordem e por não poder viver em paz com a sociedade dos homens, *agradável e falsa*:

48 Segundo Philippe Lejeune, apesar de existirem diários colectivos, isto é, livros de contas, desde a Idade Média, a criação de diários íntimos apenas se tornou numa prática corrente a partir do fim do século XVIII; a sua função é conferir consistência ao *eu*, e não operar um exame de consciência. O crítico justifica o desenvolvimento moroso desta prática pela chegada tardia do papel à Europa, pela invenção do relógio mecânico (que modifica a consciência colectiva do tempo), e pela crescente alfabetização, em países como a França, a partir do século XVIII (“Aux Origines” 1).

Que la vie est mélangée: que l'art de s'y conduire est difficile! que de chagrins pour avoir bien fait: que de désordres pour avoir tout sacrifié l'ordre: que de trouble pour avoir voulu tout régler quand notre destinée ne voulait point de règle... Si tous les secrets étaient connus, si l'on voyait dans l'endroit caché des cœurs l'amertume qui les ronge, tous ces hommes contents, ces maisons agréables, ces cercles légers ne seraient plus qu'une multitude d'infortunés rongéant le frein qui les comprime, et dévorant la lie épaisse de ce calice de douleurs dont ils ne verront point le fond. Ils voilent toutes leurs peines; ils élèvent leurs fausses joies, ils s'agitent pour les faire briller à ces yeux jaloux toujours ouverts sur autrui. La vanité sociale est de paraître heureux. Tout homme se prétend seul à plaindre dans tout, et s'arrange de manière à être félicité de tout. S'il parle au confident de ses peines, son œil, sa bouche, son attitude, tout est douleur; malgré la force de son caractère, de profonds soupirs accusent sa destinée lamentable, et sa démarche est celle d'un homme qui n'a plus qu'à mourir (*Oberman* 395).

A sociedade assenta, segundo este, no fingimento e na vaidade. Ao descrever o abandono das grandes cidades – símbolos de perversão – para viver e viajar na província, que serve o propósito do exílio, pretende transmitir ao seu correspondente e, portanto, a todos os leitores do romance que Senancour edita, uma mensagem iniciática: o leitor é convidado a percorrer o seu caminho e a descobrir a sua verdade. Esta mensagem, sugere Didier, assemelha *Oberman* a um romance iniciático, apesar de Senancour se reservar o direito de ser contraditório e, logo, recusar a separação dos géneros e a categorização peremptória do seu romance (165-8). Segundo Albert Béguin, por outro lado, todo o livro se organiza em torno dos instantes de libertação da realidade sensível, o que revela uma “participação mística” (332).

Para evitar o sacerdócio a que o pai o havia destinado, Senancour refugia-se na Suíça em 1789, onde viverá até ao novo século, sendo considerado como *émigré* pelo governo revolucionário, assim como acontecera com Chateaubriand. Quando volta a Paris, em 1801, onde começa a redacção de *Oberman*, Senancour está na condição ideal para escrever; contudo, ao dar-se conta das transformações que a revolução proporcionara, a construção do seu protagonista sofre uma inflexão própria de quem ganha uma nova perspectiva do mundo. Se, escreve Fabienne Bercegol, até ao momento em que o autor volta à Suíça, para concluir o romance, *Oberman* poderia ser associado a outros romances de formação, como *Wilhelm Meister* ou *L'Éducation Sentimental*,

com uma delineação mais ou menos clara da passagem do tempo e do envelhecimento da personagem, a partir daí, a temática e a forma do livro desenvolvem-se. Ou seja, a tendência para o ensaísmo do autor acaba por invadir o romance (Bercegol: *Oberman* 23). Este ganha um carácter prescritivo; a verdadeira aventura de *Oberman*, afirma Didier, é intelectual, e as paisagens filosóficas são consequência da psicologia do autor (199):

Durante a sua deambulação de nove anos, Oberman descreve a passagem dos dias de forma tão monótona como os vive. A sua correspondência tem início em Genebra, onde retrata a sociedade de que se quer privar. De seguida, parte em viagem: Lausane, Neuchâtel, Lyon, de onde comunica as suas experiências de viagem, um pouco à semelhança do que se passa em romances de viagens⁴⁹. Nos anos seguintes, escreverá a partir de Paris, sem que o leitor compreenda, exactamente, o que despoleta esta estadia, que descreve como desagradável e aborrecida:

J'ai perdu le printemps presque sans murmure, mais l'été dans Paris! Je passe une partie du temps dans les dégoûts inséparables de ce qu'on appelle faire ses affaires: et quand je voudrais rester en repos le reste du jour, et chercher dans ma demeure une sorte d'asile contre ces longs ennuis, j'y trouve un ennui plus intolérable. J'y suis dans le silence au milieu du bruit; et seul je n'ai rien à faire dans un monde turbulent. Il n'y a point ici de milieu entre l'inquiétude et l'inaction; il faut s'ennuyer si l'on n'a des affaires et des passions. Je suis là, ne sachant que faire, dans ma chambre ébranlée du retentissement perpétuel de tous les cris, de tous les travaux, de toute l'inquiétude d'un peuple actif (*Oberman* 100).

Não sabendo o que fazer, Oberman escreve o que sente: não se sente à vontade numa cidade onde todos têm os seus afazeres próprios, que o excluem e dos quais se quer excluir. Escreve o que vê, as descrições que elabora sobre as ruas, as pessoas e os movimentos da grande cidade denotam fastio e repugnância:

49 Género literário no qual o autor descreve pormenores das suas viagens e que possui, por isso, um cariz documental. O *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, de Chateaubriand é um exemplo deste género.

J'ai sous ma fenêtre une sorte de place publique remplie de charlatans, de faiseurs de tours, de marchandes de fruits et de crieurs de tous genres. Vis-à-vis est le mur élevé d'un monument public; le soleil l'éclaire depuis deux heures jusqu'au soir: cette masse blanche et aride tranche durement sur le ciel bleu; et les plus beaux jours sont pour moi les plus pénibles ... Mais où aller? je connais ici très-peu de monde; ce serait un grand hasard que dans si peu de personnes il y en eût une seule à qui je convinsse: aussi ne vais-je nulle part. Pour les promenades publiques il y en a de fort belles à Paris; mais pas une où je puisse rester une demi-heure sans ennui (*Oberman* 100).

Sem saber onde ir ou com quem se distrair, de modo a aliviar o seu constrangimento, refugia-se na biblioteca e na floresta de Fontainebleau, onde pode isolar-se, pensar e escrever sobre os conteúdos mentais que não encontra nas imediações. Contudo, o fluxo das suas cartas abranda, sendo apenas retomado com frequência no sexto ano da correspondência, quando volta para Lyon, onde, durante os quatro meses que se seguirão, irá escrever um quarto do total destas cartas. O seu correspondente parece não ser tão longo e efusivo na sua retribuição, segundo o relato de Oberman:

Je ne veux point vous faire un reproche. Vous êtes moins long, moins diffus que moi. Vos affaires vous fatiguent, vous écrivez avec moins de plaisir même à ceux que vous aimez. Vous me dites ce que vous avez à me dire dans l'intimité: mais moi solitaire, moi rêveur au moins bizarre, je n'ai rien à dire, et j'en suis d'autant plus long (*Oberman* 165).

A vida de Oberman não parece ter, realmente, ocorrências excepcionais para reportar e, no entanto, ele sente mais prazer em descrevê-los do que o outro. A monotonia da sua vida invade, portanto, as cartas que escreve. Ao contrário das memórias de Jean-Jacques ou de François-René, as de Oberman apresentam uma a-temporalidade e uma a-historicidade desconcertantes, afirma Didier (224). Segundo a comentadora, a ausência de episódios concretos impede o progresso do personagem, o que implica a irrelevância da ordem das cartas, ou seja, dos fragmentos (228). Não existe, por isso, uma real distinção cronológica ou física entre o que se passa no primeiro e no nono ano, por exemplo; o único elemento que distingue esta correspondência de fragmentos convencionais é a indicação do local e da data da sua redacção, informações que não surtem

qualquer efeito sobre o corpo do texto, que é, ainda segundo Didier, *fechado e constante* (83)⁵⁰.

Não obstante, se a vida *exterior* do autor é pouco activa, a *interior* é inesgotável. De resto, pergunta Oberman ao seu leitor, o que lhe interessa o conteúdo das suas cartas? Interessa apenas a intenção com que as compõe e o esforço que nisso deposita (*Oberman* 165). Escreve para apaziguar a solidão e o tédio, para forjar uma realidade que não possui e, portanto, descreve de igual forma o seu estado de sofrimento latente, os seus sonhos, os seus estudos e as suas meditações sobre numerologia, astrologia ou religião.

Mais tarde, observa-se outro espaçamento na correspondência: os últimos anos serão passados na região dos Alpes suíços, onde o escritor se sente finalmente em casa:

Je suis enfin chez moi; et cela dans les Alpes. Il n'y a pas bien des années que c'eût été pour moi un grand bonheur; maintenant j'y trouve le plaisir d'être occupé. J'ai des ouvriers de la Gruyère pour bâtir ma maison de bois, et pour y faire des poêles à la manière du pays. J'ai commencé par faire élever un grand toit couvert d'anscelles, qui joindra la grange et la maison, et sous lequel seront le bûcher, la fontaine, etc... Ils font aussi leur cuisine en commun: et me voilà à la tête d'un petit État très laborieux et bien uni. Hantz, mon premier ministre, daigne quelquefois manger avec eux. Je suis parvenu à lui faire comprendre que quoiqu'il eût l'intendance de mes bâtiments, s'il voulait se faire aimer de mon peuple, il ferait bien de ne point mépriser des hommes de condition libre, des paysans, des ouvriers à qui peut-être la philosophie du siècle donnerait l'impudence de l'appeler valet (*Oberman* 323).

São relatadas nas cartas destes anos, como se pode ler o excerto anterior, as incursões pela sua vida doméstica, o convívio com os vizinhos na vila imaginária de Imenstròm, da mesma forma que são feitas reflexões sobre a condição dos homens ou das sociedades; o autor expõe, de modo idêntico, como se se tratassem de eventos da mesma ordem de grandeza, os seus desejos de cultivar a terra que habita, e as viagens que o afastarão da mesma. A inter-dependência de tópicos e a fluidez com que descrições das paisagens envolventes se transformam em apreciações filosóficas ou existenciais serão estudados em maior pormenor no capítulo seguinte.

Ao longo dos nove anos de correspondência a que o leitor tem acesso, o estado de

50 O debate sobre a fragmentação de *Oberman* será retomado a propósito do *Livro do Desassossego*.

isolamento do protagonista progride e as referências à *maladie du siècle*⁵¹ – solidão, inquietude e *ennui* – aumentam. Oberman explica diversas vezes que o seu estado inactivo e contemplativo não é causador de sofrimento:

A d'autres égards, je croirais que notre manière de vivre est à peu près celle qui emploie mieux le temps. Nous avons quitté le mouvement de la ville; le silence qui nous environne semble d'abord donner à la durée des heures une constance, une immobilité qui attriste l'homme habitué à précipiter sa vie (*Oberman* 404).

A tristeza que advém da inactividade afecta apenas o homem que necessita de acção para viver – e este não é o caso de Oberman; se anteriormente essa dúvida lhe havia causado desconforto, neste momento, a personagem compreende que não há diferença entre estar parado ou partir, ou seja, que se vive sempre de forma semelhante, em qualquer lugar, sejam quais forem as condicionantes:

Je suis bien changé, vous dis-je. Je me rappelle que la vie m'impatientait, et qu'il y a eu un moment où je la supportais comme un mal qui n'avait plus que quelques mois à durer ... Je ne vois pas du tout pourquoi partir, comme je ne vois pas bien pourquoi rester. Je suis las; mais dans ma lassitude, je trouve qu'on n'est pas mal quand on se repose. La vie m'ennuie et m'amuse (*Oberman* 359).

A calma que a idade traz não atenua, ainda assim, o tédio que Oberman sente como expressão da consciência que reflecte sobre a inutilidade da acção, face à condição humana. A sua filosofia de vida aproxima-o, por isso, do estoicismo. Existe beleza no contemplar a vida, simplesmente, sem ilusões nem paixões, explica:

51 Segundo Robert Marclay, *Oberman* deve ser lido como uma série de queixumes, de variações musicais e morais sobre a solidão e a felicidade impossível; é a quebra de contacto entre o universo e o homem que despoleta o tédio e o *mal du siècle* (475).

La scène de la vie a de grandes beautés. Il faut se considérer comme étant là seulement pour voir: il faut s'y intéresser sans illusion, sans passion, mais sans indifférence; comme on s'intéresse aux vicissitudes, aux passions, aux dangers d'un récit imaginaire: celui-là est écrit avec bien de l'éloquence (*Oberman* 366).

Para Sainte-Beuve, *Oberman* apresenta um estado de sofrimento latente estável, ao contrário do que se passa, por exemplo, com René. O personagem vive coerentemente o seu estado, incluindo o seu *ennui* – que é tido no sentido mais geral e mais filosófico – em tudo o que faz e pensa (Sainte-Beuve: *Oberman* 511):

Au milieu de ce que j'ai désiré, tout me manque; je n'ai rien obtenu, je ne possède rien: l'ennui consume ma durée dans un long silence. Soit que les vaines sollicitudes de la vie me fassent oublier les choses naturelles, soit que l'inutile besoin de jouir me ramène à leur ombre, le vide m'environne tous les jours, et chaque saison semble l'étendre davantage autour de moi. Nulle intimité n'a consolé mes ennuis dans les longues brumes de l'hiver (*Oberman* 348).

De tanto demonstrar o tédio que sente, escreve o crítico, *Oberman* corre o risco de entediar o leitor: o profundo enfado de que padece o personagem deve-se à sua falta de afectação, característica que sobeja em René, por exemplo. Mais do que em Jean-Jacques ou Chateaubriand, ele liga-se à natureza e revela uma relação com as filosofias orientais e uma modalidade de panteísmo (*Chateaubriand* I 341-9). São estas características de um genuíno sofredor romântico que o crítico irá associar a Senancour, enfatizando o facto de, ao contrário de Chateaubriand, o primeiro ser absolutamente indiferente aos resultados exteriores da obra *per se*. O autor irá, no entanto, criticar estas ideias e defender outra imagem de *Oberman*. Parecem existir dois *Obermans*, escreve Levallois, “aquele que Senancour queria ter feito no seu livro e aquele que, depois do início do século, gerações de leitores construíram e reconstruíram” (16).

A sinceridade de *Oberman* para com o seu correspondente parece ser total; confessa-lhe, inclusive, o sentimento de abandono que o outro lhe inflige, reiterando, no entanto, a consciência da sua condição, e o facto de não atribuir a responsabilidade do seu isolamento ao seu amigo que, ao contrário dele, consegue *viver a vida*. Consciente da causa dos seus infortúnios, ao contrário de

Rousseau ou Chateaubriand, Oberman não cede à tentação de buscar culpados para o seu mal-estar:

Quand je songe que vous vivez occupé et tranquille, tantôt travaillant avec intérêt, tantôt prenant plaisir à ces distractions qui reposent, j'en viens presque au point de blâmer l'indépendance que j'aime beaucoup pourtant. Il est incontestable que l'homme a besoin d'un but qui le séduise, d'un assujettissement qui l'entraîne et lui commande. Cependant il est beau d'être libre, de choisir ce qui convient à ses moyens, et de n'être point comme l'esclave qui fait toujours le travail d'un autre. Mais j'ai trop le temps de sentir toute l'inutilité, toute la vanité de ce que je fais (*Oberman* 347).

Ao escrever para se ocupar e para racionalizar os seus males, escreve para o seu correspondente como se escrevesse para si próprio. As suas cartas são, por isso, honestas e leais, na medida em que não têm nenhum propósito maior: o autor discursa sobre várias temáticas, mas não pretende provar nada a ninguém, como Rousseau, ou fixar um período histórico através da escrita, como Chateaubriand. O único fim de Oberman é ocupar o tempo e atenuar a solidão; a coerência do seu relato não é, por isso, relevante, visto que um homem que se assemelhe a Oberman apenas é coerente na incapacidade de ser e de fazer aquilo que deseja. A sua timidez impede-o de se revelar aos outros. Impede-o, também, de procurar activamente ultrapassar essa solidão, ou seja, de se voltar para o exterior em busca de outros homens com quem passar o tempo. Ao contrário de Senancour, que se casa e vive o fim da vida em companhia da filha, Oberman permanece sozinho durante toda a vida. O seu diagnóstico é, de resto, apresentado várias vezes ao longo da obra:

Ceux qui méprisent l'or sont comme ceux qui méprisent la gloire, qui méprisent les femmes, qui méprisent les talents, la valeur, le mérite. Quand l'imbécillité de l'esprit, l'impuissance des organes, ou la grossièreté de l'âme rendent incapable d'user d'un bien sans le pervertir, on calomnie ce bien, ne voyant pas que c'est sa propre bassesse que l'on accuse... Ces gens-là doivent avoir peu, parce que, posséder ou abuser, c'est pour eux la même chose (*Oberman* 160).

Desprezar mulheres – e a vida estável e familiar que estas representam – equivale, na opinião de Oberman – a desprezar riqueza e fama, e resulta do medo que a possessão, assim como a perda e a desilusão, em alguns suscita.

Segundo Sainte-Beuve, apesar de as biografias dos dois homens não serem semelhantes – como acontece em *Les Confessions* ou *Les Mémoires d'Outre Tombe*, onde os autores pretendem relacionar sentimentos com dados biográficos – *Oberman* é, de facto, a representação do estado psíquico de Senancour, ou seja, da sua disposição melancólica e sofredora. Para Béatrice Le Gall, pelo contrário, *Oberman* é mais indeciso e cobarde do que Senancour, apresentando um carácter inferior ao do seu modelo (179). Na nota bibliográfica que M. de Boisjolin redige sobre Senancour⁵², o primeiro realça a *natureza saudável e dinâmica* com que o segundo nasceu, ao contrário de Jean-Jacques e de Chateaubriand, que haviam nascido quase mortos, segundo os próprios relatos. O autor pretende, com esta curiosa metáfora, distingir-se do género romântico a que Sainte-Beuve tenta associá-lo. Segundo Senancour, deve entender-se *Oberman* como uma representação da juventude do autor, que “perde os seus anos a consumir-se de tédio” (Boisjolin: *Oberman* 499). A vida adulta, apesar de triste e solitária, difere da do seu personagem: Senancour emigra, casa, mas habita Paris, onde é obrigado a escrever para sobreviver, após perder a sua fortuna. Não obstante os seus esforços, terminará a vida na miséria, acompanhado apenas pela filha, e a sua obra será continuamente reduzida a uma consequência da *maladie du siècle* que afecta o autor.

Ainda segundo Sainte-Beuve, é injusto colocar *Oberman* sob a órbita de *René*, como o crítico Alexandre Vinet fizera, ao tratar *Oberman* como *homem de espírito* e *René* como *homem de génio*. Apesar de ter sido este último a vingar, na posteridade, Sainte-Beuve interroga-se se, “No final de contas, será assim tão necessário ter sucesso” (*Chateaubriand* I 343). O crítico Georg Brandes irá, também, defender a ideia da superioridade de *Oberman*, cuja compreensão só estaria ao alcance dos mais dotados (44). Para Jules Levallois, apesar da recusa de Senancour em aceitar a qualificação de *Oberman* como romanesco, o cariz sub-humano do personagem transmite à obra uma originalidade indelével: “...existem muito poucas passagens *démodés* em *Oberman* [explica o crítico], existem muito menos do que em *René*, *Manfred* ou *Corinne*. Isto relaciona-se com o

52 Esta nota, provavelmente ditada pelo próprio Senancour, é produzida em vésperas da segunda publicação de *Oberman*, às mãos de Sainte-Beuve e, segundo Bercegol, o intuito do autor fora afastar a ideia da sua incapacidade para a acção e, logo, para produzir obras de sucesso (Bercegol: *Oberman* 498).

carácter impessoal do herói. Quem não pertence a nenhum tempo pertence a todos” (21). A dificuldade deste romance profundamente filosófico, explica Didier, impede que o seu número de leitores seja vasto; por outro lado, o seu carácter *wertheriano*⁵³ irá conferir-lhe, em França, a fama de *suicidário*. Será a geração de 1830 quem utilizará o seu fervor romântico como inspiração. Sainte-Beuve e George Sand serão os protagonistas das reedições desta obra, assim como da sua defesa, nas *Revue de Paris* e *Revue des deux Mondes*. O ideal de *Oberman* servirá de influência a vários autores posteriores, como George Sand, Honoré de Balzac, Maurice de Guérin, Henri-Frédéric Amiel ou Marcel Proust, assim como a Franz Liszt, na composição de duas peças para piano, *Les années de pèlerinage*. Algo de semelhante acontece com Matthew Arnold: se Sainte-Beuve fora o seu mestre na crítica, escreve Guthrie, no seu ensaio sobre os dois escritores, Senancour fora a alma gémea⁵⁴. Leia-se a nota de Sainte-Beuve sobre a herança de Senancour:

... ele teve amigos e admiradores secretos ... tem a sua posteridade secreta que lhe permanecerá fiel. Um jovem poeta inglês, filho de um pai respeitável, e cujo talento reúne a pureza e a paixão, M. Mathieu Arnold, viajando pela Suíça, seguindo os passos de *Oberman*, dedicou-lhe um poema⁵⁵ onde evocou todo o seu espírito e onde, ele mesmo, na véspera de reentrar, por dever, na vida activa, se despede do grande sonhador meditativo (*Chateaubriand* I 356).

Caído no esquecimento, raros serão os críticos, durante o século XX, a retomar esta discussão; podem encontrar-se, ainda assim, debates sobre a natureza formal de *Oberman* – romance epistolar, romance de aprendizagem ou diário íntimo – nos estudos de Marcel Raymond, Eduard Wiecha, André Monglond, Béatrice Didier ou Fabienne Bercegol.

53 Os romances assemelham-se na forma (epistolar com uma estrutura de monólogo), no sentimento de insatisfação das suas personagens e na conseqüente fuga das mesmas.

54 Os dois volumes de *Essays in Criticism* são a prova da influência de Sainte-Beuve e das suas *Causeries du Lundi* na prosa do escritor britânico. Segundo Whitridge, ambos eram aristocratas intelectuais, que se sentiam mais à vontade com “subtileza, distinção e refinamento do que com puro génio” (310). A relação entre os dois tem início em 1854, quando Arnold envia a Sainte-Beuve uma cópia da edição de *Poems*, em reconhecimento da influência daquele na sua obra. Sainte-Beuve escreve de volta a Arnold, agradecendo a oferta e mencionando a sua intenção de traduzir para francês o poema “Stanzas In Memory Of The Author Of Obermann”, que seria mais tarde incluído no volume *Chateaubriand et son groupe littéraire*. Os elogios mútuos irão continuar, ao longo da carreira dos dois críticos (Whitridge 303-6). Para mais informações sobre a correspondência entre os dois, ler o artigo de R. H. Super, mencionado na bibliografia.

55 Sainte-Beuve refere-se ao poema intitulado “Stanzas In Memory Of The Author Of Obermann”, datado de 1849. Em 1867, Arnold irá compor ainda “Obermann Once More”, uma seqüela mais optimista da vida do herói nas montanhas suíças.

IV

A difusão dos diários íntimos na literatura francesa tem somente início, tal como visto anteriormente, no final do século XVIII. Não é por acaso, explica Lejeune, que, em 1762, quando Diderot descreve a Sophie Valland o programa daquilo que seria um diário íntimo, não utiliza a palavra *diário* – *journal* –, mas fala antes de *registro*. É a partir desta época que se desenvolve, rapidamente, a escrita e a divulgação de diários, enquanto género literário (“Conversation avec soi-même” 4):

O diário foi, e assim permaneceu até ao fim da Idade Média, uma forma colectiva de registro do tempo. Pouco a pouco, esse hábito de *escrever o tempo* (para construir uma memória, controlar o presente e organizar o futuro) passou da vida pública à vida privada, da vida privada à vida individual, e daí, por fim, à vida íntima. A ideia de *esconder* um diário ou de lhe falar como a um amigo, esses dois actos, que são sem dúvida aquilo que define um diário como «íntimo», apenas aparecem na segunda metade do século XVII, e devem-se, em parte, a uma mistura com a forma da «carta» (uma «carta para si mesmo») (Lejeune: “Aux Origines” 2).

Segundo o crítico, as características que formarão, a partir dessa época, a composição dos diários íntimos são “a observação (íntima), as funções da escrita (introspecção e memória) e o seu destino (para si mesmo)” (“Pourquoi Rousseau” 2). Para Alain Girard, o *intimista* contrasta com o autor de *Memórias*, na medida em que “o eu do memorialista é glorioso e o do intimista é sofredor” (19), ou seja, o primeiro escreve com a certeza de realizar uma obra memorável, enquanto o segundo regista os seus dias, através de uma escrita fragmentária e descontínua, desconhecendo o resultado da mesma, acrescenta Paul Gorceix (3).

O diário de Henri-Frédéric Amiel, texto de referência deste género literário⁵⁶, consistia, à hora da sua morte, em cerca de dezassete mil páginas manuscritas que o seu primeiro editor,

56 No seu livro *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914*, Pierre-Jean Dufief defende que “O diário [de Amiel] vai influenciar as práticas de escrita dos romances do fim do século XIX ; está no cerne das discussões, das críticas, e torna-se moda, para os escritores, possuir um diário” (121).

Edmond Scherer, coligiu em dois volumes – *Fragments d'un Journal Intime* –, seleccionando os fragmentos de carácter eminentemente filosófico⁵⁷. Assim, nesta colecção de fragmentos, é pouco frequente encontrar referências explícitas à vida quotidiana do autor, que se podem ler, não obstante, no excerto abaixo:

Il y a six ans aujourd'hui que j'ai quitté Genève pour la dernière fois. Que de voyages, que d'impressions, d'observations, de pensées, que de formes de choses et d'hommes ont depuis lors passé devant moi et en moi! Ces sept dernières années ont été les plus importantes de ma vie ; elles ont été le noviciat de mon intelligence, l'initiation de mon être à l'être. Tourbillon de neige par trois fois cet après-midi. Pauvres pêcheurs et pruniers fleuris! Quelle différence il y a six ans, lorsque les beaux cerisiers parés de leur robe verte du printemps, chargés de leurs bouquets de noce, souriaient à mon départ le long des campagnes vaudoises et que les lilas de la Bourgogne me jetaient au visage des bouffées de leurs parfums! (*Journal I 5*).

Nesta descrição, escrita de regresso a Genebra, após a partida para estudar em Berlim – trata-se dos anos de aprendizagem –, o escritor resume as impressões que as viagens lhe trouxeram para, de seguida, comparar as condições meteorológicas de dois dias que distam exactamente seis anos. Note-se, em primeiro lugar, como o autor tem mais facilidade em comunicar sentimentos do que acontecimentos, ou como, mais precisamente, tem tendência para evocar sentimentos a cada acontecimento narrado:

⁵⁷ É, ainda, esta a edição que Fernando Pessoa possui.

Temps délicieux, frais et pur. Longue promenade matinale. Surpris l'aubépine et l'églantier en fleurs. Vagues et salubres senteurs des champs. Les Voirons bordés d'une lisière de brume éblouissante, Salève vêtu de belles nuances veloutées. Travaux aux champs. Deux charmants ânes, l'un broutant avec avidité une haie d'épine-vinette. Trois jeunes enfants; j'ai eu une envie démesurée de les embrasser. Jouir du loisir, de la paix des champs, du beau temps, de l'aisance: avoir mes deux sœurs avec moi ; reposer mes yeux sur des prairies embaumées, et sur des vergers épanouis; entendre chanter la vie sur les herbes et dans les arbres ; être si doucement heureux, n'est-ce pas trop? est-ce mérité? (*Journal I 7*);

note-se, por fim, que é comum os excertos diários terem início com uma referência a um passeio, ou ao tempo climatérico do dia, para depois prosseguirem com ilações que decorrem do estado de espírito que o ambiente provoca no autor. No fragmento anterior, anunciam-se, de forma esquemática e telegráfica, as ocorrências do dia, como se as acções não passassem de meios para produzir fins. Apesar do tempo delicioso, do passeio com as irmãs, da vontade de beijar as crianças que encontra, a mente de Amiel não pode deixar de racionalizar a situação e de ponderar a sua falta de mérito – ou de capacidade – para apreciar e aproveitar a felicidade que entrevê. Passado o momento de hesitação, na continuação do excerto, o autor confessa o pressentimento de infelicidade que o acompanha mesmo nos momentos de acalmia:

Oh! jouissons-en sans reprocher au ciel sa bienveillance ; jouissons-en avec gratitude. Les mauvais jours viennent assez tôt et assez nombreux. Je n'ai pas le pressentiment du bonheur. Profitons d'autant plus du présent. Viens, bonne Nature, souris et enchante-moi (*Journal I 7*).

Atente-se no conselho do autor: viver de forma calma e feliz os bons dias, consciente de que a esses se seguirão dias maus. Esta prescrição deixa antever uma visão estóica da vida, segundo a qual cada dia deve ser vivido – e apreciado – como independente dos demais: “Que chacun de nos jours règle ce qui le concerne, liquide ses affaires, respecte le jour qui le suivra, et alors nous serons toujours prêts. Savoir être prêt, c'est au fond savoir mourir” (*Journal I 29*). O desejo de estar sempre pronto não parece ser, no entanto, realizado, a julgar quer pelas vicissitudes da sua vida, quer pela

intranquilidade revelada no diário.

Fracassando nos projectos literários e filosóficos que concebe, confia ao diário, em substituição de um amigo ou de um confessor, os seus desejos não concretizados e as penas que o insucesso lhe causam. A dicotomia entre aquilo a que a acção aspira e a vida inactiva que leva dá azo a uma tensão que afecta o seu quotidiano e que tem, por isso, grande representação no *Journal*:

Le rapport de la pensée à l'action m'a beaucoup préoccupé, à mon réveil, et cette formule bizarre, à demi nocturne, me souriait: L'action n'est que la pensée épaissie, devenue concrète, obscure, inconsciente. Il me semblait que nos moindres actions, manger, marcher, dormir, étaient la condensation d'une multitude de vérités et de pensées, et que la richesse d'idées enfouies était en raison directe de la vulgarité de l'action (comme le rêve qui est d'autant plus actif que nous dormons plus profondément) (*Journal I 11*).

A acção é, para Amiel, uma manifestação menor e inconsciente do pensamento, que o transforma em outra coisa e, por isso, o limita. Quanto mais fútil a acção, explica, maior a quantidade de ideias perdidas. Inerte e inconsequente, o autor tenta restringir-se, de forma serena, à vida contemplativa; assim, encara como um privilégio a sua capacidade de se analisar, de se assistir:

Mon privilège c'est d'assister au drame de ma vie, d'avoir conscience de la tragi-comédie de ma propre destinée, et plus que cela d'avoir le secret du tragi-comique lui-même, c'est-à-dire de ne pouvoir prendre mes illusions au sérieux, de me voir pour ainsi dire de la salle sur la scène, d'outre-tombe dans l'existence, et de devoir feindre un intérêt particulier pour mon rôle individuel, tandis que je vis dans la confiance du poète qui se joue de tous ces agents si importants, et qui sait tout ce qu'ils ne savent pas (*Journal I 64*).

O autor observa a sua vida como se se tratasse de uma encenação teatral⁵⁸, vista da plateia; ou, para utilizar os termos de Chateaubriand, como se, de *além-túmulo*, pudesse ver objectivamente a vida que deixa para trás. Apesar de ser um espectador lúcido, apesar de estar na confiança do poeta criador do drama, Amiel não pode subir ao palco e alterar o destino do seu personagem e da trágico-

58 “Para os românticos [afirma Sergio Givone], o mundo não passa de um teatro”; um teatro de onde não é possível extrair qualquer verdade e que se esgota em si, ou seja, na sua própria representação (465).

comédia que representa. Estes conceitos serão, como se sabe, retomados por Fernando Pessoa – auto-denominado poeta-dramático⁵⁹ – assunto a que voltaremos de seguida.

O ideal de liberdade de Amiel é, segundo o mesmo, inquebrável e inviolável, assemelhando-se ao ideal do estóico americano, Ralph Waldo Emerson (*Journal* I 39). É esta liberdade absoluta que origina a sua solidão e que constitui a enfermidade de espírito o autor, ou seja, a luta entre o real e o ideal:

Je n'ai pas donné mon cœur, de là mon inquiétude d'esprit. Je ne veux pas le laisser prendre à ce qui ne peut le remplir, de là mon instinct de détachement impitoyable de tout ce qui m'enchanté sans me lier définitivement. Ma mobilité, en apparence inconstante, n'est donc au fond qu'une recherche, une espérance, un désir et un souci : c'est la maladie de l'idéal (*Journal* I 111).

A busca que faz por algo ou alguém a quem se possa ligar é, no fundo, uma forma de esconder a sua incapacidade de *dar o coração*. O entrave, confessa, está em si, e não naquilo que lhe é exterior. A *maladie de l'idéal*, assim descrita por Amiel, expressa perfeitamente o sentimento de esterilidade do homem moderno. No seu livro *The Malady of the Ideal*, Van Wyck Brooks compara o temperamentos de Amiel com o de Oberman e o de Maurice de Guérin⁶⁰; na opinião do crítico, a enfermidade do suíço tem origem no seu Calvinismo e no espiritualismo alemão em contacto com a cultura e expressão francesa: apesar de o seu coração estar ocupado pela filosofia alemã, a herança literária francesa, na qual se viu submerso depois de retornar a Genebra, impede-o de escrever livremente (93). A consequência da desilusão do ideal destaca-se, na escrita, mais pela busca de uma verdade espiritual do que pelo aperfeiçoamento do estilo (95). A única forma de encontrar a liberdade absoluta que o autor procura é desobrigar-se das obrigações culturais e intelectuais a que se sente sujeito, dedicando-se totalmente à contemplação, que apregoa.

À semelhança de Rousseau ou Oberman, também Amiel expia a incapacidade na sua timidez natural, assim como o medo de ter e de cumprir ambições de grandeza:

59 Pessoa escreve, a 11 de Dezembro de 1931, uma carta a João Gaspar Simões, na qual afirma que “O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo” (*Cartas* 385).

60 Maurice de Guérin (1810 – 1839) foi um escritor francês autor de um diário íntimo: *Le Cahier Vert*.

Pourquoi fais-je mieux et plus aisément les vers courts que les grands vers, les choses difficiles que les faciles? Toujours par une même cause. Je n'ose me mouvoir sans entraves, me montrer sans voiles, agir pour mon compte et sérieusement, croire en moi et m'affirmer, tandis qu'un badinage, en détournant l'attention de moi sur la chose, du sentiment sur le savoir-faire, me met à l'aise. En somme la faute en est à ma timidité — Il y a aussi une autre cause : je crains d'être grand, je ne crains pas être ingénieux; Je prépare toujours et je n'effectue jamais. Conclusion, je pêche par la curiosité — Timidité et curiosité, voilà deux obstacles qui me barrent la carrière littéraire (*Journal I 84*).

Para além de se um obstáculo à obtenção de glória literária, a timidez afecta directamente a vida do escritor. “As expectativas são armadilhas” (*Journal II 310*), alerta; por isso, de forma a não sofrer decepções, é mais sensato reduzir ao mínimo os contactos sociais e as ambições:

Laissons-nous aller à la vie . . . N'aurai-je donc jamais le cœur d'une femme pour m'y appuyer ? un fils en qui revivre, un petit monde où je puisse laisser fleurir tout ce que je cache en moi ? Je recule et redoute, crainte de briser mon rêve; j'ai tant mis sur cette carte que je n'ose la jouer. Rêvons encore ... (*Journal I 48*).

A vida *normal* que, por vezes, surge no pensamento – e na escrita – de Amiel não deixa nunca de ser um sonho – a mulher, os filhos, ou a glória literária transformam-se, portanto, em tópicos literários. Segundo Matthew Arnold, o escritor vivia paralisado devido a ideias de vaga aspiração e de desejo indeterminado, que o tornavam impotente e infeliz, impedindo-o de ter sucesso na vida social e na escrita (315). Na opinião de Scherer, o sentimento de tédio e o sofrimento de Amiel ultrapassam os de outros mártires do pensamento, como René ou Oberman; *l'ennui* representava uma causa de mágoa e, portanto, de esterilidade criativa. Ao contrário daqueles, Amiel não consegue encontrar na província um local de fuga ou de paz, mas sim um elemento de crescente agitação:

J'oscille entre la langueur et l'ennui, l'éparpillement dans l'infiniment petit et la nostalgie de l'inconnu et du lointain. C'est l'histoire, si souvent faite par les romanciers français, de la vie de province ; seulement la province, c'est tout ce qui n'est pas la patrie de l'âme, tout lieu où le cœur se sent étranger, inassouvi, inquiet et altéré (*Journal I 45*).

Defensor da sinceridade literária, o escritor tece frequentes elogios àqueles que escreveram com o coração: “Relu de droite et de gauche le volume d'Eugénie de Guérin⁶¹ avec un attrait grandissant. Tout est cœur, verve, élan dans ces pages intimes, frappantes de sincérité et brillantes de secrète poésie” (*Journal I 197*). O escritor afirma-se sincero, “Ma manière onduleuse née du scrupule a du moins le mérite de marquer toutes les nuances de ma pensée et d'être sincère” (*Journal I 236*), indicação corroborada por Scherer, que afirma que o diário fora escrito sem qualquer preocupação de composição ou de publicidade e que, por isso, apresenta repetições e lacunas, características desse gênero de monólogo. Assim, a única preocupação de Amiel fora ser sincero; não se tratam de memórias, avisa o editor da obra, mas sim das confidências de um “contemplativo, governado pela sua realidade interior” (Scherer: *Journal I vi*). Leo Tolstoy também irá defender a sinceridade do suíço, numa introdução escrita para a tradução russa do *Journal*, afirmando-se “tocado pela importância e profundidade do seu conteúdo, a beleza da sua apresentação e, acima de tudo, a sinceridade do livro” (38). Mrs. Humphrey Ward, no prefácio à sua tradução inglesa, irá comentar que Amiel não escreve o *Diário* com o objectivo de publicá-lo; e, no entanto, terá alguma consciência do valor daquilo que escreve, visto ter escrito, sete anos antes da sua morte, notas sobre a publicação de algumas das suas páginas (Ward: *Journal 2 xxxviii*).

Apesar de ter mantido o sigilo sobre a redacção da escrita íntima, Amiel terá encarregado amigos de publicar as partes do seu *Journal* que lhe parecessem conter algum valor (Scherer: *Journal I vi*). A primeira edição de fragmentos do *Journal Intime* é publicada em Genebra, em dois volumes, em 1882 e 1884. O nome de Amiel, desconhecido até então fora deste círculo intelectual, será introduzido no mundo das letras e ganhará fama. Essa mesma edição será traduzida para inglês por Mrs. Humphrey Ward⁶², sobrinha de Matthew Arnold, e para russo pela filha de Tolstoy. Arnold

61 Eugénie de Guérin (1805 - 1848) é uma das irmãs de Maurice de Guérin.

62 A influência deste far-se-á sentir na própria produção literária de Mrs. Humphrey Ward, nomeadamente no romance *Robert Elsmere*.

confessa, num ensaio dedicado a Amiel, de *Essays in Criticism*, que é o facto de ser Edmond Scherer a prefaciar o *Journal* e, mais tarde, Ward fazer o mesmo na versão inglesa, que lhe chamara a atenção para este livro. Elogiando o *Journal*, o crítico irá, todavia, exortar, por comparação, o brilhantismo de *Oberman*, quase esquecido à época⁶³. Tolstoy⁶⁴ irá, pelo contrário, elogiar o livro e declará-lo um *livro eterno*:

Tudo o que Amiel verteu num molde acabado: leituras, tratados, poemas estão mortos; mas o *Diário*, onde, sem pensar na forma, apenas falou de si mesmo, está cheio de vida, sabedoria, instruções, consolações e irá permanecer para sempre (Tolstoy 40).

Ainda na opinião de Arnold, a eloquência de Amiel é, contudo, inferior à de Senancour, cujo estilo é mágico e, portanto, criativo. O *Diário* contém demasiada filosofia especulativa, o que, para o crítico, se torna fútil e inútil:

Quanto aos dons de eloquência e expressão, o que estamos a dizer? M. Scherer fala de uma 'sempre nova eloquência derramando-se nas páginas do *journal*': M. Paul Bourget, de 'páginas maravilhosas', onde o sentimento da natureza encontra uma expressão digna de Shelley ou Wordsworth: Mrs. Humphry Ward, de 'magia do estilo', de 'brilho e esplendor de expressão', do 'poeta e artista' que nos fascina na prosa de Amiel. Eu não consigo concordar. Mencionou-se *Obermann*: parece-me que basta colocar uma passagem de Senancour ao lado de uma passagem de Amiel, para perceber a diferença entre um sentimento da natureza que dá magia ao estilo e outro que não o faz (*Essays* 305).

Mrs. Ward afirma, pelo contrário, que *Oberman* é superficial, ao invés do *Diário* de Amiel, que é representativo da experiência humana, de uma forma íntima e pessoal apenas igualada por Rousseau:

63 Para Arnold, o livro de Amiel não pode ser tido como um tónico: “os extractos que fui lendo aqui e ali não me agradaram muito; e, por um tempo, deixei o livro por ler” (300). Na perspectiva do crítico, o sucesso do *Diário* deve-se ao facto de este demonstrar, ao exemplificar a esterilidade do seu autor, sinceridade, dádiva de expressão e de eloquência, profunda análise e intuição especulativa (304).

64 Para Tolstoy, a beleza e o drama da obra de Amiel têm origem na sua contínua busca por Deus: “A contemplação desta busca é muito instrutiva porque nunca deixa de ser uma procura, nunca se dá por terminada e nunca se transforma na consciência de ter encontrado a verdade” (43).

Acima de tudo, a ideia científica está quase ausente dos nossos sentidos; tanto que, enquanto Amiel representa a mente moderna, da melhor forma e mais aguda, tratando como pode as vastas adições de conhecimento que os últimos cinquenta anos nos trouxeram, Senancour encontra-se ainda no palco do século XVIII, falando como Rousseau de um retorno às maneiras primitivas e discutindo o Cristianismo no tom da 'Encyclopedie' (Ward: *Journal 2* xlviii).

Desde a primeira edição do *Diário*, Scherer compara as meditações de Amiel com as de Oberman e M. Guérin, defendendo que o primeiro vai mais longe na dinâmica entre a religiosidade e a inquietude quanto aos mistérios da existência, e que o seu sofrimento é mais elevado que o dos outros. Também para o comentador, apenas com Rousseau pode o suíço ser comparado (Scherer: *Journal I XXX*). Em *Pilgrims in the Region of Faith*, John Hutton irá defender a ideia segundo a qual Amiel é um Hamlet dos tempos modernos, em que instinto e conhecimento se anulam mutuamente (51), impedindo-o de agir, de ter uma vida, um carácter, uma vontade (43).

No fragmento com que se inicia este capítulo, Bernardo Soares começa por afirmar que inveja o género de pessoas – como Rousseau ou Chateaubriand, por exemplo – cuja vida pode dar azo à escrita de uma biografia. E, no entanto, logo de seguida põe em dúvida esta asserção, ao indicar que talvez não as inveje, porque *também a sua vida é digna de narração*: se o seu livro se parece pouco com memórias, com um diário típico, ou com o romance de aventuras, é porque a monotonia da sua vida a isso o obriga. O que confessa, explica, não tem importância, porque a sua vida é desprovida de interesse mas, também, porque nada tem importância. Logo, acções grandiosas ou relatos de dias vazios são passíveis de ter o mesmo valor literário, isto é, estético. À semelhança do *Diário* de Amiel, o *Livro* de Soares relata uma vida medíocre que não seria suficiente para preencher uma autobiografia; “o diário íntimo é quase sempre a reconstituição, quantas vezes penosa e repetitiva, das insuficiências do autor”, escreve Marcello Mathias (47). A descrição de uma vida medíocre e burocrática⁶⁵ é, não obstante, programática e funcional na criação do *Livro*, sugere António Feijó:

A narrativa da sua vida como ajudante de guarda-livros num escritório num segundo andar da Rua os Douradores, e como inquilino de dois quartos pobremente elegantes num quarto andar da mesma rua, é o prolongado relato irónico de uma existência determinada em atingir, ou pelo menos reiteradamente considerar, a glória literária. O livro de Pessoa integra, neste particular, uma tradição de narrativas modernas detalhando a desolação do mérito não reconhecido, de Rousseau a Balzac e outros, e também a de um sub-género ficcional “burocrático”, de Melville a Kafka e à contemporaneidade (143).

É conveniente, aqui, retomar brevemente a discussão sobre a semi-heteronímia de Bernardo Soares. Quando afirma, numa famosa carta a Adolfo Casais Monteiro⁶⁶ que Bernardo Soares é um “semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples

65 “...protótipo do homem-nulidade, o zé-ninguém, do empregadinho com uma vida feita de quadros alugados, de alguém que um dia podia tornar-se barata como Gregor Samsa”, refere Antonio Tabucchi (*Pessoana Mínima* 26).

66 A “carta sobre a génese dos heterónimos” data de 13 de Janeiro de 1935.

mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade” (*Cartas* 424), Pessoa é mais sincero do que se pode imaginar à primeira vista. A sua prosa é, como afirma, idêntica à da sua personagem literária⁶⁷, mas é necessário, para levar a cabo o projecto que tem para este livro, que o seu autor suposto possua algumas características específicas. Para Eduardo Prado Coelho, Pessoa amputa Soares, retirando-lhe a “capacidade de saber estar na vida” (25). Soares vive uma condição mais baixa do que Pessoa, que nunca se sujeitara a ser um mero ajudante de guarda-livros (Pêgo 80), é completamente alheio de relações e regras sociais, não se lhe conhecendo amigos ou família, para além do patrão Vasques e de outros elementos que afloram, marginalmente, os seus pensamentos. Mais do que acontece com os outros heterónimos e com o próprio Pessoa, Soares vive uma vida meramente burocrática, a-social, assexuada e, por esse motivo, necessita de escrever para se manter vivo:

Para mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que vivo. Há venenos necessários, e há-os subtilíssimos, compostos de ingredientes da alma, ervas colhidas nos recantos das ruínas dos sonhos, papoilas negras achadas ao pé das sepulturas ... (*Livro* 154).

Este é um tema que Soares herda e aperfeiçoa: as prosas de Rousseau, Chateaubriand e, principalmente, de Senancour e Amiel são concebidas por criaturas que partilham este défice de normalidade social. À semelhança destes – recorde-se a *sylphide* de Chateaubriand – também Soares é incapaz de amar uma mulher real, enaltecendo, por isso, uma irreal e idealizada que apenas nos seus sonhos poderia existir (Pêgo 92): “Quem sabe se as paisagens dos meus sonhos não são o meu modo de não te sonhar? Eu não sei quem tu és, mas sei ao certo o que sou?” (*Livro* 418). Estes traços de personalidade, ainda que semelhantes aos de Pessoa, são-no, ainda mais, uma construção cuidadosamente desenhada, como esperamos vir a provar nesta tese.

As referências a episódios quotidianos documentadas no *Livro do Desassossego* são escassas: alusões a viagens, a passeios ou ao trabalho de escritório, são, em geral, camufladas por

⁶⁷ Pessoa refere-se a Bernardo como personagem literária numa carta a João Gaspar Simões de 28 de Julho de 1932 (*Cartas* 393); este termo é frequentemente confundido com “personalidade literária”, originado num erro de transcrição da referida missiva (*Teoria da Heteronímia* 22).

descrições de locais e de pessoas e, principalmente, dos estados de alma que cada situação desperta no autor. Assim como no livro de Amiel, os pedaços de quotidiano de Soares transformam-se impreterivelmente em devaneios e em reflexões metafísicas sobre os devaneios. Repare-se no seguinte exemplo:

Devaneio entre Cascais e Lisboa. Fui pagar a Cascais uma contribuição do patrão Vasques, de uma casa que tem no Estoril. Gozei antecipadamente o prazer de ir, uma hora para lá, uma hora para cá, vendo os aspectos sempre vários do grande rio e da sua foz atlântica. Na verdade, ao ir, perdi-me em meditações abstractas, vendo sem ver as paisagens aquáticas que me alegrava ir ver, e ao voltar perdi-me na fixação destas sensações. Não seria capaz de descrever o mais pequeno pormenor da viagem, o mais pequeno trecho de visível. Lucrei estas páginas, por olvido e contradição. Não sei se isso é melhor ou pior do que o contrário, que também não sei o que é. O comboio abranda, é o Cais do Sodré. Cheguei a Lisboa, mas não a uma conclusão (*Livro 51*).

A viagem que Soares faz entre Lisboa e Cascais é o mote para *meditações abstractas* e, num segundo passo, para a descrição das mesmas. Não são concedidas, ao leitor, descrições da paisagem física em questão porque a elas se sobrepõem pensamentos. Reflexões e episódios quotidianos influenciam-se mutuamente, originando um movimento perpétuo entre a descrição do real e do que é mental, como se verá mais à frente. No fragmento seguinte, o autor relata uma ocorrência no escritório que inflecte para uma reflexão sobre o carácter de mártir daqueles que Deus explora, o que motiva uma comparação entre o escritor, os profetas e os santos. Sozinho, na vacuidade do seu escritório amplo, Soares sente ternura pelo que o rodeia, que, ao final do dia, lhe pertence tanto quanto tudo o resto:

Considerando que eu ganhava pouco, disse-me o outro dia um amigo, sócio de uma firma que é próspera por negócios com todo o Estado: «você é explorado, Soares». Recordou-me isso de que o sou; mas como na vida temos todos que ser explorados, pergunto se valerá menos a pena ser explorado pelo Vasques das fazendas do que pela vaidade, pela glória, pelo despeito, pela inveja ou pelo impossível. Há os que Deus mesmo explora, e são profetas e santos na vacuidade do mundo. E recolho-me, como ao lar que os outros têm, à casa alheia, escritório amplo, da Rua dos Douradores. Acheço-me à minha secretária como a um baluarte contra a vida. Tenho ternura, ternura até às lágrimas, pelos meus livros de outros em que escrituro, pelo tinteiro velho de que me sirvo, pelas costas dobradas do Sérgio, que faz guias de remessa um pouco para além de mim (*Livro* 45).

Para além de relatos fugazes a episódios do dia-a-dia, existem, também, referências a episódios do passado que são evocados por imagens ou impressões no presente:

A praia pequena, formando uma baía pequeníssima, excluída do mundo por dois promontórios em miniatura, era, naquelas férias de três dias, o meu retiro de mim mesmo. Descia-se para a praia por uma escada tosca, que começava, em cima, em escada de madeira, e a meio se tornava em recorte de degraus na rocha, com corrimão de ferro ferrugento. E, sempre que eu descia a escada velha, e sobretudo da pedra aos pés para baixo, saía da minha própria existência, encontrando-me (*Livro* 186).

O fragmento a que pertence este parágrafo é dedicado, precisamente, à descrição das impressões que o autor sentira *naquelas férias de três dias*, ou nas suas reminiscências. O leitor não é informado nem sobre o paradeiro das escadas, nem sobre a época em que as férias terão ocorrido; talvez que o episódio tenha sido criado pela imaginação do autor, que nunca vira a tal pequena praia a que alude. No entanto, as emoções e as acções daquela altura, prossegue, pareciam “coisas lidas algures, páginas inertes de uma biografia impressa” (*Livro* 186). Talvez que a leitura de biografias alheias tenha dado azo, não a emoções antigas, mas à verbalização de emoções imaginadas. Se, como o autor assume, a sua vida não tem episódios de relevância significativa, ou se os episódios mais interessantes são os mentais, então relatar o dia presente é semelhante a relatar um dia passado e é, aliás, semelhante a relatar pensamentos, cujo modo de existência é um presente perpétuo. Repare-se como, nos exemplos seguintes, os dias soalheiros seguem os dias de chuva, que voltam a

trazer o sol, e por aí em diante:

Em cada pingo de chuva a minha vida falhada chora na natureza. Há qualquer coisa do meu desassossego no gota a gota, na bâtega a bâtega com que a tristeza do dia se destorna inutilmente por sobre a terra (*Livro* 144).

Depois dos dias todos de chuva, de novo o céu traz o azul, que escondera, aos grandes espaços do alto. Entre as ruas, onde as poças dormem como charcos do campo, e a alegria clara que esfria no alto, há um contraste que torna agradáveis as ruas sujas e primavera o céu de inverno baço. É domingo e não tenho que fazer (*Livro* 146).

Isto implica que os dias se seguem uns aos outros, mesmo que a ordem pela qual são dispostos no papel não coincida com a ordem cronológica. Assim, e tendo em conta que os fragmentos não têm referências às datas de criação, a narração cronológica dos mesmos deixa de fazer o mesmo sentido que faz em diários ou em correspondências, por exemplo: todos os fragmentos são escritos dentro de uma janela de tempo fechada e circular, o que os torna, neste sentido, indistinguíveis entre si, à semelhança do que acontece em *Oberman*. Não existe, é verdade, crónica ou narrativa, como afirma Robert Bréchon (“Fernando Pessoa – L. D.” 101); a evolução dos dias segue uma ordem fortuita e construída *a posteriori* pelo editor. No entanto, a questão da fragmentação do *Livro*, evocada ocasionalmente pela crítica, não pode basear-se nesta falta de ordem natural dos fragmentos, uma vez que existe uma unidade espaço-temporal que os mantém unidos: uma unidade que faz o *Livro* a-temporal e a-historial. A incapacidade de Soares impede a criação de uma narrativa, condensando num ponto, composto por várias alíneas equipolentes, dias, descrições e pensamentos, mas é esta ideia de imperfeição – e de totalidade inatingível – que motiva da escrita do *Livro*, lembra Pedro Sepúlveda (65), o que implica a composição de fragmentos continuamente inacabados.

Assim como *Oberman*, Soares escreve para se ocupar e não para demonstrar o seu carácter ou provar alguma questão metafísica:

Como há quem trabalhe de tédio, escrevo, por vezes, de não ter que dizer. O devaneio, em que naturalmente se perde quem não pensa, perco-me eu nele por escrito, pois sei sonhar em prosa. E há muito sentimento sincero, muita emoção legítima, que tiro de não estar sentindo (*Livro* 145).

Perde-se em devaneios por escrito porque é a própria escrita que os desencadeia. Por outro lado, o argumento de escrever descuidadamente estes fragmentos parece pouco credível, pelo menos se supusermos que o objectivo do autor real – isto é, Pessoa – fora recolher, corrigir e seleccionar os fragmentos a utilizar numa eventual publicação futura do *Livro* – mais reduzida e mais coerente –, como defende Richard Zenith:

Mesmo que pudéssemos identificar todos os trechos que Pessoa ponderou incluir no *Livro*... sabemos que o conjunto não corresponderia à obra que ele teria publicado, pois tencionava sujeitá-la a uma profunda revisão... Seria, portanto, um livro menos volumoso do que este... (Zenith: *Livro* 21).

É natural, de resto, que o autor tenha relido várias vezes a maioria dos fragmentos que destinava ao *Livro*; a prova disso são as variações de termos, presentes ao longo do mesmo. Tudo o que Pessoa escrevia era, pelo menos antes de ser publicado ou enviado (no caso das cartas), pensado e rectificado meticulosamente; mesmo quando o autor se afirma desleixado ou apressado, existem razões para pensarmos que se trata de um artifício. A propósito de uma carta enviada a João Gaspar Simões⁶⁸, António Feijó assinala que esta – manuscrita curta e ostensivamente espontânea – tem origem num rascunho – dactilografado mais longo e, ele sim, fluentemente espontâneo (12). Por prudência, explica Feijó, Pessoa contraíra o rascunho para não revelar ao seu destinatário o *investimento psíquico* que fizera no mesmo, ou seja, não revelar o seu *augúrio de celebridade* que invalidaria a *descrição do seu vazio essencial*, a que consistentemente alude a crítica (14).

Outra falsa questão⁶⁹ levantada pela crítica pessoana é a da sinceridade de Soares. Jacinto

68 Trata-se de uma carta enviada a 26 de Junho de 1929, na qual o autor agradece ao crítico o artigo que este lhe dedicara no seu livro *Themas* (*Cartas* 288).

69 Existe uma tendência para analisar Bernardo Soares de um ponto de vista psicológico, em vez de literário; são recorrentes as reflexões sobre a sua condição de heterónimo, de personagem, de humano ou de transeunte lisboeta, por exemplo.

Prado Coelho afirma, por exemplo, que, enquanto diário íntimo, o *Livro do Desassossego* é uma fraude (“Livro do Desassossego um falso diário íntimo” 582). Pelo contrário, Eduardo Lourenço evidencia o carácter ficcional de toda a obra pessoana, ressaltando, contudo, o facto de ser o *Livro do Desassossego* a sua obra mais pessoal: “Em parte alguma sentimos uma luta mais áspera e patética para quebrar o círculo da ficção... a menos mascarada, a menos ficcional, de um autor que teve a obsessão de nos prevenir que para ele, ou para quem o leia, tudo é máscara” (*Rei da Nossa Baviera* 117). Na verdade, o autor desmistifica a crítica que lhe seria endereçada mais tarde, afirmando a sua artificialidade e falta de coerência:

Parecerá a muitos que este diário, feito para mim, é artificial de mais. Mas é de meu natural ser artificial. Com que hei de eu entreter-me, depois, senão com escrever cuidadosamente estes apontamentos espirituais? De resto, não cuidadosamente os escrevo. É, mesmo, sem cuidado limador que os agrupo. Penso naturalmente nesta minha linguagem requintada (*Livro* 373).

Como forma de inserir o *Livro do Desassossego* na tradição de confissões, memórias ou diários, tornadas célebres pelos autores referidos acima, é necessário que este partilhe, ou simule partilhar, a característica principal atribuída àqueles livros: a da sinceridade. À semelhança do livro de Rousseau, é realizado um género de *pacto autobiográfico* entre o autor e o leitor sobre a intenção de representar a *verdade*, e é nessa condição que o leitor irá olhar para o conteúdo de um livro deste género. Existem, contudo, comentadores que consideram que a dispersão de Soares em várias vozes heteronímicas vem anular este pacto (Lopes 1 20), tema que será retomado mais à frente.

Voltando à influência das teorias dos românticos britânicos, nomeadamente de Thomas Carlyle, é de assinalar o facto de este definir a sinceridade como a principal característica do herói – a par da originalidade e do génio (109). Originalidade, sinceridade e génio são três dos motes do período romântico, tendo sido utilizados para caracterizar as obras de Rousseau, Chateaubriand, Senancour ou Amiel. São, por isso, conceitos que interessam a Pessoa enfatizar e que percorrem toda a sua obra. *Heróstrato*, dedicada ao estudo e à definição do génio, é disso um exemplo:

Genius is insanity made sane by dilution in the abstract, like poison converted into medicine by mixture. Its proper product is abstract novelty -- that is to say, a novelty that conforms at bottom to general laws of human intelligence, and not to the particular laws of mental disease. The essence of genius is inadaptation to environment (*Heróstrato* 145).

As opiniões de Pessoa sofrem, contudo, como visto anteriormente, uma inflexão face às ideias dos românticos; em “Nota ao Acaso”, Álvaro de Campos adverte:

O poeta superior diz o que efectivamente sente. O poeta médio diz o que decide sentir. O poeta inferior diz o que julga que deve sentir. Nada disto tem que ver com a sinceridade. Em primeiro lugar, ninguém sabe o que verdadeiramente sente ... (*Prosa Publicada em Vida* 119).

A sinceridade deixa, pois, de ser uma condição necessária para a superioridade do poeta: escrever o que sente deixa de ser um acto perfeitamente consciente e passível de ser descrito por aquele termo. Soares não se pretende sincero ou coerente, não tem fé nem acredita em nada:

Abomino com náusea e pasmo os sinceros de todas as sinceridades e os místicos de todos os misticismos ou, antes e melhor, as sinceridades de todos os sinceros e os misticismos de todos os místicos. Essa náusea é quase física quando esses misticismos são activos, quando pretendem convencer a inteligência alheia, ou mover a vontade alheia, encontrar a verdade ou reformar o mundo (*Livro* 194).

O seu fingimento é, segundo Jorge de Sena, “uma arte poética que Pessoa ... partilha com grande número dos seus pares modernistas”, sendo necessário para a libertação do subjectivismo romântico (Sena 403)⁷⁰. Por isso, se não mente, não o faz com respeito a uma qualquer moral, mas por falta de vontade de o fazer. Ao contrário de Rousseau, que tem algo a provar aos seus leitores e, por isso,

⁷⁰ Recorde-se a opinião de Oscar Wilde – “Aquilo a que as pessoas chamam insinceridade é simplesmente um método [crítico] através do qual somos capazes de multiplicar as nossas personalidades (154) – ou a de T.S.Eliot – “A poesia não é uma transformação solta das emoções, mas uma fuga das emoções” (“Tradition and the Individual Talent” 17). João Gaspar Simões escreverá, em 1946, na revista *Mundo Literário*, a propósito de Fernando Pessoa e da geração de *Orpheu*: “O ambiente de *Orpheu* era propício à *blague*. Pessoa o reconhecia. E se alguma coisa havia verdadeiramente sincera na personalidade estranhamente insincera desses homens filhos de um período em que voltar as costas à realidade era não só um *mot d'ordre*, mas uma necessidade pessoal, há que buscá-la nessa incapacidade comum a todos eles para discernirem o que neles próprios era do domínio da mentira ou da verdade” (4).

tem de convencê-los da sua honestidade, Soares pretende escrever com absoluta liberdade sobre o que existe e sobre o que não existe. A sua sinceridade é, portanto, consequência da licença de assertividade. A sinceridade, di-lo Soares, não pode ser tida como um testemunho de coerência: “Nunca sabemos quando somos sinceros. Talvez nunca o sejamos. E mesmo que sejamos sinceros hoje, amanhã podemos sê-lo por coisa contrária” (*Livro* 197). A consciência da falta de sinceridade absoluta é uma vantagem dos poetas e dos filósofos que, por não terem ilusões, possuem uma visão prática do mundo:

Não são os sinceros que governam o mundo, mas também não são os insinceros. São os que fabricam em si uma sinceridade real por meios artificiais e automáticos; essa sinceridade constitui a sua força, e é ela que irradia para a sinceridade menos falsa dos outros. Saber iludir-se bem é a primeira qualidade do estadista ... Ver claro é não agir (*Livro* 240).

A *sinceridade real* daqueles que governam o mundo é análoga à *sinceridade intelectual*, afecta aos poetas, devido a cuja devoção, refere Marisa Pêgo, “o poeta finge sentimentos, ideologias, maneiras de pensar, sem, necessariamente, concordar com elas” (119).

O poeta distingue-se do homem de acção – aquele que *fabrica em si uma sinceridade real* – pela sua capacidade de enfrentar o sentimento de absurdo da vida, ao invés do segundo, que tem de ocupar o seu tempo para poder não reflectir sobre a condição humana. A consciência das ilusões deixa, ao homem contemplativo, a hipótese de escolha entre a realidade e o sonho:

Tenho que escolher o que detesto – ou o sonho, que a minha inteligência odeia, ou a acção, que a minha sensibilidade repugna; ou a acção, para que não nasci, ou o sonho, para que ninguém nasceu. Resulta que, como detesto ambos, não escolho nenhum; mas, como hei-de, em certa ocasião, ou sonhar, ou agir, misturo uma coisa com outra (*Livro* 41).

Consciente da futilidade de escolher entre duas coisas que detesta igualmente, o poeta resigna-se e abdica de perseguir objectivos reais, sonhando acordado, que é uma forma lacónica de definir

“arte”:

Feliz quem não exige da vida mais do que ela espontaneamente lhe dá, guiando-se pelo instinto dos gatos, que buscam o sol quando há sol, e quando não há sol o calor, onde quer que esteja. Feliz quem abdica da sua personalidade pela imaginação, e se deleita na contemplação das vidas alheias, vivendo, não todas as impressões, mas o espectáculo externo de todas as impressões alheias. Feliz, por fim, esse que abdica de tudo, e a quem, porque abdicou de tudo, nada pode ser tirado nem diminuído (*Livro* 209).

Como os gatos, Soares gostaria de se guiar pelo instinto em busca de calor e de felicidade; gostaria, também, de abdicar da sua personalidade, de abdicar de tudo e de se contentar com a contemplação do espectáculo do mundo. Amiel proferira algo de semelhante, anos antes: “La monotonie profonde dans l'agitation universelle, voilà la formule la plus simple que fournisse le spectacle du monde” (*Journal* II 296). Para este, o espectáculo do mundo tem também origem na contemplação monótona e calma daquilo que é natural e universal.

Ao contrário do que é ocasionalmente defendido, Soares não lamenta a incapacidade de acção, aceita antes a monotonia da sua vida, demonstrando um estoicismo semelhante aos de Oberman ou Amiel. No excerto abaixo, o escritor explica a vantagem que a inacção e a imaginação têm sobre a realidade:

A inacção consola de tudo. Não agir dá-nos tudo. Imaginar é tudo, desde que não tenda para agir. Ninguém pode ser rei do mundo senão em sonho. E cada um de nós, se deveras se conhece, quer ser rei do mundo. Não ser, pensando, é o trono. Não querer, desejando, é a coroa. Temos o que abdicamos, porque o conservamos, sonhando, intacto eternamente à luz do sol que não há, ou da lua que não pode haver (*Livro* 153).

Por oposição à imaginação, que apresenta infinitas possibilidades, a acção traz-lhe, por vezes, inconvenientes; não agir não acarreta o perigo da perda, da desilusão, tal como Amiel defendera (*Journal* I 11). Tudo aquilo que o homem constrói acaba, impreterivelmente, por morrer. Assim, pergunta o poeta, “Que é o ideal senão a confissão de que a vida não serve? Que é a arte senão a

negação da vida?” (*Livro* 172). Soares escreve sobre a inacção da mesma forma que Chateaubriand se esforçara por escrever sobre a acção: porque ambas são, no final, equivalentes, com a diferença que escrever sobre a primeira revela maior abdicação e dá provas de uma consciência mais lúcida.

A consciência aguda de Soares permite-lhe tornar-se numa entidade exterior à sua própria vida e visualizar-se, de fora, como se fosse outro:

Aquilo a que assisto é um espectáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu ...
Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim? (*Livro* 198)

Apesar de serem comuns os comentários a este excerto, evocando a pluralidade e multiplicidade do (semi-)heterónimo, parece-nos necessário recordar as palavras de Amiel, para justificar a sua influência sobre o escritor português neste e em outros passos semelhantes: “Mon privilège c'est d'assister au drame de ma vie”, afirmara o suíço, que tinha o privilégio de poder assistir ao desenrolar do seu destino, como se assistisse a um espectáculo, como se lesse um livro ou como se se olhasse do outro lado do túmulo (*Journal* I 64). O *espectáculo com outro cenário* a que Soares se refere não é necessariamente prova da desconstrução autoral que leva a cabo, mas sim uma confirmação de leitura e de assimilação das palavras referentes ao meio do teatro, proferidas por Amiel. Atente-se, agora, noutra fragmento que insiste na mesma ideia da “incapacidade de conhecimento do verdadeiro eu”, segundo alguns críticos (Pêgo 144):

Assisto a mim. Presenceio-me. As minhas sensações passam diante de não sei que olhar meu como coisas externas. Aborreço-me de mim em tudo. Todas as coisas são, até as suas raízes de mistério da cor do meu tédio...

A mínima acção é-me dolorosa como uma heroicidade... O mais pequeno gesto passa-se no ideá-lo, como se fora (houvesse de ser) uma coisa que eu realmente pensasse em fazer. Não aspiro a nada. Dói-me a vida. Estou mal onde estou e já mal onde penso em (poder) estar (*Livro* 175).

O aborrecimento de Soares advém da observação do seu papel monótono no *espectáculo do mundo*;

e, no entanto, a acção que poderia excitar o drama é sistematicamente abandonada pelo poeta. “Comment donc retrouver le courage de l'action?”, perguntara Amiel, após comparar o seu sentimento de *nojo pela vida real* com o de Shakespeare; ambos haviam *visto*, segundo o suíço, as suas vidas desenrolar-se num palco imaginário – literário –, no papel de dramaturgo, papel esse que se tornara difícil de trocar pelo de actor de um papel menor no mesmo espectáculo (*Journal I* 64). À semelhança destes, Fernando Pessoa irá definir-se como *poeta-dramático*, por incluir em si a “exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo” (*Cartas* 385). Esta definição será largamente debatida pela crítica, que evocará o desdobramento heteronímico do autor⁷¹ para questionar a unidade da sua obra. Para João Gaspar Simões, Pessoa não soubera ser sincero, da forma como geralmente se compreende a palavra, e vira-se obrigado a refugiar-se no seu *drama em gente*⁷², da mesma forma que Mário de Sá Carneiro se vira obrigado a pôr termo à vida. Este desdobramento em “entidades intelectualmente definidas”, continua o crítico, permitiu-lhe “iludir a instabilidade da sua própria alma” (4). Esta opinião não é, no entanto, unânime. Para Feijó, o drama em gente refere-se menos à “natureza *dramática* das figuras do que à natureza *sequencial* do drama, à sucessão temporal em que consiste o drama” (126). Ao desmistificar esta asserção de Pessoa, Feijó reafirma a sua ideia de unidade na obra pessoana.

O caso de Soares é, não obstante, um caso particular na criação pessoana. Pessoa afirmara, na carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935, que aquele era um semi-heterónimo porque, “não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade” (*Cartas* 424); afirmara, por outro lado, na carta de 28 de Julho de 1932 a João Gaspar Simões, que Soares não era um heterónimo mas uma personagem literária (*Cartas* 394). Na opinião de José Gil,

71 Este desdobramento em entidades, personagens literárias, *personas* ou máscaras é comum na literatura pós-romântica, sendo um tema notório nas obras de T. S. Eliot, Ezra Pound ou Robert Browning, por exemplo. Em 1907, o filósofo francês Henri Bergson (1859 – 1941) irá teorizar sobre a *unidade múltipla*, em *L'Évolution Créatrice*: “A minha pessoa, num determinado momento, é única ou múltipla? Se a declarar única, as vozes interiores surgirão e protestarão... Mas se me faço distintamente múltiplo, a minha consciência insurge-se, de forma igualmente forte” (259).

72 Esta expressão, tantas vezes parafraseada pela crítica, encontra-se numa “Tábua Bibliográfica”, redigida por Pessoa e publicada no nº17 da revista *Presença*, em 1928: “Tudo isto constará de biografias a fazer, acompanhadas, quando se publicarem, de horóscopos e, talvez, de fotografias. É um drama em gente, em vez de em actos” (10).

Bernardo Soares é um «semi-heterónimo»: «semi», quer dizer sem autonomia – porque mostra apenas a germinação dos heterónimos; mas também heterónimo autónomo porque possui um estilo e um nome ... é a reflexão da consciência (na linguagem) sobre a consciência (da sensação, na experiência vivida), que cria o heterónimo (*Espaço Interior* 23).

Por este motivo, vários comentadores isolam Soares do *poetodrama* da restante criação pessoal⁷³. Para Eduardo Lourenço, o *Livro* contém, em si, todos os textos e as características dos outros heterónimos de Pessoa (*Rei da Nossa Baviera* 120); segundo Catherine Dumas, o tema do desdobramento, em Soares, aproxima-o de Amiel que, apresentando já indícios de fragmentação do *eu*, afirmara: “Mon bien-être ... c'est de sentir vivre en moi l'universel ... de vivre de la vie universelle, et par conséquent de m'oublier moi-même” (Amiel: Dumas 127); também para José Martins Garcia, *a constelação heteronímica* se revela integralmente no *Livro* (52). Em Soares coexistem, portanto, segundo estas opiniões, várias identidades pessoais que são exultadas por afirmações do próprio:

Outras vezes encontro trechos que me não lembro de ter escrito — o que é pouco para pasmar —, mas que nem me lembro de poder ter escrito — o que me apavora. Certas frases são de outra mentalidade. É como se encontrasse um retrato antigo, sem dúvida meu, com uma estatura diferente, com umas feições incógnitas — mas indiscutivelmente meu, pavorosamente eu (*Livro* 199).

Os temas do desdobramento ou da fragmentação não são, contudo, significativos para o nosso estudo, uma vez que é mais proveitoso considerar Soares como personagem única, passível de identidade própria, com intenções precisas, ainda que múltiplas.

Também pela timidez Soares se assemelha aos autores francófonos estudados anteriormente: uma timidez intelectual contra as acções e as palavras dirigidas a outrem; uma timidez originada por uma vida solitária. Arnaldo Marques refere, num estudo sobre a cobardia de Soares, que esta é a característica que está na origem do seu orgulho, do “sentimento de uma superioridade difusa e sonâmbula vagueando por um mundo que a não podia reconhecer, e a que, aliás, esse orgulho nem

⁷³ É o caso célebre de José Augusto Seabra, em *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*.

permitia o reconhecimento. Uma espécie de 'fuga para trás' – Eduardo Prado Coelho chamou-lhe 'um passo atrás'...” (7). Esta timidez pode justificar parcialmente as inconsistências do *Livro*; segundo o próprio Soares, esta característica está intimamente ligada ao tédio, que resulta em náusea e desassossego:

O que tenho sobretudo é cansaço, e aquele desassossego que é gémeo do cansaço quando este não tem outra razão de ser senão o estar sendo. Tenho um receio íntimo dos gestos a esboçar, uma timidez intelectual das palavras a dizer... O insuportável tédio de todas estas caras, alvares de inteligência ou de falta dela, grotescas até a náusea de felizes ou infelizes... (*Livro* 281).

O *desassossego* é, nas palavras de Soares, um cansaço sem motivação que deriva da timidez da acção. Em conjunto com o *tédio* e a náusea, é utilizado recorrentemente no *Livro do Desassossego* – assim como nos outros livros tratados neste trabalho ⁷⁴ –, para espelhar as contrariedades que o autor sente. “Como surge o desassossego? [interroga-se José Gil] é sobretudo com o cansaço e o sono que Bernardo Soares entra naquele estado crepuscular propício ao sonho”. É o cansaço que “abre o espaço interior do devaneio constante do sonhador”, conclui (*Cansaço, Tédio, Desassossego* 96). “Resume-se tudo enfim [escreve Soares], em procurar sentir o tédio de modo a que ele não doa” (*Livro* 323); resume-se tudo a evitar a *náusea física* que a realidade traz para a alma e, deste modo, a reconfortar o *desassossego* – “puro movimento da vida” (*Espaço Interior* 29) – que é, ainda e sempre, o último sentimento que mantém vivo o homem contemplativo. Na opinião de Eduardo Lourenço, “... este *Livro* é o livro da solidão perfeita ... da total incomunicação... é um texto agónico, um texto-agonia por conta de nada e de ninguém, texto suicidário, cuja função foi, porventura, a de evitar o suicídio real a quem nele se escrevia” (*Rei da nossa Baviera* 123). Por outro lado, para Richard Zenith,

74 Em francês no original: *ennui, dégoût, inquiétude*.

O desassossego já não era uma matéria trémula que perpassava a paisagem, nem uma obscura sensação de angústia, uma perturbação intelectual ou mesmo um mal-estar psicológico. Era a obstinada consciência de que a vida passara, estava a passar, ou passaria – essa estranha consciência que permite a contemplação da própria mortalidade (Zenith: *Livro 20*).

À semelhança de Senancour, que sofre com o desassossego, apesar de aceitar bem a sua vida meramente contemplativa – “je consume tous mes jours dans les convulsions de l'inquiétude, ou dans la léthargie de l'ennui” (*Oberman 112*) –, Soares remete as suas penas para a sua capacidade de ver e de pensar (*Livro 179*). Soares sente o tédio como uma inevitabilidade da vida contemplativa, a única que sabe levar; na verdade, qualquer outra vida parece vã, visto que “não há nada a que fugir” (*Livro 117*); não querer nada é, aliás, a única forma consciente de viver. O *desassossego* não é um fardo, ou algo que se possa combater, mas antes uma representação da fadiga de todas as construções humanas; nas palavras de Amiel, é “la seule certitude, en ce monde d'agitations vaines et d'inquiétudes infinies” (*Journal I 148*). “O tédio é o aborrecimento do mundo ... a sensação carnal da vacuidade prolixa das coisas”, explica Soares (*Livro 309*). Este tédio assemelha-se mais ao do jovem René, que sente fadiga pela atenção que lhe é acordada, demonstrando, assim, a sua timidez natural:

Mas fadiga, sobretudo fadiga – a fadiga que passa o tédio. Compreendi então uma frase de Chateaubriand que sempre me enganara por falta de experiência de mim mesmo. Diz Chateaubriand, figurando-se em René, “amarem-no cansava-o” – on le fatigait en l'aimant. Conheci, com pasmo, que isto representava uma experiência idêntica à minha, e cuja verdade portanto eu não tinha o direito de negar (*Livro 211*).

Soares explica, neste passo, a representação do seu tédio, do cansaço que qualquer acção, mesmo passiva – como o ser amado – lhe despertava. Tal como Feijó defende (149), a fadiga e o tédio, que fazem mote à decadência do romantismo francês, examinado anteriormente, parecem compor o *sentido do poema*, sendo, segundo T. S. Eliot, o bife que o poeta-ladrão atira ao cão para lhe assaltar a casa:

O leitor comum, quando é avisado contra a obscuridade de um poema, está apto para ser atirado para um estado de consternação muito desfavorável para a recepção poética ... existe a dificuldade causada pelo facto de o autor ter deixado algo que o leitor está habituado a encontrar ... um género de 'significado' que não está lá, e não é suposto estar. A utilização principal do 'significado' do poema, num sentido comum, pode ser ... satisfazer um hábito do leitor, divertir e acalmar a sua cabeça, enquanto o poema faz o seu trabalho sobre este: da mesma forma que um ladrão imaginário traz sempre um bom pedaço de carne para o cão de guarda (“The Use of Poetry and the Use of Criticism” 93).

Apesar de ser escrito em prosa, o *Livro do Desassossego* é um bom exemplo do tipo de poema em que Eliot reconhece a importância do *sentido* oferecido ao leitor. O carácter decadente é o tópico que Soares escolhe para unir e conferir unidade ao seu livro, e não uma característica psicológica do autor que importe dissecar, como tem sido feito frequentemente pela crítica pessoana.

Em 1935, data da morte de Fernando Pessoa, não foram encontradas indicações explícitas sobre os fragmentos que o autor queria, ou não, incluir na versão final do *Livro*. A elaboração editorial transformou-se, por isso, numa das grandes questões referentes ao texto. Apesar de muitos dos fragmentos já serem conhecidos do público, e de Jorge de Sena ter planeado editar o *Livro do Desassossego*, a sua primeira edição será concluída apenas em 1982, pelas mãos de Jacinto Prado Coelho, Teresa Sobral Cunha e Maria Aliete Galhoz.

Quando o *primeiro Livro do Desassossego* veio a público, em 1982, já eram, portanto, conhecidos comentários quanto ao seu conteúdo ou à sua apresentação fragmentária, muitas vezes apenas extensões da crítica feita à restante obra pessoana. Eduardo Lourenço divide esta crítica em três grupos:

O primeiro, segundo a clivagem de uma multipolaridade sem síntese possível nem necessária; o segundo, impondo uma clivagem polar hegemónica ou suprema, postulando um Pessoa nuclear de que os outros seriam ou imperfeitos esboços ou reflexos evidentes ... o terceiro, em geral o mais divulgado, tenta conciliar a poética unitária e a poética da multiplicidade sob o signo da diferença, descobrindo e pondo em evidência a pulsação textual de que essas duas ópticas seriam a expressão (*Rei da nossa Baviera* 119).

No primeiro grupo, inseriam-se Casais Monteiro, Mário Sacramento, José Régio, David Mourão-

Ferreira; no segundo, Agostinho da Silva, António Quadros, Dalila Pereira da Costa; no terceiro, Jacinto Prado Coelho, José Augusto Seabra, Maria Glória Padrão e o próprio Eduardo Lourenço. Para este, aquilo que o *Livro* vem acrescentar ao conhecimento da obra pessoana é a reunião de “todos os textos de Fernando Pessoa, todas as suas características tonalidades...” (*Rei da Nossa Baviera* 120). Para Feijó, contudo, o *Livro* faz parte de um propósito maior e sistemático do autor, no qual são descritas as condições para a criação da literatura, sendo por isso pouco relevante a discussão sobre a sua fragmentação⁷⁵:

A razão para isso está no propósito exorbitante que Pessoa se propôs no *Livro do Desassossego*. As descrições de Bernardo Soares, apelando a um conjunto ontológico reduzido – nuvens e tonalidades cromáticas elementares – são ocasiões para o virtuosismo da prosa que as enuncia. Neste movimento formalista encontramos o propósito de construir o tópico central do livro como, simplesmente, a Literatura enquanto tal (149).

Pretende-se defender, neste trabalho, à semelhança do que faz Feijó, que Soares representa a fusão entre as várias personagens do *drama* pessoano apenas na medida em que destaca o processo criativo literário de que elas resultam – as causas e as consequências desta concepção múltipla. Assim como se verá adiante, a temática do desassossego deixa de ser um fim para se tornar um meio que visa descrever a *literatura*. Ressalte-se, também, o facto de a problemática resultante da criação das edições póstumas desta obra não ser relevante para o nosso estudo, tanto quanto aos fragmentos a incluir, como quanto à sua ordem de disposição, visto que numa *autobiografia sem factos*, cada dia se assemelha ao anterior.

⁷⁵ Feijó sugere também, com base na teoria de Friedrich Schlegel (1767 – 1845), que o *Livro do Desassossego* pode ser lido como um *projecto* ou um *fragmento futuro* (153).

3. imagens e linguagem

Estas palavras casuais foram-me ditadas pela grande extensão da cidade, vista à luz universal do sol, desde o alto de S. Pedro de Alcântara. Cada vez que assim contemplo uma extensão larga, e me abandono do metro e setenta de altura, e sessenta e um quilos de peso, em que fisicamente consisto, tenho um sorriso grandemente metafísico para os que sonham que o sonho é sonho, e amo a verdade do exterior absoluto com uma virtude nobre do entendimento

(Livro 94).

Os comentadores das obras de Jean-Jacques Rousseau são unânimes em atribuir-lhe um papel decisivo no desenvolvimento da linguagem literária do século XVIII. Num ensaio dedicado ao filósofo, Augustin de Sainte-Beuve defende que a prosa daquele revolucionara a literatura do seu século, conferindo-lhe um sentimento de natureza, de vida doméstica⁷⁶, até aí desconhecido mas, também, do pitoresco⁷⁷ (*Essais* I 52):

As primeiras páginas das *Confissões* são demasiado acentuadas e muito dolorosas. Encontro nelas, no início, 'um vazio ocasional pela falta de memória'; Rousseau fala ali dos autores do seu tempo; faz originar uma inconveniência que os anos acentuaram, diz, e 'que apenas agora lhe traz algum descanso' etc. etc. Tudo isto é desagradável... E, no entanto, com as asperezas de expressão e cruezas do terreno, deparamo-nos, por estranho que pareça, com um romance, familiar, e de impressionante simplicidade! (*Essais* I 51).

Para o crítico francês, a grande inovação de Rousseau é precisamente a brusquidão com que este se exprime, o que concede à sua prosa laboriosa um falso ar de espontaneidade: mesmo quando o autor parece ameaçar destruir a linguagem, fá-lo para a semear e fertilizar (*Essais* I 53). É com Jean-Jacques, argumenta Raymond, e com o seu *clima* moral e místico particular, que se reúnem as condições para o espírito *romper as suas amarras* e para se destruírem as fronteiras entre o sentimento subjectivo e objectivo (*De Baudelaire* 13). Jules Lemaître descreve o estilo de Rousseau como harmonioso, complexo e periódico, semelhante ao dos escritores do século XVII, com excepção da prosa das *Confissões*, cujo estilo é mais simples, variado, livre, saboroso e sensual, com um vocabulário composto por palavras mais familiares e rurais. Segundo Mme Staël, Jean-

76 Data dessa época uma “preocupação crescente com o actual, com a substância da vida em todas as suas vulgaridades e falta de elevação”, explica Lionel Trilling, a propósito da prosa de Diderot, contemporâneo de Rousseau (89). A utilização de um estilo não-elevado vem adequar a literatura à vida real e dar lugar ao protagonismo de anti-heróis, como se verá adiante.

77 Segundo Babbitt, “O culto do pitoresco está intimamente associado ao culto da cor local ... Ele está pronto para utilizar não apenas palavras caseiras e familiares, a que os pseudo-classicistas chamam 'baixas', mas também palavras tão locais e técnicas que se tornam ininteligíveis para os leitores regulares” (56).

Jacques não se coibira de utilizar expressões de *mau gosto* para defender a *igualdade hierárquica das palavras* (12). O seu estilo, explica a escritora, podia não ser continuamente harmonioso mas, nos excertos compostos com inspiração, encontrava-se “não aquela harmonia que os poetas utilizam, não aquela sequência de palavras sonoras que agradaria mesmo aos que não as compreendem; mas ... um género de harmonia natural, acento de paixão...” (11). Por outro lado, para Charles Maurras, Rousseau fora um dos que ajudara a corromper a linguagem e a degradar o estilo poético.

A maior fonte de inspiração de Jean-Jacques, afirmam os seus comentadores, foram imagens naturais, e é, em parte, pela originalidade das suas descrições que o filósofo será imortalizado. Atente-se na passagem seguinte, na qual se descreve o início da primavera e da vegetação dos campos, anteriormente nus:

Quoiqu’il fit froid et qu’il y eût même encore de la neige, la terre commençait à végéter ; on voyait des violettes et des primevères, les bourgeons des arbres commençaient à poindre, et la nuit même de mon arrivée fut marquée par le premier chant du rossignol, qui se fit entendre presque à ma fenêtre, dans un bois qui touchait la maison (*Confessions* II 120).

Para Lemaître, o escritor fora o primeiro a distinguir-se pela forma de tocar e de pintar a natureza, não por ser o primeiro a descrevê-la na sua simplicidade, mas por tê-lo sido na capacidade de sentir e de transmitir o sentimento que o envolvia: apesar de não esquecer os escritores franceses mais antigos, como Théophile, Tristan, madame de Sévigné ou La Fontaine, o crítico defende ter sido Rousseau o primeiro a desfrutar das sensações que as visões lhe proporcionavam: “Arriscaria dizer que o homem civilizado se emociona mais com a terra, após Rousseau, do que durante milhares de anos”.

Rousseau sente-se confortável nos ambientes simples que apenas as pequenas vilas lhe podem proporcionar e é esse sentimento que o impulsiona a concentrar as suas descrições nos lagos, nas montanhas e nos campos das zonas rurais que habita ou que deseja habitar, revolucionando,

desta forma, o estilo descritivo da literatura francesa da época. No seguinte excerto, o autor descreve as suas alegres actividades de jardinagem infantis:

Nous plantâmes à l'entrée de petits bouts de bois minces et à claire-voie, qui, faisant une espèce de grillage ou de crapaudine, retenaient le limon et les pierres sans boucher le passage à l'eau. Nous recouvâmes soigneusement notre ouvrage de terre bien foulée; et le jour où tout fut fait, nous attendîmes dans des trances d'espérance et de crainte l'heure de l'arrosement. Après des siècles d'attente, cette heure vint enfin: M. Lambercier vint aussi à son ordinaire assister à l'opération, durant laquelle nous nous tenions tous deux derrière lui pour cacher notre arbre, auquel très heureusement il tournait le dos (*Confessions* I 60).

Descrever a natureza, explica Jean-Louis Lecercle, em *L'art du roman*, consiste em transmitir por palavras a superioridade dos sentimentos que esta desperta no autor (216). Para isso, poderia ter dito Jean-Jacques, é necessário errar pelos campos e bosques, prestar atenção a todos os pormenores, capacidade que não é pertença de todos os homens:

Errer nonchalamment dans les bois et dans la campagne, prendre machinalement çà et là, tantôt une fleur, tantôt un rameau, brouter mon foin presque au hasard, observer mille et mille fois les mêmes choses, et toujours avec le même intérêt, parce que je les oubliais toujours, était de quoi passer l'éternité sans pouvoir m'ennuyer un moment... Les autres n'ont, à l'aspect de tous ces trésors de la nature, qu'une admiration stupide et monotone. Ils ne voient rien en détail, parce qu'ils ne savent pas même ce qu'il faut regarder; et ils ne voient plus l'ensemble, parce qu'ils n'ont aucune idée de cette chaîne de rapports et de combinaisons qui accable de ses merveilles l'esprit de l'observateur (*Confessions* II 455).

As cidades civilizadas têm um papel importante na teorização do homem natural, que por elas é corrompido; existe, portanto, a necessidade de marcar de forma positiva, na composição destas obras literárias, a clivagem entre as zonas rurais e as urbanas, clivagem essa por diversas vezes focada por Jean-Jacques, que se diz aborrecido e assediado por todas as classes de homens nos salões de convívio citadino:

J'étais si ennuyé de salons, de jets d'eau, de bosquets, de parterres, et des plus ennuyeux montreurs de tout cela; j'étais si excédé de brochures, de clavecin, de tri, de nœuds, de sots bons mots, de fades minauderies, de petits conteurs et de grands soupers, que quand je lorgnais du coin de l'œil un simple pauvre buisson d'épines, une haie, une grange, un pré; quand je humais, en traversant un hameau, la vapeur d'une bonne omelette au cerfeuil; quand j'entendais de loin le rustique refrain de la chanson des bisquières, je donnais au diable et le rouge, et les falbalas, et l'ambre; et, regrettant le dîner de la ménagère et le vin du cru, j'aurais de bon cœur paumé la gueule à monsieur le chef et à monsieur le maître, qui me faisaient dîner à l'heure où je soupe, souper à l'heure où je dors; mais surtout à messieurs les laquais, qui dévoraient des yeux mes morceaux, et, sous peine de mourir de soif, me vendaient le vin drogué de leur maître dix fois plus cher que je n'en aurais payé de meilleur au cabaret (*Confessions* II 133).

Por detrás da história do homem, defende Lecercle, gera-se, necessariamente, a descrição de toda a sociedade de uma época. As *Confissões* transformam-se, por isso, em crónicas (400): crónicas dos locais e das personagens que perpassam pelos seus olhos e das experiências que diversas vivências lhe trazem. Para produzir esse efeito são, também, indispensáveis os retratos que o escritor elabora das personagens que descreve. A técnica do retrato, continua o crítico, tornara-se frequente no século precedente, mas Rousseau executa-a de forma única, com virtuosismo e evitando a monotonia. Repare-se no exemplo da descrição física e psíquica de Mme de Houdetot:

Madame la comtesse d'Houdetot approchait de la trentaine, et n'était point belle; son visage était marqué de petite vérole; son teint manquait de finesse; elle avait la vue basse et les yeux un peu ronds, mais elle avait l'air jeune avec tout cela; et sa physionomie, à la fois vive et douce, était caressante; elle avait une forêt de grands cheveux noirs, naturellement bouclés, qui lui tombaient au jarret; sa taille était mignonne, et elle mettait dans tous ses mouvements de la gaucherie et de la grâce tout à la fois. Elle avait l'esprit très naturel et très agréable; la gaieté, l'étourderie et la naïveté s'y mariaient heureusement... Pour son caractère, il était angélique; la douceur d'âme en faisait le fond; mais hors la prudence et la force, il rassemblait toutes les vertus... (*Confessions* II 171).

“Tanto o personagem é pintado de modo extra-temporal [declara Lecercle], tanto aparece numa cena... O retrato não tem um local fixo...” (433). No entanto, na última fase da vida, o gosto pela

solidão afasta o filósofo dos restantes homens, obrigando as suas descrições a incidir cada vez mais nas paisagens naturais e no retrato do próprio autor:

A cinq ou six cents pas de l'île, est, du côté du sud, une autre île beaucoup plus petite, inculte et déserte, qui paraît avoir été détachée autrefois de la grande par les orages, et ne produit parmi ses graviers que des saules et des persicares, mais où est cependant un tertre élevé, bien gazonné et très agréable. La forme de ce lac est un ovale presque régulier. Ses rives, moins riches que celles des lacs de Genève et de Neuchâtel, ne laissent pas de former une assez belle décoration partie occidentale, qui est très peuplée, et bordée de vignes au pied d'une chaîne de montagnes, à peu près comme à Côte-Rôtie, mais qui ne donnent pas d'aussi bons vins... Tel était l'asile que je m'étais ménagé, et où je résolus d'aller m'établir en quittant le Val-de-Travers. Ce choix était si conforme à mon goût pacifique, à mon humeur solitaire et paresseuse, que je le compte parmi les douces rêveries dont je me suis le plus vivement passionné. Il me semblait que dans cette île je serais plus séparé des hommes, plus à l'abri de leurs outrages, plus oublié d'eux, plus livré, en un mot, aux douceurs du désœuvrement et de la vie contemplative (*Confessions* II 450).

No trecho acima, Jean-Jacques descreve a vista da ilha de Saint Pierre⁷⁸, de modo a justificar o seu gosto *pacífico* e *solitário* por uma vida contemplativa. Nesta obra, falar sobre a natureza está associado aos sentimentos de serenidade e de felicidade, ao invés de falar da cidade, de pessoas e de relações sociais, que se conota com sentimentos de opressão e de tristeza⁷⁹:

Je me levais avec le soleil, et j'étais heureux; je me promenais, et j'étais heureux; je voyais maman, et j'étais heureux; je la quittais, et j'étais heureux; je parcourais les bois, les coteaux, j'errais dans les vallons, je lisais, j'étais oisif, je travaillais au jardin, je cueillais les fruits, j'aidais au ménage, et le bonheur me suivait partout: il n'était dans aucune chose assignable, il était tout en moi-même, il ne pouvait me quitter un seul instant (*Confessions* I 265).

Jean-Jacques sente-se feliz com pequenas coisas como acordar cedo, passear nos bosques ou fazer

78 Rousseau exila-se na ilha de Saint Pierre em 1765, mas é rapidamente expulso pelo governo de Genebra.

79 Segundo Babbit, "Aliado à ironia da desilusão emocional está um certo tipo de misantropia ... Tendo falhado em encontrar companhia entre os homens, ele foge para a natureza... Poucos aspectos do romantismo são tão importantes como esta tentativa de buscar companheirismo e consolação na natureza" (266).

jardinagem. Gera-se naturalmente uma ligação intrínseca entre os objectos descritos e as sensações que a percepção dos objectos produzem no autor. Repare-se como, no exemplo abaixo, a visão da água é conotada com o sonho, com a contemplação e com a meditação:

J'ai toujours aimé l'eau passionnément, et sa vue me jette dans une rêverie délicieuse, quoique souvent sans objet déterminé. Je ne manquais point à mon lever, lorsqu'il faisait beau, de courir sur la terrasse humer l'air salubre et frais du matin, et planer des yeux sur l'horizon de ce beau lac, dont les rives et les montagnes qui le bordent enchantaient ma vue. Je ne trouve point de plus digne hommage à la Divinité que cette admiration muette qu'excite la contemplation de ses œuvres, et qui ne s'exprime point par des actes développés... Dans ma chambre, je prie plus rarement et plus sèchement: mais à l'aspect d'un beau paysage, je me sens ému sans pouvoir dire de quoi (*Confessions* II 456).

Não existe maior homenagem à Providência do que admirar a sua obra, demonstrando a emoção que as belas paisagens podem suscitar. Criada a conotação, passa a existir de forma inequívoca uma equivalência entre sentimento e os elementos que o despertam: o coração une-se, portanto, com a natureza que o alumia. A visão de paisagens agradáveis desperta, no poeta, vontade de pensar e de criar com vigorosas pinceladas:

La vue de la campagne, la succession des aspects agréables, le grand air, le grand appétit, la bonne santé... tout cela dégage mon âme, me donne une plus grande audace de penser, me jette en quelque sorte dans l'immensité des êtres pour les combiner, les choisir, me les approprier à mon gré, sans gêne et sans crainte. Je dispose en maître de la nature entière; mon cœur, errant d'objet en objet, s'unit, s'identifie à ceux qui le flattent, s'entoure d'images charmantes, s'enivre de sentiments délicieux. Si pour les fixer je m'amuse à les décrire en moi-même, quelle vigueur de pinceau, quelle fraîcheur de coloris, quelle énergie d'expression je leur donne! (*Confessions* I 199).

Lemaître defende que as pinceladas com que o autor cria as suas obras parecem ser impulsionadas, indiferentemente, pelas paisagens e pelos estados de alma que o inspiram: “As suas paisagens são sempre penetradas pela alma, traduzindo sempre um sentimento em simultâneo com uma visão”. Não obstante, como visto anteriormente, Rousseau não mantivera, ao longo da vida, um diário ou

um registo dos seus pensamentos; as reflexões e as descrições que compõem as suas *Confissões* são, geralmente, compostas com auxílio à memória do autor: os mecanismos que operam a recordação e o registo de descrições de paisagens, de objectos, de relações humanas ou de sentimentos são, portanto, da mesma espécie. O uso do pincel para aludir ao acto da escrita ajuda a perpetuar a ideia segundo a qual descrever algo ou alguém é semelhante ao acto de pintar uma paisagem ou uma silhueta. Desde a Grécia de Simónides de Ceo (século V a.C.) até ao século XVIII, a crítica de arte tende a caracterizar de igual modo todos os meios artísticos, não distinguindo claramente, por exemplo, a poesia da pintura⁸⁰. Até ao século XVIII, artes visuais e literatura demonstram o propósito de fazerem uma transcrição cada vez mais fiel da realidade: o escritor deseja, por isso, desenhar um retrato o mais exacto possível do objecto retratado. No caso de *Les Confessions*, esse objecto é o próprio Jean-Jacques. Leia-se, como exemplo, o preâmbulo escrito para o primeiro tomo, no qual é reafirmado o seu desejo de realizar um retrato fiel de si próprio:

Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais. Qui que vous soyez, que ma destinée ou ma confiance ont fait l'arbitre du sort de ce cahier, je vous conjure par mes malheurs ... et de ne pas ôter à l'honneur de ma mémoire le seul monument sûr de mon caractère qui n'ait pas été défiguré par mes ennemis (*Confessions* I 39).

O objectivo primário do autor está perfeitamente determinado – e o sucesso da sua empresa dependerá do destino. No “preâmbulo de Neuchâtel”, constante do manuscrito de 1764⁸¹, Jean-Jacques vem reafirmar o seu propósito – independente do sucesso futuro do livro – e também demonstrar a sua intenção de revolucionar a utilização da linguagem, tornando-a interior ao sujeito poético:

80 A confrontação entre poesia e pintura foi sempre um tema revisitado pela crítica de arte. A ideia da sua similitude foi transmitida ao longo de gerações e é frequentemente denotada por *ut pictura poesis*, frase latina utilizada por Horácio no verso 361 da *Ars Poetica* (c. 20 a. C.). Esta significa literalmente “como é a pintura, é a poesia”. G. E. Lessing indica, em *Laocoon*, que Simónides terá sido o primeiro a comparar a pintura com a poesia, caracterizando a primeira como poesia muda e a segunda como pintura com voz (9).

81 Os manuscritos de *Les Confessions* dividem-se em três partes: o *Manuscrito de Neuchâtel* foi confiado a Du Peyrou, em 1767, e inclui um preâmbulo, os três primeiros livros e o início do quarto; o *Manuscrito de Paris* foi legado pela viúva de Rousseau (Thérèse Levasseur) à Convention Nationale, em 1794, e inclui todos os livros; o *Manuscrito de Genève* é uma réplica do de Paris e foi entregue a Moulton em 1778. As *Confissões*, divididas em duas partes, foram publicadas por Moulton e Peyrou, segundo os manuscritos que possuíam, em 1782 e 1789. O “preâmbulo de Neuchâtel”, constante do primeiro manuscrito, é distinto do preâmbulo patente nas edições publicadas *a posteriori*.

Si je veux faire un ouvrage écrit avec soin comme les autres, je ne me peindrai pas, je me farderai. C'est ici de mon portrait qu'il s'agit et non pas d'un livre. Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure ; il n'y faut point d'autre an que de suivre exactement les traits que je vois marqués. Je prends donc mon parti sur le style comme sur les choses. Je ne m'attacherai point à le rendre uniforme ; j'aurai toujours celui qui me viendra, j'en changerai selon mon humeur sans scrupule, je dirai chaque chose comme je la sens, comme je la vois, sans recherche, sans gêne, sans m'embarrasser de la bigarrure. En me livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit ; mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire (“Préambule du Manuscrit de Neufchâtel”).

Ao dizer cada coisa como a sente, como a vê, segundo o seu humor momentâneo, o seu estilo, profetiza o autor, fará parte da sua história, precisamente por ter incluídas as características do sujeito no momento narrado e no momento de escrita: “... sujeito, linguagem, emoção não se deixam distinguir”, defende Jean Starobinski, em *Transparence et Obstacle* (234). Para o crítico, apesar de Rousseau encarar a linguagem como um instrumento e uma ferramenta que pode controlar, o autor é um dos primeiros a compreender o facto de a linguagem ser, para além de um meio de comunicação entre o *eu* e os outros, um constituinte essencial do sujeito. A reflexão sobre a linguagem ocupa, de resto, em Rousseau, um espaço não negligenciável, como se pode ler no excerto seguinte, onde é descrito o propósito de inventar uma linguagem nova, que possa acompanhar a inovação do projecto do autor:

Il faudrait pour ce que j'ai à dire inventer un langage aussi nouveau que mon projet : car quel ton, quel style prendre pour débrouiller ce chaos immense de sentiments si divers, si contradictoires, souvent si vils et quelquefois si sublimes dont je fus sans cesse agité? (“Préambule du Manuscrit de Neufchâtel”).

A dificuldade de expressão de Jean-Jacques anula-se no momento em que o acto de escrita deixa de ser visto como um instrumento para atingir um fim – o de transmitir sentimentos diversos que perfazem o retrato do protagonista –, para passar a ser visto como o próprio acto de revelação da

verdade, explica Starobinski: “... a verdade imediata da linguagem garante a verdade do passado, tal como fora vivido” (*Transparence et Obstacle* 235). Segundo Marcel Raymond, “... o estilo importa mais do que a coisa expressa...” (*La Quête de soi* 199), ou seja, o propósito da linguagem poética é modificado, visto que Rousseau lhe auferiu uma autoridade inédita – a de recriar a verdade e, portanto, de recriar o passado. Cada escritor tem autoridade para escrever apenas sobre si próprio, afirma Jean-Jacques; logo, cada um pode escrever apenas a sua verdade interior. As *Confissões* não podem incluir, por isso, a verdade absoluta dos factos; contêm, contudo, a única verdade que o autor *tivera a capacidade de transmitir*.

II

À semelhança da prosa de Rousseau, também a de Chateaubriand é prolixa em descrições do exterior que o autor vê, imagina, ou recorda. Se o suíço descobrira a descrição da natureza alpestre, escreve Sainte-Beuve, o bretão fora o primeiro a desbravar as paisagens selvagens americanas⁸². Esta fora a sua grande conquista, explica: “Ele pôde pintar depois muitos céus e países, o campo romano, a costa ártica, o vale da Jordânia... em nenhuma parte igualou as primeiras páginas de descrições, aquelas que encontramos em *Atala*...” (*Chateaubriand* I 131). Estas descrições, embora muito diferentes das de Jean-Jacques, possuem a mesma capacidade de fazer passar, ao leitor, os sentimentos e as reflexões que a apreciação de paisagens trouxera ao escritor. Repare-se no seguinte relato de uma passagem pelos Alpes, no qual François-René enumera algumas paisagens que visita durante uma viagem a Itália:

Le paysage n'est créé que par le soleil ; c'est la lumière qui fait le paysage. Une grève de Carthage, une bruyère de la rive de Sorrente, une lisière de cannes desséchées dans la Campagne romaine, sont plus magnifiques, éclairées des feux du couchant ou de l'aurore, que toutes les Alpes de ce côté—ci des Gaules. De ces trous surnommés vallées, où l'on ne voit goutte en plein midi ; de ces hauts paravents à l'ancre appelés montagnes ; de ces torrents salis qui beuglent avec les vaches de leurs bords ; de ces faces violâtres, de ces cous goîtreux, de ces ventres hydropiques : foin ! (*Mémoires* IV 165).

Sainte-Beuve nota, como Senancour já o fizera, que Chateaubriand não aprecia montanhas; isto dever-se-á à presença que estes espaços ocupam na obra de outros escritores⁸³; ele é, antes de mais, o poeta dos espaços abertos, das savanas americanas, explica (*Chateaubriand* I 394). Na continuação da passagem anterior, François-René justifica a sua opinião: as montanhas são vistas como locais de isolamento e meditação pelos espíritos que a isso são favoráveis, o que não é o seu

82 Segundo Armand Hoog, Chateaubriand foi o primeiro, “não a descrever as paisagens, que não terá, na maior parte, visto. Mas a ter inventado algo de muito mais importante. Um mito. O mito francês da América” (350).

83 I.e. Rousseau e Senancour.

caso:

Mais les montagnes ne sont-elles pas favorables aux méditations, à l'indépendance, à la poésie ? De belles et profondes solitudes mêlées de mer ne reçoivent-elles rien de l'âme, n'ajoutent-elles rien à ses voluptés ? Une sublime nature ne rend-elle pas plus susceptible de passion, et la passion ne fait-elle pas mieux comprendre une nature sublime ? Un amour intime ne s'augmente-t-il pas de l'amour vague de toutes les beautés des sens et de l'intelligence qui l'environnent, comme des principes semblables s'attirent et se confondent ? Le sentiment de l'infini, entrant par un immense spectacle dans un sentiment borné, ne l'accroît-il pas, ne l'étend-il pas jusqu'aux limites où commence une éternité de vie ? Je reconnais tout cela ; mais entendons-nous bien : ce ne sont pas les montagnes qui existent telles qu'on les croit voir alors ; ce sont les montagnes comme les passions, le talent et la muse en ont tracé les lignes, colorié les ciels, les neiges, les pitons, les déclivités, les cascades irrisées, l'atmosphère *flou*, les ombres tendres et légères : le paysage est sur la palette de Claude le Lorrain, non sur le Campo-Vaccino (*Mémoires* IV 166).

É o temperamento dos artistas que pinta estas paisagens à sua imagem, propõe o escritor. Ao contrário de Rousseau, que se dizia menos enfadado quando sozinho e que, por isso, se debruçava sobre a natureza, Chateaubriand não se abandona tão facilmente às descrições naturais, completando-as invariavelmente com a narração de episódios próprios ou alheios, frequentemente derivados das suas inúmeras viagens, ou com retratos físicos e psicológicos das personagens que encontra⁸⁴. Numa passagem em que recorda a sua estadia nos Estados Unidos, a sua atenção desvia-se rapidamente da rocha onde se senta para os pormenores de uma marinheira que passa:

84 Segundo Amer, o aspecto físico dos homens é muito importante para Chateaubriand mas, “em vez de pintar com toques impressionistas, por acumulação de adjetivos, prefere estilizar e esquematizar, realçar no seu modelo a energia, a paixão, o deboche... Ele pinta mais por analogia do que por desenho directo” (153).

Un matin, j'étais allé seul au Cap-à-l'Aigle, pour voir se lever le soleil du côté de la France. Là, une eau hyémale formait une cascade dont le dernier bond atteignait la mer. Je m'assis au ressaut d'une roche, les pieds pendants sur la vague qui déferlait au bas de la falaise. Une jeune marinière parut dans les déclivités supérieures du morne ; elle avait les jambes nues, quoiqu'il fit froid et marchait parmi la rosée. Ses cheveux noirs passaient en touffes sous le mouchoir des Indes dont sa tête était entortillée ; par-dessus ce mouchoir, elle portait un chapeau de roseaux du pays en façon de nef ou de berceau. Un bouquet de bruyères lilas sortait de son sein que modelait l'entoilage blanc de sa chemise. De temps en temps, elle se baissait et cueillait les feuilles d'une plante aromatique qu'on appelle dans l'île *thé naturel* (*Mémoires* I 448).

Na verdade, o leitor tem a impressão de que o escritor se foca mais nas impressões interiores do que nas vidas e nas paisagens que as motivam. Durante os seus passeios, facilmente termina por se imobilizar para pensar e recordar factos históricos associados ao local onde se encontra, assim como os sentimentos que estes lhe despertam:

Promenant mes regards autour de moi, je demeurai quelques instants immobile. Ce continent peut-être ignoré pendant la durée des temps anciens et un grand nombre de siècles modernes ; les premières destinées sauvages de ce continent, et ses secondes destinées depuis l'arrivée de Christophe Colomb ; la domination des monarchies de l'Europe ébranlée dans ce nouveau monde ; la vieille société finissant dans la jeune Amérique ; une république d'un genre inconnu annonçant un changement dans l'esprit humain ; la part que mon pays avait eue à ces événements ; ces mers et ces rivages devant en partie leur indépendance au pavillon et au sang français ; un grand homme sortant du milieu des discordes et des déserts ; Washington habitant une ville florissante, dans le même lieu où Guillaume Penn avait acheté un coin de forêts ; les Etats-Unis renvoyant à la France la révolution que la France avait soutenue de ses armes ; enfin mes propres desseins, ma muse vierge que je venais livrer à la passion d'une nouvelle nature ; les découvertes que je voulais tenter dans ces déserts, lesquels étendaient encore leur large royaume (*Mémoires* I 455).

Os pensamentos e os devaneios do poeta contaminam os lugares e as pessoas descritas, e ascendem ao plano descritivo principal; a natureza e as sociedades perdem o seu valor estético característico para se tornarem depositárias das particularidades que este lhes atribui – particularidades, essas, que variam com o tempo e com a sua disposição:

... un ciel humide, effumé, une mésange dans le jardin d'un presbytère ; une hirondelle valant bas par un jour de pluie, sous le chaume d'une grange ou le long d'un cloître ; une chauve-souris même remplaçant l'hirondelle autour d'un clocher champêtre, tremblotant sur ses ailes de gaze dans les dernières lueurs du crépuscule ; toutes ces petites choses, rattachées à quelques souvenirs, s'enchanteront des mystères de mon bonheur ou de la tristesse de mes regrets. En définitive, c'est la jeunesse de la vie, ce sont les personnes qui font les beaux sites (*Mémoires* IV 166).

As paisagens dependem dos homens que as compõem e apreciam, sem os quais não existiria beleza para contemplar, declara o autor; as visões são criadas pelos estados interiores de quem as contempla. Oscar Wilde irá defender algo semelhante, em “The Decay of Lying”, cinquenta anos mais tarde. É a arte que transfere para a natureza os seus encantos; antes de ser retratado pelos pintores, não existia nevoeiro em Londres⁸⁵:

Quando olho para uma paisagem, não consigo deixar de ver todos os seus defeitos. E, no entanto, é uma sorte para nós que a Natureza seja tão imperfeita, pois, de outro modo, não teríamos tido arte absolutamente nenhuma. A Arte é o nosso protesto sanguíneo, a nossa tentativa galante de ensinar à Natureza o seu verdadeiro lugar. Quanto à infinita variedade da Natureza ... reside antes na imaginação, na fantasia, ou na cegueira calculada do homem que para ela olha (15).

É a imaginação dos artistas que lhes permite ver para além do publicamente visível e criar novas paisagens. Esta imaginação, refere Sainte-Beuve, é como um lago onde os objectos naturais se reflectem, ganhando novas características que não existem *estritamente* na realidade. As alterações feitas no reflexo de um lago ou de um espelho fazem do poeta um *encantador*, mas nunca um *impostor*, ressalva o crítico. No caso de Chateaubriand, a sua forte capacidade imaginativa corre o risco de deformar os objectos descritos, mas o conjunto é salvo pela harmonia de sons e cores (*Chateaubriand* I 201-9).

M. H. Abrams tratará, mais tarde, em *The Mirror and the Lamp*, o apelo e uso semântico da

85 Segundo Oscar Wilde (1854 – 1900), é a natureza que imita a arte e não o contrário. Desta forma, também o clima londrino se havia transformado nos séculos precedentes: “Actualmente, as pessoas vêem nevoeiros, não porque haja nevoeiros, mas porque poetas e pintores lhes ensinaram o misterioso encanto de tais efeitos” (42).

pintura na literatura romântica e pré-romântica; na sua opinião, este uso vem corroborar, nos autores da época, a ideia de que a poesia tem a função de reflectir objectos e eventos, ou seja, representar simulacros da natureza, e não contém, por isso, a realidade (34). Abrams apelida de *teorias miméticas da arte*⁸⁶ as teorias que caracterizam a arte como essencialmente uma imitação dos aspectos da natureza, segundo as quais o propósito do artista é fazer espelhar a natureza como se a sua obra fosse um espelho; a analogia entre o artista e um reflector – “... quer um espelho, ou água, ou aqueles simulacros menos perfeitos de coisas a que chamamos sombras” – remonta a Platão, afirma o crítico (30):

Ao elucidar a sua concepção de poesia na *República*, Platão refere pela primeira vez imagens num espelho, o trabalho de um pintor e, finalmente, aplica estas ilustrações para definir o carácter mimético da poesia. A progressão é significativa. O espelho como um análogo da poesia sofre do defeito de as suas imagens serem efémeras (33).

Estas e as *teorias pragmáticas*⁸⁷ são as precursoras das teorias românticas de arte, denominadas *teorias expressivas*⁸⁸:

A causa fundamental da poesia não é, como diz Aristóteles⁸⁹, uma causa formal, determinada principalmente pela imitação de acções e qualidades humanas; nem, como na crítica neo-clássica, uma causa final, o efeito pretendido na audiência; mas, em vez disso, uma causa eficiente – o impulso de sentimentos e desejos do poeta, numa busca de expressão ou da compulsão da imaginação 'criativa' que, como Deus criador, tem um motor próprio de movimento (22).

Com a evolução da crítica romântica inglesa e alemã, o foco de interesse do texto desloca-se, quer

86 Estas teorias são inspiradas nas ideias de Platão e Aristóteles; alguns dos críticos mencionados por Abrams são Richard Hurd, J. Moir, Charles Batteaux, Lessing, James Harris (Abrams 8 – 14).

87 Estas são as teorias que vêem na obra de arte um meio para atingir um fim (15). Segundo Abrams, esta é uma tese neo-clássica, descrita por Horácio, em *Ars Poetica*, e defendida por Philip Sidney, James Beattie, Richard Hurd, Charles Batteaux e Samuel Johnson (14 – 21).

88 Ou seja, as teorias que têm em atenção a compulsão criativa do poeta, defendidas por John Stuart Mill, e poetas românticos, como William Wordsworth, John Keats e Percy Bysshe Shelley (21 – 26). Abrams explica: “O poeta moveu-se do centro do sistema crítico e tomou conta de muitos dos mundos onde se encontrava, e a herança dos preceitos e exemplos da sua arte poética” (29).

89 Segundo Aristóteles, a poesia tem duas causas: o facto de ser natural aos homens e o facto de essa imitação proporcionar prazer (1448b *Poética* 42).

do objecto descrito, quer da audiência do mesmo, para se fixar na emoção e na criatividade do autor⁹⁰. Na opinião de Jean-Pierre Richard, Chateaubriand deseja apenas *falar* de si mesmo e, para isso, necessita utilizar o exterior como uma *ponte* descritiva em que se possa projectar; necessita de “se lançar numa miríade de objectos, de homens, de paisagens...” (7).

Encontram-se nas *Memórias*, tal como nas *Confissões*, recorrentes analogias entre o acto de escrever e o de pintar. Tudo parece ter início ainda na infância em Combourg, quando Lucile, a irmã do escritor, lhe declara: “Tu devrais peindre tout ça” (*Mémoires* I 275). Essas palavras, explica o escritor, revelaram-lhe a musa. De modo a satisfazê-la, seria necessário fazer da sua obra uma colecção de pinturas: “Si je ne dois pas me fixer au revers des Alpes, ma course au Saint-Gothard restera un fait sans liaison, une vue d'optique isolée au milieu des tableaux de mes *Mémoires* : j'éteindrai la lampe, et Lugano rentrera dans la nuit” (*Mémoires* I 167). A pintura não se centra, contudo, em paisagens ou objectos naturais: são pintadas monarquias, revoluções, figuras históricas, linguagens: “Là [au premier tome] se trouve la peinture de la vieille Angleterre...” (*Mémoires* III 112). À semelhança das *Confissões* de Rousseau – e, como se verá, das restantes obras estudadas neste trabalho –, coexistem, nas *Memórias*, vários planos descritivos: descrições interiores e exteriores, i.e., das paisagens visíveis e das *coisas* sentidas, pensadas ou projectadas. Ao debruçar-se, de forma análoga, sobre as coisas naturais e humanas, a pintura de Chateaubriand faz equivaler o que a natureza e o homem constroem. Repare-se, no excerto abaixo, como o poder e o declínio de Napoleão se unem às forças naturais que este desafia no momento da sua oclusão, o que os torna indistinguíveis entre si. O mar, amigo do imperador, transforma-se em inimigo do proscrito da sociedade:

⁹⁰ Segundo Wordsworth, “Poesia é um *overflow* espontâneo de sentimentos poderosos”; segundo Mill, “Toda a poesia é da natureza do solilóquio” (Abrams 21, 25). Para Georges Lukacs, por outro lado, ao destruir o mundo dos objectos, o sujeito da nova literatura reduz-se a si mesmo a um estado fragmentário, contra o qual irá continuamente lutar (46).

La mer que Napoléon franchissait n'était point cette mer amie qui l'apporta des havres de la Corse, des sables d'Aboukir, des rochers de l'île d'Elbe, aux rives de la Provence ; c'était cet océan ennemi qui, après l'avoir enfermé dans l'Allemagne, la France, le Portugal et l'Espagne, ne s'ouvrait devant sa course que pour se refermer derrière lui. Il est probable qu'en voyant les vagues pousser son navire, les vents alizés l'éloigner d'un souffle constant, il ne faisait pas sur sa catastrophe les réflexions qu'elle m'inspire : chaque homme sent sa vie à sa manière, celui qui donne au monde un grand spectacle est moins touché et moins enseigné que le spectateur (*Mémoires* II 736).

Outra característica da narração das *Memórias* é o facto de os acontecimentos presentes evocarem, no autor, de acordo com o que este transmite, visões do passado que evocam, por sua vez, novos episódios, reais ou imaginários, pessoais ou históricos. Constitui-se, assim, um movimento de perpétua deambulação espaço-temporal:

Arrivé à Tournay, je laissai mon frère se débattre avec les autorités, et sous la garde d'un soldat je visitai la cathédrale. Jadis Odon d'Orléans, scolastique de cette cathédrale, assis pendant la nuit devant le portail de l'église, enseignait à ses disciples le cours des astres, leur montrant du doigt la voie lactée et les étoiles. J'aurais mieux aimé trouver à Tournay ce naïf astronome du onzième siècle que des Pandours. Je me plais à ces temps où les chroniques m'apprennent, sous l'an 1049, qu'en Normandie un homme avait été métamorphosé en âne : c'est ce qui pensa m'arriver à moi-même, comme on l'a vu, chez les demoiselles Couppart, mes maîtresses de lecture. Hildebert, en 1114, a remarqué une fille des oreilles de laquelle sortaient des épis de blé : c'était peut-être Cérès. La Meuse, que j'allais bientôt traverser fut suspendue en l'air l'année 1118, témoins Guillaume de Nangis et Albéric. Rigord assure que l'an 1194, entre Compiègne et Clermont en Beauvoisis, il tomba une grêle entremêlée de corbeaux qui portaient des charbons et mettaient le feu. Si la tempête, comme nous l'assure Gervais de Tilbury, ne pouvait éteindre une chandelle sur la fenêtre du prieuré de Saint-Michel de *Camissa*, par lui nous savons aussi qu'il y avait dans le diocèse d'Uzès une belle et pure fontaine, laquelle changeait de place lorsqu'on y jetait quelque chose de sale : les consciences d'aujourd'hui ne se dérangent pas pour si peu. – Lecteur, je ne perds pas de temps ; je bavarde avec toi pour te faire prendre patience en attendant mon frère qui négocie : le voici ; il revient après s'être expliqué, à la satisfaction du commandant autrichien. Il nous est permis de nous rendre à Bruxelles, exil acheté par trop de soin (*Mémoires* I 578).

Na catedral de Tournay, François-René rememora episódios e figuras históricas relacionadas com a

mesma; este género de elipses, frequentes no seu texto, adverte ao leitor, não serve para perder tempo, mas para expor o próprio pensamento do escritor no momento daquela excursão forçada; oferece, assim, ao leitor, um lugar na plateia do teatro das suas acções e, mais importante, no teatro da sua imaginação e dos seus devaneios. No seu livro, confundem-se narrações presentes e passadas, reais e imaginárias, episódios interiores e episódios históricos, num misto de várias vozes, efectivas ou fantasiadas. Ao relatar a sua viagem atlântica, o escritor não pode deixar de reflectir sobre a primeira viagem desse género, levada a cabo por Cristóvão Colombo, conjecturando-lhe as expectativas e os temores prováveis:

Il y a quelque chose de magique à voir s'élever la terre du fond de la mer. Christophe Colomb, au milieu d'un équipage révolté, prêt à retourner en Europe sans avoir atteint le but de son voyage, aperçoit une petite lumière sur une plage que la nuit lui cachait. Le vol des oiseaux l'avait guidé vers l'Amérique ; la lueur du foyer d'un sauvage lui révèle un nouvel univers. Colomb dut éprouver cette sorte de sentiment que l'Écriture donne au Créateur, quand, après avoir tiré le monde du néant, il vit que son ouvrage était bon : *vidit Deus quod esset bonum*. Colomb créait un monde. Une des premières vies du pilote génois, est celle que Giustiniani, publiant un psautier hébreu, plaça en forme de note sous le psaume : *Coeli narrant gloria Dei* (Mémoires I 439).

É a confusão entre os objectos descritos que origina a estranheza e a força de Chateaubriand, impedindo o leitor de decifrar se imagens evocam pensamentos ou se pensamentos despertam imagens:

Un caractère moral s'attache aux scènes de l'automne : ces feuilles qui tombent comme nos ans, ces fleurs qui se fanent comme nos heures, ces nuages qui fuient comme nos illusions, cette lumière qui s'affaiblit comme notre intelligence, ce soleil qui se refroidit comme nos amours, ces fleuves qui se glacent comme notre vie, ont des rapports secrets avec nos destinées (Mémoires I 286).

As estações do ano ganham um carácter moral, as folhas representam os anos que passam e as nuvens as ilusões perdidas. Aquilo que distingue este texto é a capacidade de juntar, no mesmo

plano narrativo, referências a objectos que não parecem dispostos a cruzar-se *a priori*; face a tal, o leitor deixa de poder identificar, em absoluto, o *sentido* da obra. Este, a julgar pela intenção que Chateaubriand faz passar, seria dar a conhecer a *história* do século. No entanto, a variedade espaço-temporal e a subjectividade da narrativa deixam antever uma inflexão na função das descrições em que assenta a narrativa. Estas deixam de ser apenas um meio, para se transformarem num fim. Quando é retirada à linguagem a função de servir um fim – o de contar uma história –, esta perde o requisito de representação da verdade. À semelhança dos restantes autores visados neste trabalho, Chateaubriand escreve porque gosta de *palavrear*, e porque, à semelhança do que afirma Soares, “as palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas” (*Livro 229*). Segundo o testemunho, o desejo real toma corpo na linguagem, e, por isso, as leituras que faz – assim como as coisas que escreve – despertam mais interesse e prazer do que os episódios e os afectos da vida real:

Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie - nem sequer mental ou de sonho -, transmudou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo (*Livro 229*).

Da importância que dá a palavras, sons e sintaxe decorre que, para Soares, a sua pátria seja a língua portuguesa, não por razões de patriotismo, mas porque é através dela que o sujeito vive:

Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiu (*Livro 230*).

Esta opinião exacerbada sobre a probidade das palavras está também presente, segundo Albert Thibaudet, na prosa de Chateaubriand, que decorre da influência da prosa francesa – do estilo de

Massillon, da naturalidade de Rousseau e da imagética de Bernardin – e demonstra a preocupação que o autor possui em tornar expressivas e significativas as suas impressões e acções (37). Desta forma, Chateaubriand introduzira na literatura, continua o crítico, a nova realidade do homem estilizado – este homem é René, o autor das *Memórias*, que se caracterizam por um estilo indissociável da própria personagem:

Estilizado pelo próprio estilo. O dito de Buffon seria invertido, o homem é o estilo. Existe um mecanismo, ou se preferirmos um dinamismo autónomo do estilo. Chateaubriand apenas pensa verdadeiramente com a pena na mão, impulsionado pelo movimento da frase dócil, como um Murat é só ele mesmo montado num cavalo (37).

Pierre Moreau assinala a forma cuidada e adornada como Chateaubriand construíra as *Mémoires d'Outre-Tombe*, defendendo que o objectivo desta estilização – uso ornamental de alusões a eventos históricos, de citações de obras literárias, de termos desconhecidos e de arcaísmos – é dificultar a leitura e o entendimento da obra, recriando um *gothique flamboyant* literário (83). A tentativa de *estranhar* o objecto contido no texto, através de um uso preciso da linguagem, assemelha-se à definição que Shklovsky faz do discurso poético:

. . . podemos definir poesia como discurso atenuado e tortuoso. O discurso poético é discurso composto. A prosa é discurso ordinário – económico, fácil, próprio, a deusa da prosa [dea prosae] é a deusa do tipo preciso e fácil, da expressão 'directa' da criança. (“Art as Technique”).

Apesar de a teoria de Shklovsky distinguir o discurso poético do prosaico, vamos considerar, para o propósito desta análise, que a prosa de Chateaubriand, à semelhança da de Soares e dos restantes autores tratados, possui as características que o crítico russo atribui à poesia⁹¹.

91 Vários autores tratam a distinção entre prosa e poesia. Segundo John Stuart Mill, a essência e o fim da poesia é simplesmente a expressão dos sentimentos do poeta. (Abrams 323). Para Jean-Michel Rabaté, por outro lado, o propósito do “estranhamento” modernista é precisamente confundir os géneros (889). Por outro lado, para Fernando Pessoa, a única diferença entre os dois géneros é a presença ou a ausência de ritmo (*Páginas de Literatura* 48). Considerar-se-á, neste trabalho, que as prosas abordadas possuem a mesma essência e o mesmo fim da poesia.

III

Fabienne Bercegol observa, nas notas à sua edição de *Oberman*, que Senancour adorava pintar, utilizando palavras (*Oberman* 501); a sua obra representaria, não só a exploração do sonho, mas também a descoberta das paisagens, através dos temas de devaneio, do refúgio na natureza, da simplicidade campestre, da busca do ideal e da reflexão filosófica (8). O estilo deste autor é, à semelhança de Rousseau e ao contrário de Chateaubriand, simples e afectadamente sincero: verifica-se, nomeadamente na edição de 1840, que o autor tenta suprimir os traços românticos da sua linguagem, imprimindo-lhe um estilo mais conciso e sóbrio, aproximando-se, assim, do ideal clássico (18). A dualidade entre o temperamento romântico e o desejo de uma estética clássica aproxima Senancour de Bernardo Soares, que afirma, como vimos atrás, “pertencer, por alma, à linhagem dos românticos e, no entanto, apenas encontrar repouso na leitura dos clássicos” (*Livro* 79). Não obstante, ao contrário de Soares, que se isola num quarto citadino, Oberman isola-se na região alpina, e escolhe como objecto de contemplação e de estudo a paisagem montanhosa, que desenvolve pormenorizadamente ao longo das suas cartas. No excerto seguinte, descrevem-se os grandes vales abandonados, as suas árvores, as suas rochas, e os movimentos dos animais que aí habitam:

Le ruisseau traverse circulairement la partie que je me suis réservée... La mousse y nuit à la récolte des foins; les châtaigniers, trop pressés, y donnent peu de fruit; l'on n'y a ménagé aucune vue sur la longue vallée du Rhône; tout y est sauvage et abandonné: on n'a pas même débarrassé un endroit resserré entre les rocs, où les arbres renversés par le vent et consumés de vétusté, arrêtent la vase et forment une sorte de digue: des aunes et des coudriers y prirent racine, et rendent ce passage comme impénétrable. Cependant le ruisseau filtre à travers ces débris; il en sort tout rempli d'écume pour former un bassin naturel d'une grande pureté. De-là il s'échappe entre les rocs; il roule sur la mousse ses flots précipités; et, beaucoup plus bas, il ralentit son cours, quitte les ombrages, et passe devant la maison sous un pont de trois planches de sapin (*Oberman* 87).

Segundo Bercegol, “Senancour aproveita-se das situações mais ordinárias, das sensações mais simples e familiares, para compor verdadeiras melodias olfactivas e auditivas e tornar-se mestre na arte das sinestésias” (*Oberman* 38). O seu estilo apoia-se na preocupação de descrever o real mas, mais do que pintar, as palavras de *Oberman* dão vida às imagens que criam, inventando-lhes sons e movimentos, pela imagética das sombras, do vapor, da bruma, do nevoeiro, explica Marcel Raymond, em *Senancour: Sensations et révélations* (194). Esta intensidade descritiva tem muitas vezes origem na observação do tempo meteorológico⁹² enquanto potenciador de estados de alma. Constitui-se, assim, uma *concepção meteorológica da alma* (Bercegol: *Oberman* 32), através da qual o autor, num mesmo gesto descritivo, apresenta uma paisagem meteorológica e concede acesso à sensibilidade do personagem, num duplo movimento de transparência e nebulosidade (Reichler 92). Observe-se, como exemplo, a seguinte passagem, que citaremos longamente, onde o autor descreve, a propósito de uma passagem pela região dos *gelos perpétuos*, a escuridão do céu, o brilho da neve e o som da águia dos Alpes que perturba o silêncio absoluto, apenas alcançável àquela altitude:

92 Apesar de as nuvens constituírem, desde a Idade Média, um objecto literário – o seu emprego simbolizava a fuga, o efêmero, o movimento e a transformação, assim como o maravilhoso, o metafísico, etc. (Becker 2) – é no século XVIII que se ganha consciência da influência do clima sobre a personalidade, o “que suscita a sua referência sistemática na actividade artística” (Reichler 97). “A tempestade entra na literatura como um sinal da instabilidade fundadora da condição humana”, explica Anouchka Vasak, ao reflectir sobre a implicação do nome dado ao romantismo alemão: *Sturm und Drang* (*tempestade e ímpeto*). Para a crítica, a prosa de Rousseau e de Goethe representam esta nova temática simbólica do obstáculo, da cortina e da neblina, consequência da nova “consciência da fractura entre o lado exterior (do real meteorológico) e do interior (metáfora das paixões)” (677-8).

La journée était ardente, l'horizon fumeux, et les vallées vaporeuses. L'éclat des glaces remplissait l'atmosphère inférieure de leurs reflets lumineux; mais une pureté inconnue semblait essentielle à l'air que je respirais. A cette hauteur, nulle exhalaison des lieux bas, nul accident de lumière ne troublait, ne divisait la vague et sombre profondeur des cieux. Leur couleur apparente n'était plus ce bleu pâle et éclairé, doux revêtement des plaines, agréable et délicat mélange qui forme à la terre habitée une enceinte visible où l'œil se repose et s'arrête... Insensiblement des vapeurs s'élevèrent des glaciers et formèrent des nuages sous mes pieds. L'éclat des neiges ne fatigua plus mes yeux, et le ciel devint plus sombre encore et plus profond. Un brouillard couvrit les Alpes, quelques pics isolés sortaient seuls de cet océan de vapeurs; de filets de neige éclatante retenus dans les fentes de leurs aspérités, rendaient le granit plus noir et plus sévère. Le dôme neigeux du Mont-Blanc élevait sa masse inébranlable sur cette mer grise et mobile, sur ces brumes amoncelées que le vent creusait et soulevait en ondes immenses. Un point noir parut dans leurs abîmes; il s'éleva rapidement, il vint droit à moi, c'était le puissant aigle des Alpes, ses ailes étaient humides et son œil farouche; il cherchait une proie, mais à la vue d'un homme il se mit à fuir avec un cri sinistre, il disparut en se précipitant dans les nuages. Ce cri fut vingt fois répété; mais par des sons secs, sans aucun prolongement, semblables à autant de cris isolés dans le silence universel. Puis tout rentra dans un calme absolu; comme si le son lui-même eût cessé d'être, et que la propriété des corps sonores eût été effacée de l'univers. Jamais le silence n'a été connu dans les vallées tumultueuses: ce n'est que sur les cimes froides que règne cette immobilité, cette solennelle permanence que nulle langue n'exprimera, que l'imagination n'atteindra pas (*Oberman* 94).

O objetivo de Senancour não é, revela o próprio, pintar a natureza, mas antes pintar o género humano e, desta forma, vir a *conhecê-lo* (*Oberman* 53). George Sand ressalta a alternância temática de *Oberman*, entre “as belezas descritiva e líricas” e “a intervenção da discussão filosófica ou da ironia mundana, a gravidade natural do seu carácter, a contemplação dos seus pensamentos mais habituais”, num esforço que, segundo a autora, faz avançar a literatura do novo século, tornando-a mais ideal, interior e relevante para a percepção da consciência humana (Sand 520-5). Segundo William Guthrie, a ênfase descritiva que *Oberman* atribui à natureza, nomeadamente no meio das montanhas e dos vales, justifica-se pela interferência directa que esta tem no espírito do homem (35). Estas interferências não produzem, porém, tal como Chateaubriand explica, os mesmos efeitos em todos os seus visitantes. O que é agradável aos olhos de uns, não o é aos olhos de outros, explica *Oberman*: “J'ai quitté ce matin Iverdun, jolie ville, agréable à d'autres yeux, et triste aux miens”

(*Oberman* 73). A natureza é um agente necessário, mas não suficiente, para a determinação dos estados de alma. Ao utilizar uma linguagem que *emana* da alma e que pretende ser capaz de unir o leitor ao escritor, *Oberman* desempenha um papel precursor na exteriorização do sentimento do homem em contacto com a natureza (Bercegol: *Oberman* 48). Nesta obra, as inferências sobre pensamentos e emoções do autor são indissociáveis das apreciações das imagens naturais que o rodeiam no momento de escrita, ou no momento retrospectivo a que a escrita remonta:

Dès que je sortis de cette enfance que l'on regrette, j'imaginai, je sentis une vie réelle; mais je n'ai trouvé que des sensations fantastiques: je voyais des êtres, il n'y a que des ombres: je voulais de l'harmonie, je ne trouvai que des contraires. Alors je devins sombre et profond; le vide creusa mon cœur; des besoins sans bornes me consumèrent dans le silence, et l'ennui de la vie fut mon seul sentiment dans l'âge où l'on commence à vivre. Tout me montrait cette félicité pleine, universelle, dont l'image idéale est pourtant dans le cœur de l'homme, et dont les moyens si naturels semblent effacés de la nature. Je n'essayais encore que des douleurs inconnues: mais quand je vis les Alpes, les rives de leurs lacs, le silence de leurs chalets, la permanence, l'égalité des temps et des choses, je reconnus des traits isolés de cette nature pressentie: je vis les reflets de la lune sur le schiste des roches et sur les toits de bois; je vis des hommes sans désirs; je marchai sur l'herbe courte des montagnes; j'entendis des sons d'un autre monde (*Oberman* 349).

A incapacidade de viver o real impedira *Oberman* de ver a harmonia das coisas, e tornara-o sombrio; esse sentimento altera-se, contudo, nos ambientes montanhosos e solitários. De modo a produzir uma aproximação entre o que o narrador vê e sente, este recorre a um uso de linguagem que lhe permite incorporar o sujeito nos objectos descritos: “... le triste vent du pôle n'a jamais soufflé sur cette rive heureuse” (*Oberman* 173). Objectos da natureza ganham características de seres vivos, de tal modo que se cria uma confusão entre o que o poeta observa e o que ele sente. As palavras de *Oberman* transcrevem a projecção que este faz, na paisagem, dos produtos da sua imaginação (Raymond 1 179):

Lorsque les vents d'hiver souffleront dans la vallée, quand les frimas couvriront nos prairies, j'irai dans les forêts et je rapporterai les branches des ifs et des pins que l'hiver ne dépouille point: je couvrirai ton toit d'une verdure nouvelle, et la neige ne pénétrera pas dans les foyers. Quand l'herbe renaîtra, et que la saison sera encore mauvaise, j'appellerai tes brebis; elles sortiront avec les miennes, et tu resteras dans la demeure. Mais aussi, dès qu'il y aura de beaux moments, j'observerai la fleur encore fermée; j'écarterai l'ombre qui la retarderait, je t'apporterai la première qui fleurira (*Oberman* 143).

Ao mesmo tempo que a subjectividade do sujeito permeia a natureza, esta afecta-o de volta, influenciando o seu estado de espírito, e as suas expectativas; cria-se uma oscilação *a fortiori*, uma simbiose que dificulta a distinção entre objectos e sujeito:

Peut-être les jours égaux, le ciel sans nuages, l'été perpétuel donnent-ils plus d'imagination à la multitude: ce qui viendrait de ce que les premiers besoins absorbent alors moins d'heures, et de ce que les hommes sont plus semblables dans ces contrées où il y a moins de diversité dans les temps, dans les formes, dans toutes choses. Mais les lieux pleins d'oppositions, de beautés et d'horreur, où l'on éprouve des situations contraires et des sentiments rapides, élèvent l'imagination de certains hommes vers le romantique, le mystérieux, l'idéal (*Oberman* 336).

O contraste entre a beleza e o horror de certa paisagem impulsiona a imaginação do poeta; imagens evocam novas imagens e ideias que se lhe associam. Daqui decorre, naturalmente, que descrever lugares ou descrever as sensações que estes suscitam são actos de linguagem semelhantes. Descrever paisagens ou estados de alma são acções que se equivalem, como se parecem equivaler, de resto, quaisquer géneros de descrições que *Oberman* opera:

La vallée où coule le Rhône depuis Martigny jusqu'au lac, est coupée à-peu-près au milieu par des rochers couverts de pâturages et de forêts, qui forment les premiers gradins des dents de Morcle et du Midi, et qui ne sont séparés que par le lit du fleuve... Cette cime est l'une des plus belles des Alpes: elle en est aussi l'une des plus élevées, si l'on ne considère pas uniquement sa hauteur absolue, mais aussi son élévation, visible, et l'amphithéâtre si bien ménagé qui développe toute la majesté de ses formes. De tous les sommets dont des calculs trigonométriques, ou les estimations du baromètre ont déterminé la hauteur, je n'en vois aucun, d'après le simple aperçu des cartes et l'écoulement des eaux, dont la base soit assise dans des vallées aussi profondes; je me crois fondé à lui donner une élévation apparente à-peu-près aussi grande qu'à aucun autre sommet de l'Europe (*Oberman* 84).

Pintar o vale do Ródano ou discursar sobre geografia e geometria são operações que se seguem naturalmente no texto de Senancour, tal como, suspeita-se, no seu pensamento, à medida que o texto é composto. Esta obra simula, portanto, ser uma inscrição directa e instantânea dos movimentos interiores do seu autor, quando este se dispõe a passar para o papel, de forma intuitiva, o encadeamento das suas ideias. Fazer o leitor percorrer uma determinada paisagem implica revelar as imagens que essa paisagem imprimiu no autor, assim como as lembranças e as histórias que nele se despertaram.

A propósito de viagens, Oberman explica ao seu correspondente que o único objectivo de conhecer coisas novas seria acumular esse conhecimento para os últimos anos de vida, nos quais se veria obrigado a fazer o que sempre fizera para ocupar o tempo – escrever: munido de um conhecimento mais amplo sobre o homem e as coisas, poderia escrever palavras menos inúteis (*Oberman* 330). Escrever é, para Oberman, o imperativo que guia a vida, assim como a distração que atenua a sua solidão e o poder da consciência:

J'ai des moments où je désespérerais de contenir l'inquiétude qui m'agite: tout m'entraîne alors et m'enlève avec une force immodérée; et de cette hauteur, je retombe avec épouvante, et je me perds dans l'abîme qu'elle a creusé. Si j'étais absolument seul, ces moments-là seraient intolérables; mais j'écris, et il semble que le soin de vous exprimer ce que j'éprouve soit une distraction qui en adoucisse le sentiment. A qui m'ouvrirais-je ainsi? (*Oberman* 165).

As descrições presentes nesta obra fazem transparecer o sentimento de grandiosidade dos lugares que acompanham a lentidão da vida solitária. Os quadros criados são compostos ao pormenor, precisamente para fixar a realidade no tempo. *Oberman*, homem e obra, vive de palavras que não indiciam acções, mas antes um silêncio que pausa a narração, quase inexistente; o objectivo dos seus enunciados linguísticos é, por isso, menos funcional do que estético:

Je vous avoue qu'Imenstròm, et mes souvenirs, et mes habitudes, et mes projets d'enfant, mes arbres, mon cabinet, que tout ce qui a pu distraire mes affections, fut bien petit, bien misérable à mes yeux. Cette eau glaciale, active, pénétrante, et comme remplie de mouvement, ce fracas solennel d'un torrent qui tombe, ce nuage qui s'élance perpétuellement dans les airs, cette situation du corps et de la pensée, dissipa l'oubli où des années d'efforts parvenaient peut-être à me plonger.

Séparé de tous les lieux par cette atmosphère d'eau et par ce bruit immense, je voyais tous les lieux devant moi, je ne me voyais plus dans aucun. Immobile, j'étais ému pourtant d'un mouvement extraordinaire (*Oberman* 381).

As águas glaciares – ou antes, a sua descrição no livro – trazem à memória toda a pequenez das acções passadas, e a consciência da imobilidade de *Oberman*, personagem e livro, insurge-se. Esta imobilidade é, no entanto, acompanhada de um *movimento extraordinário*, retrospectivo e criador, cujo resultado se imprime, a si próprio, nas páginas em que é descrito.

IV

Em comparação com as obras referidas anteriormente, o diário de Henri-Frédéric Amiel não salienta muito a contemplação de paisagens ou de forças da natureza como temas descritivos: o texto compõe-se, prioritariamente, de descrição de ideias, opiniões, e teorias, e não deixa grande espaço à pintura de paisagens naturais. A sua prosa é, no entanto, reivindicada Mrs. Humphrey Ward, gráfica e vigorosa (Ward: *Journal 2* xxiv), apesar dos germanismos utilizados e da tendência para a indagação filosófica que apresenta. Trata-se, certamente, de um trabalho com qualidade poética, continua Ward, onde Amiel junta “processos de pensamento subtis, sentimentos religiosos secretos e aspectos de cenários naturais”:

O estilo é o que dá valor e circulação ao pensamento de Amiel... tem estilo do melhor género. Possui em prosa a magia indispensável que lhe falta na poesia ... Existe um certo número de páginas onde Amiel deixa de ser escritor, e torna-se num filósofo técnico; existem outras, apesar de poucas, onde se nota um peso e uma difusibilidade de origem alemã, que deforma o final das frases e retarda o desenvolvimento do pensamento (Ward: *Journal 2* xlv).

Relatos físicos de coisas e de lugares aparecem geralmente, na prosa de Amiel, como complemento à narração das suas deambulações, reais ou imaginárias,

Promenade d'une demi-heure au jardin par une fine pluie. Paysage d'automne. Ciel tendu de gris et plissé de diverses nuances, brouillards traînant sur les montagnes de l'horizon ; nature mélancolique. Les feuilles tombaient de tout côté comme les dernières illusions de la jeunesse sous les larmes de chagrins incurables (*Journal I* 61),

ou como complemento à narração dos movimentos humanos que presencia,

Ce soir, fait quelques allées et venues sur le Pont des Bergues par un beau ciel sans lune. J'admirais la fraîcheur des eaux, rayées par les lumières des deux quais et miroitant sous le scintillement des étoiles. A la rencontre de ces groupes variés de jeunes gens en phalange, de familles, de couples, d'enfants qui regagnaient en chantant ou causant leurs foyers domestiques, leur mansarde ou leur salon, j'éprouvais un sentiment de sympathie pour tous ces passants, j'ouvrais les yeux et les oreilles en poète et en peintre, ou tout simplement en curieux bienveillant, je me sentais content de vivre et de voir vivre (*Journal I 28*).

No primeiro destes dois excertos, é notória a semelhança do tratamento do real entre Amiel e Senancour: as folhas de Outono caem das árvores como as esperanças se dissipam, com os anos. Por outro lado, no segundo excerto, o céu e as estrelas são destinatários da admiração do autor, mas não é neles que ele centra a sua atenção: são os transeuntes que lhe imprimem o sentimento de simpatia que lhe desperta o interesse de recordar, por escrito, no seu diário, a sua deambulação pelas ruas de Genebra. Não obstante, as referências a objectos ou a forças da natureza são abundantes: o seu propósito não é espontâneo ou desinteressado, servindo, antes, para contextualizar a inclusão das emoções ou dos pensamentos que atravessam o espírito do autor no momento da escrita ou num momento que a escrita lhe traz à memória. “Para além do seu sentimento de comunidade com o mundo visível [aponta Mrs. Ward], o amor de Amiel pela paisagem tem um ar doméstico, didáctico. O pensador suíço tem pressa de fazer da natureza um mero veículo da moral e do pensamento filosófico” (Ward: *Journal 2* xlvi). O sentimento do escritor reflecte-se nos objectos visíveis ou palpáveis da natureza, associando, desta forma, as características do exterior com as suas impressões interiores:

Que m'a dit ce lac d'une tristesse sereine, uni, mat et tranquille, où les montagnes et les nuages reflétaient leur monotonie et leur froide pâleur? que la vie désenchantée pouvait être traversée par le devoir⁹³, avec un souvenir du ciel. J'ai eu l'intuition nette et profonde de la fuite de toutes choses, de la fatalité de toute vie, de la mélancolie qui est au-dessous de la surface de toute existence, mais aussi du fond qui est au-dessous de cette onde mobile (*Journal I 93*).

O lago é triste, sereno, tranquilo e as montanhas são monótonas porque Amiel se recorda da questão da condição humana, o que lhe imprime um sentimento de melancolia, que se reflecte na forma como observa, aprecia e descreve aquilo que vê.

À semelhança de Rousseau, Chateaubriand e Senancour, também imagens e sons de certos ambientes podem evocar, na memória de Amiel, imagens e sons de atmosferas e episódios passados. O estado interior que o autor vive num determinado ponto espaço-temporal – o momento da escrita – deixa de ser distinguível dos pontos que se relacionam com esse estado interior, sendo a memória o mecanismo responsável por essa associação – de pensamentos, de imagens, de emoções, de devaneios, etc. Descrever episódios recentes equivale, portanto, a descrever recordações remotas, emoções perdidas ou paisagens imaginadas – equivale, nomeadamente, a evocar personagens, histórias e conhecimentos teóricos, de modo a justificar, explicar ou atenuar estados de espírito particulares:

⁹³ Referência ao poema “Ode to Duty” de William Wordsworth (1805), escrito num momento de viragem da obra do poeta, no qual explica a sua nova procura de conforto na moral e nos seus deveres.

Ne retrouverai-je pas quelques-unes de ces rêveries prodigieuses, comme j'en ai eu quelquefois : un jour de mon adolescence, à l'aube, assis dans les ruines du château de Faucigny, une autre fois dans la montagne, sous le soleil de midi, au-dessus de Lavey, couché au pied d'un arbre et visité par trois papillons; une nuit encore sur la grève sablonneuse de la mer du Nord, le dos sur la plage et le regard errant dans la voix lactée ; — de ces rêveries grandioses, immortelles, cosmogoniques où Ton porte le monde dans sa poitrine, où Ton touche aux étoiles, où l'on possède l'infini ? Moments divins, heures d'extase où la pensée vole de monde en monde, pénètre la grande énigme, respire large, tranquille, profonde comme la respiration de l'Océan, sereine et sans limites comme le firmament bleu; visites de la muse Uranie, qui trace autour du front de ceux qu'elle aime le nimbe phosphorescent de la puissance contemplative et qui verse dans leur cœur l'ivresse tranquille du génie, sinon son autorité ; instants d'intuition irrésistible où l'on se sent grand comme l'univers et calme comme un dieu ! (*Journal I 50*).

A recordação de *momentos divinos* passados traz uma calma que o poeta associa à respiração do oceano ou às visitas de musas. O destaque dado a elementos naturais é consequência e causa das reflexões interiores; assim, o autor pode ser influenciado pelo canto dos pássaros, por exemplo, da mesma forma que por um poema:

Langueurs printanières, vous voilà donc revenues, vous me visitez encore après une longue absence. Ce matin la poésie, le chant des oiseaux, les rayons tranquilles, l'air des campagnes verdoyantes, tout m'est monté au cœur. Maintenant tout se tait (*Journal I 46*).

Em última instância, insinua Amiel, como o fizeram Chateaubriand ou Senancour antes dele, não é a natureza que afecta o indivíduo, mas sim o contrário; é a alma deste que esboça, na paisagem, aquilo que o sujeito sente:

... la seule substance proprement dite c'est l'âme ; qu'est tout le reste ?... ombre, prétexte, figure, symbole et rêve; immortelle, positive, seule parfaitement réelle est la conscience; le monde n'est qu'un feu d'artifice, une fantasmagorie sublime destinée à égayer l'âme et à la former. La conscience est un univers, son soleil est l'amour (*Journal I 48*).

Tudo o que não é alma é pretexto, defende. Segue-se, naturalmente, que a paisagem, tal como é

apresentada ao leitor, isto é, tal como parece ser vista pelo escritor, representa, em si, o seu estado de alma no momento em que as palavras são depositadas no papel ou em momentos que estejam a ser, nessa altura, evocados:

Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui lit dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail. La vraie poésie est plus vraie que la science, parce qu'elle est synthétique et saisit dès l'abord ce que la combinaison de toutes les sciences pourra tout au plus atteindre une fois comme résultat (*Journal I 62*).

Esta passagem célebre em que a alma é identificada com a paisagem será mais do que uma vez evocada no *Livro do Desassossego*, e insere-se facilmente na tradição literária originada em Rousseau e perpetuada pelos românticos franceses. Como se verá adiante, Soares não aceita de forma incondicional a metáfora de Amiel: “a frase é uma felicidade frouxa de sonhador débil”, escreverá (*Livro 93*). Para o suíço, contudo, esta analogia é importante para demonstrar a verdade da poesia. Segundo a sua visão, a semelhança entre os dois conceitos – alma e paisagem – é inquestionável e torna evidente a ligação que existe entre alma e ciclos naturais – horas, dias, estações do ano – que fazem variar as paisagens:

Éprouvé ce matin la prodigieuse influence du climat sur l'état de l'âme. J'ai été italien et espagnol. Par cette atmosphère limpide et bleue et ce soleil du midi, les murs mêmes vous sourient. Tous les marronniers étaient en fête; avec leurs bourgeons lustrés, brillant comme de petites flammes aux extrémités recourbées des rameaux, ils représentaient dans le bal de l'éternelle nature les candélabres du printemps (*Journal I 95*).

Compreende-se a utilização de referências a elementos da natureza, nomeadamente aqueles que dizem respeito ao tempo meteorológico e à atmosfera, sons e imagens que indicem um tempo climático específico e relacionável com o período do dia ou a época do ano – deste modo, afirma Amiel, consegue a alma exprimir as suas inquietudes: “C'est ainsi que la météorologie fait sortir de l'âme les maux qu'elle recelait confusément dans son intérieur” (*Journal I 156*). Cada alma possui o seu próprio clima, afirma o suíço:

... elle a, pour ainsi dire, sa météorologie dans la météorologie générale de l'âme ; aussi la psychologie ne peut-elle pas être achevée avant la physiologie de notre planète, science à laquelle nous donnons aujourd'hui le nom insuffisant de physique du globe... (*Journal I 75*).

A fisiologia precede a psicologia, quer no homem, quer na natureza. Com o propósito de acentuar esta relação, o escritor faz uso de metáforas envolvendo elementos naturais – lagos, ondas, céu, sol, chuva – para completar a descrição de estados de espírito:

Dans l'inaction attentive et recueillie, notre âme efface ses plis, se détend, se déroule, renaît doucement comme l'herbe foulée du chemin, et, comme la feuille meurtrie de la plante, répare ses dommages, redevient neuve, spontanée, vraie, originale. La rêverie, comme la pluie des nuits, fait reverdir les idées fatiguées et pâlies par la chaleur du jour. Douce et fertilisante, elle éveille en nous mille germes endormis. En se jouant, elle accumule les matériaux pour l'avenir et les images pour le talent. La rêverie est le dimanche de la pensée; et qui sait, de la tension laborieuse de la semaine ou du repos vivifiant du sabbat, lequel est le plus important pour l'homme et le plus fécond? (*Journal I 52*);

assim como para formular pensamentos, ou para explicar conceitos:

C'est ainsi que s'en va la vie, ballottée comme un canot par les vagues, de droite à gauche, de haut en bas, mouillée par l'onde amère, puis salie d'écume, puis jetée au rivage, puis reprise par le caprice des flots. C'est du moins la vie du cœur et des passions, celle que réprouvent Spinoza et les Stoïciens, le contraire de cette vie sereine et contemplative, toujours égale comme la lumière des étoiles, où l'homme vit en paix et voit tout sous le regard de l'éternité; le contraire aussi de la vie de conscience, où Dieu seul parle et où toute volonté propre abdique devant sa volonté manifeste (*Journal I 99*).

A vida de sonhos – que se relacionam com a chuva nocturna e com os *domingos do pensamento* – e de paixões contrapõe-se à vida estética e estática que os estóicos aprovam e que permite um olhar eterno sobre o mundo (esta necessidade de alcançar o eterno será analisada mais à frente). A última frase permanece, contudo, dúbia: é difícil distinguir uma intenção clara nas palavras do autor. Segundo o nosso argumento, o objectivo deste não é explicar conceitos através de imagens, ou vice-versa, mas sim utilizar diversas fontes de matéria-prima para *criar literatura*:

L'ouvrage de Tocqueville donne à l'esprit beaucoup de calme, mais lui laisse un certain dégoût. On reconnaît la nécessité de ce qui arrive et l'inévitable repose; mais on voit que l'ère de la médiocrité en toute chose commence, et le médiocre glace tout désir. L'égalité engendre l'uniformité, et c'est en sacrifiant l'excellent, le remarquable, l'extraordinaire, que l'on se débarrasse du mauvais. Tout devient moins grossier, mais tout est plus vulgaire ... Comme le fond des vallées s'exhausse par la dénudation et l'affaissement des monts, les moyennes s'élèveront au détriment de toute grandeur. L'exception s'effacera. Un plateau de moins en moins onduleux, sans contrastes, sans oppositions, monotone, tel sera l'aspect de la société humaine. Le statisticien enregistrera un progrès croissant et le moraliste un déclin graduel; progrès des choses, déclin des âmes. L'utile prendra la place du beau, l'industrie de l'art, l'économie politique de la religion et l'arithmétique de la poésie. Le spleen deviendra la maladie de l'âge égalitaire... Ou bien, au-dessus de l'égalité économique et politique à laquelle aspire, en la prenant trop souvent pour le terme de ses efforts, la démocratie socialiste et non socialiste, se formera-t-il un nouveau royaume de l'esprit, une église de refuge, une république des âmes, dans laquelle, bien au delà du droit et de la sordide utilité, la beauté, le dévouement, la sainteté, l'héroïsme, l'enthousiasme, l'extraordinaire, l'infini, auront un culte et une cité? (*Journal I 30*).

No excerto apresentado acima, o autor começa por anunciar a leitura de uma obra de Tocqueville, cujo argumento considera o inexorável impulso igualitário da democracia incompatível com o primado da exceção. Este pensamento traz à memória a imagem de um vale, com o qual se pode construir uma comparação com a sociedade humana e, rapidamente, o monólogo desenvolve-se na direcção da filosofia e da política. É visível a fluidez com que as imagens descritas pelo autor – representações físicas do seu pensamento – se seguem umas às outras. A flexibilidade da escrita de Amiel justifica-se pela flexibilidade da sua imaginação, e pela falta de propósito da mesma – segundo Mrs. Ward, nenhum assunto tinha a capacidade de lhe prender integralmente a atenção (*Ward: Journal 2 xxix*). Justifica-se, também, pelo facto de a sua escrita íntima lhe servir como forma de expiar a pressão criativa que sente na vida real, uma vez que nela não sente necessidade de escrever para perseguir a fama, que apenas poderia alcançar a título póstumo. Segundo John Middleton Murry, o receio que Amiel sentia em expor a sua produção literária era uma manifestação do seu medo pela vida em geral (188). Escrever é, para Amiel, qual confissão religiosa, a forma mais natural de remir esta tensão, e é nesse sentido que o autor tende a aproximar

a vida quotidiana com os livros que lê, os autores que admira, os pensamentos que o ocupam, ou as paisagens que lhe despoletam emoções ou teorias. O *Journal Intime* de Amiel não pretende, por isso, escrutinar nada em particular, por ser, precisamente, apenas um diário, ainda que passível, para o autor, de vir a ter excertos seus publicados *post mortem*.

Amiel gravou nele as suas variadas ocupações e os incidentes de cada dia. Preservou nele as suas observações psicológicas, e as impressões produzidas pelos livros. Mas o seu *Journal* foi, acima de tudo, o confidente dos seus pensamentos mais privados e íntimos; um meio que permitiu ao pensador tornar-se consciente da sua vida interior; um abrigo seguro onde as dúvidas sobre o destino e o futuro, a voz de dor, de autodeterminação e de confissão, o desejo da alma de paz interior, puderam ser livremente ouvidos (Ward: *Journal 2* viv).

A consciência das características desta escrita cria condições para satisfazer a necessidade que o autor sente em escrever, como explica Edmond Scherer:

Amiel tinha um hábito, sem o qual o seu traço se teria provavelmente apagado tão rapidamente quanto as suas memórias. Ele confiava ao papel as suas ideias, as suas agitações, as suas queixas, quase diariamente. Ali, como num santuário secreto, interrogava a sua consciência, colocando-se face aos enigmas da vida, mergulhando na meditação do dever e na contemplação do infinito. Exercício perigoso por causar o risco de exasperar os tormentos do espírito ... mas exercício que serve também, por vezes, para restabelecer o equilíbrio na alma, forçando-a a trazer as coisas de volta na medida adequada (Scherer : *Journal I* xxviii).

Escrever – ao abrigo de críticas e de consequências – é, ainda, uma forma de viver sem medo: uma forma de o sujeito se libertar das condicionantes do mundo exterior, possibilitando-lhe a criação de um mundo próprio, onde as palavras substituem as acções⁹⁴. Escrever parece ser a única acção disponível para Amiel: apenas através dela o autor pode reclamar a sua individualidade por entre a pluralidade humana.

⁹⁴ Recorde-se que, na Grécia Antiga, explica Hannah Arendt, em *The Human Condition*, a palavra (*lexis*) era considerada igual e simultânea à acção (*praxis*), na medida em que “as palavras encontradas no momento certo são acções” (38 – 43). Ambas eram consideradas actividades exclusivas do ser humano – por comparação com o trabalho e a obra – e, para Aristóteles, o seu emprego era indispensável para um modo de vida em liberdade, isto é, marcada pelo culto do belo (capítulo I).

É comum aos romancistas franceses do século XIX a preferência pela poesia ou pelo drama, formas classicamente consideradas como superiores. Assim se justifica que Chateaubriand e Senancour tenham negado sistematicamente incluir *Atala* e *Oberman*, respectivamente, na categoria dos romances e assim se justifica, também, a importância que Fernando Pessoa atribui à poesia e ao drama. Não obstante, Bernardo Soares afirma ter escolhido a prosa como modo de expressão por esta conter, na sua opinião, “toda a possibilidade de dizer e de pensar o mundo” (*Livro 206*). Esta escolha parece ter uma estratégia estética e existencial definida, sugere Miguel Serras Pereira (123). A prosa, escreve Soares, permite dar tudo através de transposição, de sinestesia, sendo por isso mais eficaz do que a pintura, a música, a escultura ou a arquitectura:

... a cor e a forma, que a pintura não pode dar senão directamente, em elas mesmas, sem dimensão íntima; o ritmo, que a música não pode dar senão directamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a ideia; a estrutura, que o arquitecto tem que formar de coisas duras, dadas, externas, e nós erguemos em ritmos, em indecisões, em decursos e fluidezas; a realidade, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; a poesia, enfim, em que o poeta, como o iniciado em uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual (*Livro 206*).

Soares não se limita a comparar a sua escrita com o acto de pintar; mais do que isso, ele *descreve*, como numa pintura – e de modo mais preciso do que esta –, as paisagens visuais que vê e imagina. Descreve, de resto, as características sonoras e olfactivas que existem para além dos quadros:

O gládio de um relâmpago frouxo volteou sombriamente no quarto largo. E o som a vir, suspenso um hausto amplo, retumbou, emigrando profundo. O som da chuva chorou alto, como carpideiras no intervalo das falas. Os pequenos sons destacaram-se cá dentro, inquietos (*Livro 204*).

No excerto precedente, a chuva volta a ser identificada com lágrimas – lágrimas que intervalam as falas das personagens; não é a luz do relâmpago que é sombria, mas sim o estado do poeta que a recorda, e os pequenos sons a que se refere não são, tão-pouco, sons exclusivos da natureza, mas antes sons interiores que podem, ou não, ter origem nos acontecimentos exteriores. Se uma pintura consegue representar a luz do relâmpago que ilumina o quarto, é incapaz, no entanto, de ilustrar o som da chuva e, notavelmente, de lhe atribuir a característica humana do choro e da fala. A estratégia nomeada acima consiste, portanto, em construir descrições virtuosas dos espaços que envolvem o autor, como forma de contextualizar os seus estados interiores – estados presentes, estados passados, estados imaginados – através da utilização sistemática da comparação, da metonímia, ou da prosopopeia. Paisagem, música e sujeito tornam-se em um só:

Faço a paisagem ter para mim os efeitos da música, evocar-me imagens visuais — curioso e difícilíssimo triunfo do êxtase, tão difícil porque o agente evocativo é da mesma ordem de sensações que o que há-de evocar. O meu triunfo máximo no género foi quando, a certa hora ambígua de aspecto e luz olhando para o Cais do Sodré nitidamente o vi um pagode chinês com estranhos guizos nas pontas dos telhados como chapéus absurdos — curioso pagode chinês pintado no espaço, sobre o espaço cetim, não sei como, sobre o espaço que perdura a abominável terceira dimensão.

E a hora cheira-me verdadeiramente a um ruído [...] e longínquo e com uma grande inveja de realidade... (*Livro* 379).

As descrições transcritas para o papel não deixam de ser, portanto, apenas descrições: o Cais do Sodré, o céu, o Tejo e as gaivotas não se encontram mais nas páginas do *Livro* do que os animais pintados nas paredes de Lascaux, por exemplo⁹⁵. Perceber uma paisagem com os sentidos desperta, no autor, recordações e sentimentos e motiva raciocínios, de tal modo que este se perde em pensamentos, durante o momento de escrita, até se olvidar da imagem que dera azo à deambulação:

⁹⁵ Alusão à sugestão de Merleau-Ponty, em *L'œil et l'esprit*, sobre o facto de as qualidades que um espectador apreende de um quadro não existirem *per se*, mas serem antes reflexo do eco despertado pelo mesmo: “Seria bastante difícil dizer onde se encontra o quadro que vejo. Porque eu não o vejo como se vê uma coisa, não o fixo no seu sítio, o meu olhar deambula nele como no nimbo do Ser, vejo através ou com ele, mais do que o vejo a ele” (15). Este silogismo pode ser translineado para os signos que Soares deposita no papel: por si, estes não constituem as paisagens que simbolizam.

Não são as paredes reles do meu quarto vulgar, nem as secretárias velhas do escritório alheio, nem a pobreza das ruas intermédias da Baixa usual, tantas vezes por mim percorridas que já me parecem ter usurpado a fixidez da irreparabilidade, que formam no meu espírito a náusea, que nele é frequente, da quotidianidade enxovalhante da vida. São as pessoas que habitualmente me cercam, são as almas que, desconhecendo-me, todos os dias me conhecem com o convívio e a fala, que me põem na garganta do espírito o nó salivar do desgosto físico. E a sordidez monótona da sua vida, paralela à exterioridade da minha, é a sua consciência íntima de serem meus semelhantes, que me veste o traje de forçado, me dá a cela de penitenciário, me faz apócrifo e mendigo (*Livro* 63).

Incapaz de fugir da cidade que rejeita, Soares encarcera-se no quarto e compõe literatura em jeito de reacção. No exemplo anterior, a descrição da vulgaridade do quarto do poeta converte-se na descrição da vulgaridade com que ele se cruza quotidianamente; a sordidez da vida dos outros influi, de seguida, na apreciação da vida do próprio poeta. O processo deambulatório pode, também, seguir o caminho inverso – descrições interiores podem associar-se a imagens da realidade exterior e criar, assim, relatos tão imprevistos quanto a imaginação do poeta assim o permita. No fragmento que agora transcrevo, a recordação da vida desperta, no poeta, uma analogia *estúpida* com um bicho que é transportado num cesto que, rapidamente, ganha a sua atenção. Mais do que um bicho, Soares sente-se vítima das circunstâncias da vida que, qual *cesto de encurvar o braço*, o transportam e lhe retiram o poder de acção:

E, hoje, pensando no que tem sido a minha vida, sinto-me qualquer bicho vivo, transportado num cesto de encurvar o braço, entre duas estações suburbanas. A imagem é estúpida, porém a vida que defini é mais estúpida ainda do que ela. Esses cestos costumam ter duas tampas, como meias ovais, que se levantam um pouco em um ou outro dos extremos curvos se o bicho estrebucha. Mas o braço de quem transporta, apoiado um pouco ao longo dos dobramentos centrais, não deixa coisa tão débil erguer frustemente mais do que as extremidades inúteis, como asas de borboleta que enfraquece. Esqueci-me que falava de mim com a descrição do cesto... Durmo porque sossego, até que me ergam de novo na paragem (*Livro* 81).

Este é o processo de escrita tipicamente presente no *Livro do Desassossego*: o poeta visualiza imagens – apercebidas no momento ou recordadas – e transforma-as em palavras que irá transcrever

para o papel. As palavras pensadas ou lidas dão origem a novos pensamentos e recordações e com, isso, a mais imagens que motivam, por sua vez, outras ideias e palavras, e por aí em diante. Este processo cíclico continua até o escritor interromper a sequência e dar por terminado o trecho em questão.

Tal como acontece nas obras de Senancour ou Amiel, Soares associa, de forma ambivalente, estados mentais e objectos da natureza; isto vem abalar a distinção natural entre o que é interior ou exterior ao sujeito, de tal forma que os objectos ganham, nestas descrições, características humanas, baseadas na apreciação do autor. Os estados mentais descritos são geralmente pertença do próprio sujeito, construindo, assim, um auto-retrato psicológico. Existem, por vezes, tentativas de escrutinar ideias e pensamentos alheios, mas estes são vulgarmente utilizados para motivar reflexões pessoais do sujeito. À semelhança do que Jean-Jacques confessara, Soares parece ter na sua personagem pessoal o objecto final dos seus retratos. Existe, no entanto, entre Rousseau e Soares, uma inflexão no motivo para a escolha dos próprios autores enquanto modelos de criação. Onde Jean-Jacques pretende justificar as suas acções, Soares não tem qualquer propósito definido, nem tão pouco se interessa por fazer passar uma certa imagem do seu carácter – não é feita qualquer promessa de verdade ou de verosimilhança que associe objectos e representação dos mesmos.

Como visto anteriormente⁹⁶, a tendência para considerar a arte e a literatura como espelhos da realidade havia caído em declínio no século XVIII, perdendo-se, assim, alguma da preocupação face ao que *é verdadeiro*⁹⁷. Esta ideia não parece ser assimilável, por exemplo, à premissa de Rousseau em relação às suas *Confissões*, mas aplica-se perfeitamente ao caso de Bernardo Soares. Segundo a concepção de M. H. Abrams, a intenção de Soares parece deslocá-lo da corte de cultores das *teorias expressivas* (onde estarão incluídos Chateaubriand ou Senancour), para a dos que dependem de *teorias objectivas de arte*⁹⁸. Assim, se, para Soares, aquilo que lhe é exterior – pessoas, objectos, paisagens – é apenas matéria-prima utilizada na fabricação de palavras, escrever

96 Recorde-se a progressão da história da crítica literária, descrita por M H. Abrams (Vide 3.II).

97 Ainda durante o século XVIII, e anteriormente à publicação de *Les Confessions*, Charles Batteaux afirma, em *Les Beaux Arts*, que as artes fabricam somente imitações que não perfazem a natureza, mas que parecem fazê-lo; o material das belas artes não é, portanto, o *verdadeiro*, mas sim o *simulacro do verdadeiro* (14).

98 Abrams denomina teorias objectivas aquelas que valorizam primeira e isoladamente a obra de arte (26), popularizadas pela máxima *l'art pour l'art* de Théophile Gautier (1811–1872). Nesta categoria, inclui as ideias de Edgar Allan Poe, T. S. Eliot, MacLeish, René Wellek e Austin Warren (26 – 29).

sobre coisas interiores ou exteriores parecem representar acções equivalentes de linguagem:

Ah, e de novo, como o protesto reatados de quem se não convenceu, oiço o alarido brusco da chuva chapinhar no universo aclarado. Sinto um frio até aos ossos supostos, como se tivesse medo. E agachado, nulo, humano a sós comigo na pouca treva que ainda me resta, choro, sim, coro, choro de solidão e de vida, e a minha mágoa fútil como um carro sem rodas jaz à beira da realidade entre os esterco do abandono (*Livro 345*).

Neste excerto, o poeta ouve a chuva enquanto chora; não se sabe, contudo, qual é o fenómeno que origina o outro; é legítimo considerar que os dois coexistem e se alimentam mutuamente. Independentemente do grau de solidão ou de medo de Soares, o seu choro – ou antes, a descrição do seu choro – acontece no único momento em que tem relevância chorar, no momento em que a água que cai dos seus olhos pode ser utilizada como comparação com a água que cai do céu, de modo a enfatizá-la, e vice-versa. No excerto que inicia este capítulo, por exemplo, o escritor evoca a *grande extensão da cidade* como fonte de inspiração para as *palavras casuais* que escrevera antes:

De resto, de que servem estas especulações de psicologia verbal? Independentemente de mim, cresce erva, chove na erva que cresce, e o sol doira a extensão da erva que cresceu ou vai crescer; erguem-se os montes de muito antigamente, e o vento passa com o mesmo modo com que Homero, ainda que não existisse, o ouviu (*Livro 93*).

As especulações de psicologia verbal não têm influência nos fenómenos naturais exteriores, não têm também, provavelmente, nos fenómenos interiores ao sujeito. E, no entanto, não cessam de se suceder, umas às outras. A relação de causalidade entre as asserções é, contudo problemática: independentemente do poeta, a erva cresce e, independentemente da erva, Soares persiste no seu esforço criativo. As especulações de psicologia verbal podem ter origem na observação da cidade, mas também pode dar-se o oposto: podem ser estes movimentos interiores que impulsionam a observação daquilo que é exterior ao poeta.

Em Lisboa, lar de Soares e objecto por excelência das suas descrições paisagísticas, o tempo

meteorológico representa uma força dominante da vida – interior e exterior – dos seus habitantes; pode imaginar-se que a temática meteorológica existe, para o autor, como para os restantes homens, como um desbloqueador de diálogo que, por esse motivo, o auxilia na estruturação do texto. A abundância de referências aos fenómenos climatéricos típicos desta cidade – fenómenos esses de que, como sugerido acima, dependem e fazem depender as emoções e os pensamentos que o autor deposita no papel, a cada instante – é, portanto, justificada pela necessidade de gerar *assunto de conversa* – ou, neste caso, um *tema*. De resto, projecta-se, nas obras estudadas nesta tese, um paralelismo entre tempo físico e tempo meteorológico – conceitos que, em português como em francês, são representados pelo mesmo termo – *tempo* ou *temps*. A variação da grandeza física que mede a duração de fenómenos periódicos implica necessariamente a variação dos estados meteorológicos, que, por sua vez, influencia os estados de alma. A passagem do tempo é, portanto, uma variável indispensável para o estudo das convulsões interiores dos escritores.

A passagem do tempo influencia, de forma natural, o tempo meteorológico e, logo, a aparência visual, olfactiva e sonora de cada lugar, o que irá, inevitavelmente, influenciar os estados de espírito do sujeito que a presencia:

Sim, é o princípio do outono que traz ao ar e à minha alma aquela luz sem sorriso que vai orlando de amarelo morto o arredondamento confuso das poucas nuvens do poente. Sim, é o princípio do outono, e o conhecimento claro, na hora límpida, da insuficiência anónima de tudo. O outono, sim, o outono, o que há ou o que vai haver, e o cansaço antecipado de todos os gestos, a desilusão antecipada de todos os sonhos. Que posso eu esperar e de quê? Já, no que penso de mim, vou entre as folhas e os pós do átrio, na órbita sem sentido de coisa nenhuma, fazendo som de vida nas lajes limpas que um sol angular doura de fim não sei onde... Tudo quanto foi minha alma, desde tudo a que aspirei à casa vulgar em que moro, desde os deuses que tive ao patrão Vasques que também tive, tudo vai no outono, tudo no outono, na ternura indiferente do outono. Tudo no outono, sim, tudo no outono... (*Livro 190*).

A chegada do Outono antecipa, segundo o poeta, a desilusão dos sonhos; esta formulação traz à memória as de Senancour e Amiel acerca da passagem do tempo. *O céu cinzento e salpicado por*

diversas nuvens, de Amiel (*Journal* I 28), dá agora origem a um *arredondamento confuso das poucas nuvens do poente*. A recorrência das alusões aos céus e aos fenómenos climatéricos de Lisboa vem aproximar a prosa de Soares à do autor suíço:

Contento-me, afinal, com muito pouco: o ter cessado a chuva, o haver um sol bom neste Sul feliz, bananas mais amarelas por terem nódoas negras, a gente que as vende porque fala, os passeios da Rua da Prata, o Tejo ao fundo, azul-esverdeado a ouro, todo este recanto doméstico do sistema do Universo (*Livro* 318).

“De onde surge esta atracção constante de Bernardo Soares pelos céus de Lisboa, pelas nuvens, pelos crepúsculos e pela aurora? [interroga-se José Gil] Ele descreve minuciosamente a chuva e as cores que se esbatem ao pôr-do-sol; analisa infinitamente esses instantes suspensos, antes do rebentar da trovoadada...” (57). Para Gil, é necessário alargar a definição de *paisagem* – cores, sons, sensações térmicas – para compreender o processo que está na origem da criação do *Livro*. “As paisagens do desassossego são dinamismo da cor”, escreve Silvina Rodrigues Lopes (“Desfigurações” 64). “Tais descrições [propõe António Feijó] parecem derivar do vitoriano Ruskin (1819– 1900) no enlevo da atenção ao detalhe cromático do que é descrito. Cores são degradadas em tonalidades, tonalidades em tonalidades de tonalidades, e o movimento e forma das nuvens são precisamente delineados” (143). O virtuosismo que Soares imprime às suas descrições climatéricas, continua Feijó, têm como objectivo ofuscar o leitor, ou seja, permitir-lhe uma maior absorção da restante temática do *Livro*; a imisção de paisagens durante a narração ou a descrição de estados interiores tem duas funções:

Se, por vezes, interrompe um pensamento “com um trecho de paisagem” adequado ao teor das suas impressões momentâneas, é porque essa paisagem é “uma porta” por onde foge ao “conhecimento da [sua] impotência criadora”. Se, num outro momento, sente necessidade “de falar de repente com outra pessoa”, mas se depara com a ausência de interlocutor, é levado a dirigir-se, por exemplo, “à luz que paira sobre os telhados das casas” (Feijó 144).

Segundo Gil, estas descrições exibem, geralmente, um movimento ternário: descrição da paisagem de forma mais ou menos objectiva, apresentação do estado de alma e, finalmente, criação de um entrelaçamento entre a paisagem e a alma (*Espaço Interior* 58):

O regime das imagens mudou a paisagem também: ele confunde-se agora com os afectos, as sensações as emoções, num enredo por vezes tão íntimo que é impossível distinguir o que pertence à alma e o que brota da paisagem. Daqui em diante o escritor deixa de ter necessidade de recorrer a metáforas, a imagens de substituição para provocar sensações: basta-lhe seguir o movimento da paisagem (*Espaço Interior* 60).

Segundo o crítico, estas descrições aparentam ter como função “fornecer analogias e metáforas aos sentimentos, imagens às emoções”, mas acabam por ganhar uma interioridade face ao sujeito, transformando-se em *devir-paisagem*, ou seja, construindo sensações, ao percorrer e agir sobre a paisagem (9). Este movimento de *devir-paisagem localiza-se*, geralmente, no final dos fragmentos atmosféricos: “o céu, as nuvens, as vistas panorâmicas de Lisboa tornaram-se paisagens de sensações” (61), dando origem a um dispositivo *paisagem-estados de alma*. A associação de estados psíquicos com realidades exteriores aproxima Soares dos autores estudados acima, aproxima-o, nomeadamente, de Amiel, que formulara pela primeira vez a ideia de imissão entre alma e paisagem, numa passagem sublinhada no exemplar que Pessoa possuía do *Journal Intime*: “Qualquer paisagem é um estado de alma” (*Journal* I 62). Pessoa refere-se a paisagens e estados de alma, em 1914, a propósito dos seus experimentos interseccionistas:

... a intersecção dum paysagem com um estado de alma, concebido como tal ... intersecção dum paysagem consigo própria, operando nela divisão o estado de alma de quem a contempla. Por exemplo: cheio de tristezas contemplo uma paysagem; essa paysagem tem, a par de detalhes alegres, detalhes tristes; espontaneamente o meu espírito escolhe os detalhes tristes (é claro que, em certos estados de tristeza pode escolher os detalhes alegres, mas isso vem a dar no mesmo para a demonstração). Assim dou aos detalhes tristes da paysagem uma importância exagerada ... (*Pessoa Inédito* 260).

Esta explicação racional da influência que o estado de alma tem na apreciação das paisagens

contrária, em parte, a asserção de Amiel e será retomada por Soares: “Não acredito na paisagem. Não o digo porque creia no «a paisagem é um estado da alma» do Amiel... Digo-o porque não creio” (*Livro* 283). No leitor permanece a dúvida, contudo: será que Soares não acredita realmente na analogia, ou sentirá apenas necessidade de repelir a influência do outro? Noutro fragmento, explica-se melhor este sentimento:

Disse Amiel que uma paisagem é um estado de alma, mas a frase é uma felicidade frouxa de sonhador débil. Desde que a paisagem é paisagem, deixa de ser um estado de alma. Objectivar é criar, e ninguém diz que um poema feito é um estado de estar pensando em fazê-lo. Ver é talvez sonhar, mas se lhe chamamos ver em vez de lhe chamarmos sonhar, é que distinguimos sonhar de ver... Mais certa era dizer que um estado da alma é uma paisagem (*Livro* 93).

Para Soares, os dois conceitos são distintos. Amiel era um *sonhador débil* – um puro romântico – e, por isso, julgava ver na natureza aquilo que apenas o homem saberia criar: é ao objectivar as características da alma e da paisagem que, segundo Soares, o homem cria semelhanças que não existem na realidade. De seguida, concede-se, contudo, que a alma seja um estado de alma e não o inverso: “...haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão-somente a verdade de uma metáfora” (*Livro* 93). Segundo a sugestão de Miguel Serras Pereira, isto implica que o mundo interior do poeta é uma metamorfose de uma paisagem, apenas reconhecível após a sua transformação (125). Segundo Gil a paisagem é, por outro lado, um movimento de expressão que vai do interior para o exterior, ao contrário do sentido do movimento que Amiel apregoa (*Espaço Interior* 61): se, para o suíço, as paisagens são como estados de alma, Soares dá um passo em frente e funde as duas entidades numa só. Deste modo, realça Robert Bréchon, a paisagem não é nem real nem um reflexo de um estado de alma: é antes um estado de consciência (“La Conscience et le Réel dans le L.D.” 95). É nossa opinião, no entanto, que uma paisagem não é, para Soares, um estado de alma, precisamente por essa semelhança não existir *a priori* na natureza: é descoberta – ou inventada – no acto de percepção do poeta, e não existiria sem a concretização, através da

linguagem, que o mesmo faz da semelhança que percebe⁹⁹. Ao contrário da intenção que Anouchka Vasak atribui aos românticos de fabricar analogias com o objectivo de “expressir a unidade do pensamento e do mundo”, Soares pretende exactamente utilizar paisagens e emoções como “instrumentos para fabricar imagens convenientes” para a literatura (681). Assim, compreende-se que o autor possa efectuar comparações entre a alma e a paisagem, e que chegue, mesmo, a atribuir-lhes a mesma identidade, visto que a subjectividade é prerrogativa sua:

Minha alma é um maelstrom negro, vasta vertigem à roda de vácuo, movimento de um oceano infinito em torno de um buraco em nada, e nas águas que são mais giro que águas bóiam todas as imagens do que vi e ouvi no mundo - vão casas, caras, livros, caixotes, rastros de música e sílabas de vozes, num rodopio sinistro e sem fundo (*Livro* 232).

A alma de Soares é comparada inúmeras vezes com objectos e forças naturais, com as paisagens que perpassam o seu *Livro*. No caso do excerto anterior, a força – negativa – nele invocada atrai para si tudo o que existe no exterior: casas, caras, livros, etc. Esta é uma descrição implícita do *Livro do Desassossego*, que condensa em si, de forma mais ou menos harmoniosa, todas estas existências, num *rodopio sinistro* (que o autor deseja transmitir ao leitor) e *sem fundo*, ou seja, sem um fim definitivo:

A razão por que tantas vezes interrompo um pensamento com um trecho de paisagem, que de algum modo se integra no esquema, real ou suposto, das minhas impressões, é que essa paisagem é uma porta por onde fujo ao conhecimento da minha impotência criadora. Tenho a necessidade, em meio das conversas comigo que formam as palavras deste livro, de falar de repente com outra pessoa, e dirijo-me à luz que paira, como agora, sobre os telhados das casas, que parecem molhados de tê-la de lado; ao agitar brando das árvores altas na encosta citadina, que parecem perto, numa possibilidade de desabamento mudo; aos cartazes sobrepostos das casas ingremadas, com janelas por letras onde o sol morto doira goma húmida (*Livro* 153).

O *devoir-paisagem* descrito neste fragmento transforma-se no episódio coevo do momento de escrita

⁹⁹ Merleau-Ponty afirma, em *L'oeil et l'esprit*, que “A visão não é a metamorfose das coisas em si mesmas ... É um pensamento que decifra estritamente os sinais dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, não uma fonte” (26). Refutam-se, assim, as ideias platónicas segundo as quais a arte e a natureza são compostas por cópias de ideias, não restando ao poeta, portanto, nenhuma autoridade sobre a sua obra (Abrams 43).

do mesmo, ou seja, a descrição do mecanismo de criação poética é o próprio mecanismo, com as *paisagens-estados de alma* que o compõem. “Cada fragmento [assinala José Gil] transforma-se assim num acontecimento de escrita, com um devir próprio das imagens e das palavras, com uma espécie de desmetaforização das metáforas, e de realização do movimento metafórico no próprio plano da imaginação verbal” (62). Esta é a justificação, conclui, para o carácter fragmentário do *Livro*, composto por fragmentos sem início ou fim, que se ligam continuamente entre si. É a linguagem que opera a união entre a alma e a paisagem; sem ela – ou seja, sem a concretização da imagem literária, sem ser deposta no papel a concretização do pensamento, as duas realidades não poderiam coexistir (68).

As emoções, os raciocínios e as aparentes questões existenciais do autor coexistem, em geral, com as vistas da cidade de Lisboa: esta é uma escolha estratégica para criar uma referência espaço-temporal – uma *ponte descritiva*¹⁰⁰ – onde o poeta possa reunir, através da condensação, todos os signos verbais que pretende harmonizar. Lisboa, com o seu tempo e os seus habitantes específicos, serve um propósito semelhante ao das paisagens bucólicas de Rousseau ou das montanhas geladas e isoladas de Senancour ou, ainda, do encadeamento histórico que agrega toda a narração de Chateaubriand. Cada um destes *temas* funciona mais como engodo programático, do que como resultado de um enunciado linguístico. As paisagens não são, para Soares, mais ou menos influentes que os estados de espírito; não são, tão pouco, mais ou menos verdadeiras. Não se espera nenhum valor de verdade nas palavras do autor. As palavras redigidas – significantes – ganham novos significados à medida que o vocabulário de esferas distintas se mistura. Descrever paisagens equivale a descrever estados de alma, como equivale a descrever movimentos exteriores, opiniões pessoais, teorias alheias, ou objectivos e episódios quotidianos e medíocres:

¹⁰⁰O espaço geográfico parece ser especialmente importante, visto servir de fio condutor à narrativa. Stanley Cavell nota, a propósito de *Walden*, que os lagos servem para Henry David Thoreau, assim como os rios para Heidegger, como *focal themes* – locais que ajudam a descrever o ser humano, que o *poetizam*, contribuindo para o sucesso da empresa escolhida por cada autor (“Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers” 223). Podemos comparar estes casos com os de narrações tipicamente problemáticas, como *Alice in Wonderland* (de Lewis Carroll) ou *Black Moon* (de Louis Malle): em ambos os cenários tudo se passa num tempo-espaço específico (a *zona* de Slavoj Žižek) que caracteriza e motiva a acção, e sem o qual esta não poderia acontecer.

Tenho diante de mim as duas páginas grandes do livro pesado; ergo da sua inclinação na carteira velha, com os olhos cansados, uma alma mais cansada do que os olhos. Para além do nada que isto representa, o armazém, até à Rua dos Douradores, enfileira as prateleiras regulares, os empregados regulares, a ordem humana e o sossego do vulgar. Na vidraça há o ruído do diverso, e o ruído diverso é vulgar, como o sossego que está ao pé das prateleiras.

Baixo olhos novos sobre as duas páginas brancas, em que os meus números cuidadosos puseram resultados da sociedade. E, com um sorriso que guardo para meu, lembro que a vida, que tem estas páginas com nomes de fazendas e dinheiro, com os seus brancos, e os seus traços à régua e de letra, inclui também os grandes navegadores, os grandes santos, os poetas de todas as eras, todos eles sem escrita, a vasta prole expulsa dos que fazem a valia do mundo (*Livro 43*).

Enquanto trabalha sobre o livro de contas, a atenção de Soares desloca-se para o movimento dos seus olhos, para a sua alma e, de seguida, para o armazém, as prateleiras, os empregados, a vidraça e o ruído que vem do exterior. Todos estes devaneios, que *guarda para seus*, levam-no a comparar-se com personalidades ilustres do passado, com o sucesso das quais faz contrastar a sua vida monótona e vulgar. O que importa salientar aqui é o deslocamento da ênfase do objecto descrito (que passa a ser um meio) para a descrição em si (que passa a ser o fim)¹⁰¹. Descrições interiores possuem o mesmo valor epistemológico de descrições de objectos comuns, pequenos e próximos do autor, ou ainda de descrições de conversas ou reflexões sobre outros autores, filósofos ou teorias. Isto acontece, segundo Adelino Braz, porque, quando o sujeito se vê confrontado com a indiferença ontológica entre o que lhe é interior ou exterior, sente necessidade de conhecer o que o rodeia para se conhecer a si mesmo (51): “Pessoa confere ao desassossego uma dimensão metafísica através duma exploração do próprio eu, apresentada como exercício de estilo, transfigurando assim o abismo ontológico em actividade estética” (44).

101 Segundo o que se pretende provar, este é um deslocamento que tem origem nas *Confissões* de Rousseau e que se desenvolveu de uma forma mais ou menos progressiva até Soares. Podemos encontrar um paralelo, por exemplo, na literatura americana, com Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e Stanley Cavell. Cavell defende que Thoreau aprendera a escrever “frases bonitas e curiosas” com Emerson (“Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers”); é, contudo, na obra de Thoreau que o filósofo se firma para escrever *The Senses of Walden*: ao afirmar “*Walden* é um livro sobre um livro, sobre a sua própria escritura e leitura” (xiii), Cavell, imputa circularidade ao livro de Thoreau e assenta, como tema para o seu livro, a análise da obra daquele. O livro de Cavell apresenta, portanto, a mesma circularidade com ele que caracteriza *Walden*, utilizando, no seu caso, como ponte descritiva, não a natureza, a psicologia humana ou a política, mas um livro que já aborda esses temas: “É através da natureza que a natureza se ultrapassa. É através de palavras que as palavras se ultrapassam” (44).

O *Livro do Desassossego* adquire, desta forma, um propósito formalista, onde a validade e a economia da linguagem utilizada deixam de ser um critério de valor (Shklovsky 2 4). Este propósito formalista tem origem, segundo António Feijó, numa tentativa de denotar, por meio da linguagem, o *comum com singularidade*, expressão atribuída a Padre António Vieira:

Há momentos em que cada pormenor do vulgar me interessa na sua existência própria, e eu tenho por tudo a afeição de saber ler tudo claramente. Então vejo — como Vieira disse que Sousa descrevia — o comum com singularidade, e sou poeta com aquela alma com que a crítica dos gregos formou a idade intelectual da poesia... Continua a rixa dos Montecchios e dos Capuletos; cai o pano sobre o que não se deu; e eu recolho a casa — àquele quarto onde é sórdida a dona de casa que não está lá, os filhos que raras vezes vejo, a gente do escritório que só verei amanhã — com a gola de um casaco de empregado do comércio erguida sem estranhezas sobre o pescoço de um poeta, com as botas compradas sempre na mesma casa evitando inconscientemente os charcos da chuva fria, e um pouco preocupado, misturadamente, de me ter esquecido sempre do guarda-chuva e da dignidade da alma (*Livro* 63).

A referência a Vieira e a Sousa, recipientes dos elogios de Soares, serve o propósito de criar tensão entre o singular – a prosa de Frei Luís de Sousa – e o comum – os objectos da descrição de Sousa. Se a relação entre o objecto e a concretização da prosa de Sousa é trivial, a relação, num outro fragmento descrita, entre o pescoço do poeta e a gola do casaco do empregado do comércio que a recobre exhibe uma homologia com a primeira que a torna estratégica:

Neste contraste de um casaco de empregado de escritório erguido sobre um pescoço de poeta, a literatura é denotada não por qualquer dos dois elementos do auto-retrato do autor, o casaco do empregado ou o pescoço do poeta, mas pela tensão entre ambos. Esta auto-descrição é uma outra versão - romanesca, digamos - da tensão essencial a qualquer definição formalista de literatura (Feijó 147).

A tensão entre o que é comum e o que é singular, explica Feijó, é fundamental na descrição formalista da literatura, e Soares aplica este axioma inúmeras vezes, a variados temas, que podem ser generalizados na tensão existente entre “as descrições virtuosas do seu atlas meteorológico e a

narrativa da sua existência burocrática” (147). O efeito deste conflito de valor, alcançado através de artifícios técnicos, é aumentar a resistência à percepção do leitor, explica Shklovsky:

A arte existe para que se possa readquirir a sensação da vida; existe para fazer sentir coisas, para fazer a pedra pedregosa. O objectivo da arte é transmitir a sensação das coisas como elas são percebidas e não como são conhecidas. A técnica da arte é tornar objectivos em coisas não-familiares, tornar as formas difíceis, aumentar a dificuldade e o comprimento porque o processo de percepção tem um fim estético em si e deve ser prolongado. A arte é uma forma de experimentar a destreza do objecto: o objecto não é importante... (“Art as Technique”).

De acordo com a teoria formalista da literatura, a poesia pode ser definida como linguagem *atenuada e tortuosa* (“Art as Technique”) e deve ser capaz de fazer perceber objectos quotidianos de uma forma não familiar, vagarosa e estrangeira, da mesma forma que indica o próprio Soares: “O objecto torna-se realmente outro, porque o tornámos outro. Manufacturamos realidades. A matéria-prima continua sendo a mesma, mas a forma, que a arte lhe deu, afasta-a efectivamente de continuar sendo a mesma” (*Livro* 89). Por outras palavras, no argumento de Shklovsky:

Segundo Aristóteles, a linguagem poética deve ter o carácter de algo estrangeiro ... Na prática, uma tal linguagem é muito frequentemente literalmente estrangeira: tal como o sumérico pode ter sido visto como uma 'linguagem poética' pelos Assírios, como o latim foi considerado poético por muitos na Europa medieval (“Art as Device” 12).

A suposição de que a linguagem literária é uma língua estrangeira é inferida por Soares: “Não escrevo em português. Escrevo eu mesmo” (*Livro* 350). Na prática, contudo, a língua de registo do *Livro do Desassossego* é o português, língua materna de Pessoa, a par do inglês. É esta a razão, sugere Feijó, para o volume atípico de referências a autores franceses nesta obra:

O apelo a autores franceses no *Livro do Desassossego* não foi tanto motivado pela emulação de uma tradição de prosa confessional, que tem o seu exemplo maior nas memórias de Chateaubriand, como pela necessidade de expor a estranheza idiomática da literatura no interior de uma língua nacional. Como o equipamento linguístico habitual de Pessoa é o português e o inglês, a língua francesa pode, no caso de Soares, denotar a estranheza idiomática do literário (ou, pelo menos, a excepcionalidade do seu livro) (147).

No seguimento desta premissa, tem-se que as descrições de paisagens servem o mesmo propósito das referências a autores franceses, e servem, de resto, o mesmo propósito que os relatos de cariz burocrático: todos são elementos que permitem uma identificação, aparentemente espontânea mas evidentemente programática, entre o *Livro* de Soares e a definição formalista da linguagem poética¹⁰². A última dificuldade é compreender a razão para o formalismo de Soares. Para Feijó, a particularidade do semi-heterónimo é a concentração feita em si de interesses estéticos, por oposição ao interesse ético que Pessoa, editor do *Livro*, tem pela criatura que lho dá a ler. Para isso, é criado em torno de Soares um ambiente específico que lhe permite “descrever o comum com singularidade¹⁰³”:

De repente estou só no mundo. Vejo tudo isto do alto de um telhado espiritual. Estou só no mundo. Ver é estar distante. Ver claro é parar. Analisar é ser estrangeiro. Toda a gente passa sem roçar por mim. Tenho só ar à minha volta. Sinto-me tão isolado que sinto a distância entre mim e o meu fato (*Livro* 102).

Ver é, para Soares, perceber que se é distante do que se vê e, quanto mais pormenorizada for a visão, mais estranha (estrangeira) ela se torna, para o sujeito (Feijó 158). Isso mesmo salienta José Gil, afirmando que a capacidade de Soares descrever *tão exactamente* as suas visões se deve à

102O interesse de Soares pela linguagem é expresso em vários passos do seu livro: “A gramática, definindo o uso, faz divisões legítimas e falsas. Divide, por exemplo, os verbos em transitivos e intransitivos; porém, o homem de saber dizer tem muitas vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para fotografar o que sente, e não para, como o comum dos animais homens, o ver às escuras. Se quiser dizer que existo, direi «Sou». Se quiser dizer que existo como alma separada, direi «Sou eu». Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei-de empregar o verbo «ser» senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, direi «Sou-me». Terei dito uma filosofia em duas palavras pequenas. Que preferível não é isto a não dizer nada em quarenta frases? Que mais se pode exigir da filosofia e da dicção?” (103).

103Feijó propõe que mesmo o nome da rua dos Douradores terá sido escolhido com um propósito formalista (155).

distância que ele imprime entre estas e a linguagem que utiliza (*Espaço Interior* 63). Assim, ao afastar-se da realidade que apercebe – a gente que passa, o fato que veste, a paisagem que vê –, Soares ganha a distância – estranheza – necessária para transformar em literatura os pensamentos e as sensações que o invadem. Note-se, ainda, que o fato a que o autor faz referência é o mesmo fato cuja gola pertence ao empregado de comércio, por oposição ao pescoço de poeta que o seu portador enverga. Isto implica que esta distância é necessária para a afirmação do poeta, enquanto tal. Soares faz parte da natureza e da sociedade, ao mesmo tempo que lhes é exterior e as observa. É esta incompatibilidade e coexistência de planos que irá tornar possível o enriquecimento do uso da linguagem. A distância entre o poeta e o mundo pode ser exagerada para fins literários, mas não é imaginária: é necessário fugir ao comum para poder descrevê-lo com singularidade. Resumindo, o *aperceber*, o *ganhar distância* e o *transformar em literatura* são colocados, aqui, a cada momento, sobre o mesmo ponto espaço-temporal: para além de *descrever* e *interpretar*, quer a natureza quer o sujeito, Soares *demonstra-os*, através dos enunciados linguísticos que cria. Os temas utilizados neste texto não são mais do que engodo para concretizar a acção da escrita. Descrever o processo de escrita e as vicissitudes da vida de poeta prende o *Livro* num círculo tautológico que vive da criação de linguagem: criar literatura para poder criar mais literatura. O projecto de Soares não é a descrição de Lisboa, da rua dos Douradores, do patrão Vasco ou da consciência da própria inutilidade da vida, não é tão pouco a “crónica de uma sensibilidade simbolista tardia, caída nos espinhos da vida e sangrando” (Feijó 157): o projecto de Soares é o da *linguagem*, e tudo o resto é matéria-prima.

4. história e memória

Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida. A música embala, as artes visuais animam, as artes vivas (como a dança e o representar) entretêm. A primeira, porém, afasta-se da vida por fazer dela um sono; as segundas, contudo, não se afastam da vida — umas porque usam de fórmulas visíveis e portanto vitais, outras porque vivem da mesma vida humana.

Não é esse o caso da literatura. Essa simula a vida. Um romance é uma história do que nunca foi e um drama é um romance dado sem narrativa.

Um poema é a expressão de ideias ou de sentimentos em linguagem que ninguém emprega, pois que ninguém fala em verso

(Livro 127).

I

A imagem da fuga da sociedade pelo poeta tem origem na figura de Jean-Jacques, vítima do destino e da sociedade. Esta figura romântica possui uma alma demasiado grande para se adaptar à sociedade, que é incapaz de satisfazer os seus desejos, condenando-a à exaustão (Babbitt 237). A escrita aparece, assim, como a compensação pela evasão forçada, ou antes, como a projecção de uma evasão não-forçada, com características heróicas e redentoras. Escrever concretiza o desejo de martírio de Jean-Jacques – “J’étais destiné à devenir, par degrés, un exemple des misères humaine” (*Confessions* I 242) – e serve, como visto anteriormente, como redenção pela vida que ele não consegue partilhar com os outros homens e, portanto, como a melhor forma de provar a sua candura natural e de demonstrar que fora sempre mal interpretado:

Tout ce que je pus déduire de la rumeur publique fut qu’elle se réduisait à ces quatre crimes capitaux : 1°. ma retraite à la campagne ; 2°. mon amour pour madame d’Houdetot ; 3°. refus d’accompagner à Genève madame d’Épinay ; 4°. sortie de l’Ermitage. S’ils y ajoutèrent d’autres griefs, ils prirent leurs mesures si justes, qu’il m’a été parfaitement impossible d’apprendre jamais quel en était le sujet (*Confessions* II 244).

O autor argumenta terem-lhe sido imputados erros não premeditados – o isolamento, o amor por madame d’Houdetot, a sua recusa em seguir madame d’Épinay e a consequente fuga da casa desta –, não conscientes e dignos de alguém que não compreende as regras que gerem a sociedade. Segundo Starobinski, Jean-Jacques refugia-se do mundo, por nele não conseguir encontrar a verdade; ou seja, quando a transparência original desaparece, cabe ao autor, através da sua memória, a tarefa de a reencontrar (*Transparence et l’obstacle* 27) A luta entre o que é natural *interior* e o que é social *exterior* – causa da perseguição de que se sente alvo – parece responder a um desejo secreto de Jean-Jacques e serve como motivação temporal para o seu relato (*Transparence et l’obstacle* 283):

Les Confessions são, antes de tudo, uma tentativa de rectificar os erros dos outros, e não a procura de um «tempo perdido». A preocupação de Rousseau começa com esta questão: «porque é que o sentimento interior, imediatamente evidente, não encontra um eco num reconhecimento imediatamente acordado? Porque é que é tão difícil fazer concordar aquilo que somos para nós com o que somos para os outros?» A apologia pessoal e a autobiografia tornam-se necessárias a Jean-Jacques porque a clareza da consciência de si lhe é insuficiente, por não ser propagada no exterior e dividida num reflexo claro aos olhos das testemunhas (*Transparence et l'obstacle* 218).

Contudo, não é suficiente para o autor crer-se transparente. Sem a utilização da linguagem, o sujeito mantém-se distante dos outros; nasce, então, a ideia de utilizar a linguagem escrita para ensinar a *doutrina* que, quando é posta em acção, na vida quotidiana, não conseguira surtir efeitos: “Mon talent était de dire aux hommes des vérités utiles, mais dures...” (*Confessions* II 330). A soma dessas *verdades* não deve ser transmitida ao público antes da morte do autor; no entanto, não pode deixar de ser transmitida – sem ela, o opróbrio a que Jean-Jacques fora sujeito em vida não poderia ser levantado e o seu nome não ganharia a dimensão a que fora destinado pela providência:

Je sens bien que si jamais ces mémoires parviennent à voir le jour, je perpétue ici moi-même le souvenir d'un fait dont je voulais effacer la trace ; mais j'en transmets bien d'autres malgré moi. ... Mes Confessions ne sont point faites pour paraître de mon vivant, ni de celui des personnes intéressées ... Si ma mémoire devait s'éteindre avec moi, plutôt que de compromettre personne, je souffrirais un opprobre injuste et passer sans murmure ; mais puisque enfin mon nom doit vivre, je dois tâcher de transmettre avec lui le souvenir de l'homme infortuné qui le porta, tel qu'il fut réellement, et non tel que d'injustes ennemis travaillent sans relâche à le peindre (*Confessions* II 114).

Segundo Hannah Arendt, a tarefa da história é salvar as acções humanas da futilidade que advém do esquecimento (“The Modern Concept of History” 58). Por isso, de modo a pintar a sua verdade, Rousseau constrói uma linearização do passado; este será recordado, mesmo que imprecisamente, da forma que faz sentido ao autor, isto é, da forma que é sentido no presente da redacção das *Confissões*. Para Raymond, Rousseau suprime o tempo e o passado passa a ser vivido como um presente: “As confissões escreveram-se através de confissões que, como actuais, são a

confissão do actual... o estado de espírito de antigamente é retomado pelo tempo” (*La Quête de soi* 203). Daqui decorre que a ordem cronológica real seja ocasionalmente perdida, perdendo-se coerência em algumas passagens:

Uma ordem cronológica rigorosa teria dispersado o interesse; as *Confissões* teriam o formato de um diário. O inconveniente é que o movimento que leva o leitor através da juventude de Jean-Jacques é quebrado. Passa-se de um tema a outro. Já não se trata de um romance, nem de um poema, mas sim de memórias. Apenas a arte das transições poderia transmitir a ilusão de unidade... Estas fraquezas não impedem que a obra possua a sua unidade, e que o esforço de composição, sensível até ao âmago, dê origem a resultados muito belos... Rousseau via a vida de Jean-Jacques como um todo... (Lecerle 415).

Ganha-se, contudo, como visto anteriormente, um estilo novo; assim, a função da memória de Jean-Jacques ganha uma dimensão que se opõe à da *história real*: apesar de se poder pôr em dúvida a veracidade da história narrada pelo autor, afirma Lemaître, a sinceridade do autor não é questionável. O autor irá defender isso mesmo, aquando da redacção de *Les Rêveries du promeneur solitaire*, obra interrompida pela sua morte. Leia-se o seguinte excerto da quarta *promenade*, no qual o autor justifica as inconsistências da sua obra: “Je disois [dans *Les Confessions*] les choses que j'avois oubliées comme il me sembloit qu'elles avoient dû être, comme elles avoient été peut-être en effect...” (*Rêveries* 73). Segundo Albert Béguin, a necessidade de história representa a procura da própria *melodia* de cada indivíduo, o que obriga a uma interpretação idiossincrática dos eventos descritos:

É por isso que uma obra história, e especialmente um ensaio histórico espiritual, impede o seu autor de se abstrair de si mesmo. Isso não significa que ele tenha direito de dispor da verdade dos factos como bem entender. Mas essa honestidade de informação é uma virtude insuficiente... (Béguin xi).

Escrever o que aconteceu perde relevância face ao escrever como *deveria ter acontecido*, ou antes, como *poderia ter sido*. Escrever o que poderia ter sido não é escrever história, afirmara no

entanto Aristóteles, mas sim literatura¹⁰⁴. Através da memória, que impõe uma inflexão àquilo a que vulgarmente se chama história, o autor consegue descrever um outro passado e, desse modo, reconstruí-lo, repará-lo: “Mas escrever não poderia ajudar a desenvolver a conversação interior no tempo? [pergunta Lejeune] A reparar os erros feitos no passado? A fixar, para serem recordadas, as verdades? Mesmo o próprio Santo-Agostinho não escreveu?” (“Conversation avec soi-même” 2). O tempo, explica Rousseau, pode fazer dissipar os segredos (*Confessions* I 309); através da memória, o passado é arquivado e revisitado a cada instante¹⁰⁵. Segundo Lejeune, a memória permite conferir ordem ao sujeito e ter ordem no sujeito permite organizar a memória. “Por isso, conclui o crítico, as pessoas virtuosas têm memória e as pessoas dispersas tem a cabeça confusa” (“Conversation avec soi-même” 3). É com o auxílio desta memória, naturalmente translúcida, que Jean-Jacques reencontra a sua transparência original, conciliando o exterior com o seu interior, de modo a guiar os outros na sua descoberta, explica Starobinski (*Transparence et l'obstacle* 27). O escritor guia-se pela sua memória afectiva: “em vez de simplesmente reconstituir a sua história, ele conta-a de modo a revivê-la, ele mesmo, enquanto a escreve... Pouco importa a falta de semelhança 'anedótica' do auto-retrato, visto que a alma do pintor se manifesta pelo método, pelo toque, pelo estilo” (*Transparence et l'obstacle* 236).

A necessidade de transformar o *passado*, indica o autor, tem origem na sua incapacidade para realizar acções durante o *presente*. Rousseau sente-se mais à vontade no terreno do sonho do que no da realidade, devido à sua inabilidade para alcançar coisas reais:

104Nas palavras de Aristóteles, “O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso ... Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular” (1451b Poética 54). No entanto, em meados do século XIX, recorda M. H. Abrams, a distinção entre literatura e história já evoluíra para a distinção entre literatura e ciência (316). Apenas a ciência tem os meios para abordar o que é genérico: cabe à literatura – e à história literária – a percepção da coisa em si, de forma concreta, defende John Stuart Mill (Abrams 317).

105Segundo Hannah Arendt, sem a memória (a mãe de todas as artes) e sem a reiteração de que a memória necessita para se cumprir, as actividades de acção, a palavra e o pensamento perder-se-iam com o tempo (*Human Condition* 210).

Déjà mon lecteur l'a deviné, pour peu qu'il m'ait suivi jusqu'ici. L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jeta dans le pays des chimères ; et ne voyant rien d'existant qui fût digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon cœur (*Confessions* II 154).

A vida é, portanto, substituída pela memória ou pelo sonho de outras vidas: “Uma memória feliz é mais genuína do que a própria felicidade” (Babbitt 186). Objectos reais surtem menos efeito no autor suíço, recorda Babbitt, do que a memória dos mesmos:

Ele é, de facto, o grande mestre daquilo a que se chama arte das recordações exaltadas. Esta arte está longe de estar confinada às suas aplicações ao amor ... Rousseau, deve-se notar, tinha muito pouca memória intelectual, mas uma excelente memória de imagens e sensações. Ele não conseguia, como nos diz nas *Confissões*, decorar nada, mas conseguia recordar-se com grande nitidez do que havia comido ao pequeno-almoço cerca de 30 anos antes. Em geral, ele recorda os seus sentimentos passados com nitidez e detalhe que são talvez mais femininos do que masculinos... A sua muito desenvolvida memória emocional está intimamente associada à qualidade especial da sua imaginação romântica... (Babbitt 234).

As vidas e as interações imaginadas são traduzidas por palavras e depositadas no papel com o propósito de, para além de elaborar o elogio do autor e da sua perseverança face à perseguição a que é sujeito, *fabricar literatura*. Ao envolver-se em palavras, o escritor protege-se e prova a sua capacidade criativa¹⁰⁶. Viver de memórias implica, por outro lado, o refúgio na solidão, refúgio que o autor crê necessário para readquirir a felicidade perdida e, assim, ser capaz de se entregar de forma inequívoca a quem o quiser escutar. Ora, essa entrega só pode acontecer através da escrita – único meio de compatibilizar a comunicação com os homens e a solidão necessária à mesma comunicação:

106 Nas palavras de Babbitt: “A retirada do *Rousseanista* na «terra dos sonhos» ou torre de marfim assume formas incrivelmente complexas e subtis mas, no fundo, a torre de marfim é apenas uma forma da necessidade imperiosa do homem fugir da opressão do actual para uma terra de desejos” (72).

Je prenais donc en quelque sorte congé de mon siècle et de mes contemporains, et je faisais mes adieux au monde en me confinant dans cette île pour le reste de mes jours ; car telle était ma résolution, et c'était là que je comptais exécuter enfin le grand projet de cette vie oiseuse, auquel j'avais inutilement consacré jusqu'alors tout le peu d'activité que le ciel m'avait départie (*Confessions* II 453).

Chateaubriand irá, mais tarde, denunciar este género de fuga, auferindo-lhe as responsabilidades pelo *mal du siècle*:

C'est J.-J. Rousseau qui introduisit le premier parmi nous ces rêveries si désastreuses et si coupables. En s'isolant des hommes, en s'abandonnant à ses songes, il a fait croire à une foule de jeunes gens qu'il est beau de se jeter ainsi dans la vague de la vie. Le roman de *Werther* a développé depuis ce germe de poison... Les couvents offraient autrefois des retraites à ces âmes contemplatives que la nature appelle impérieusement aux méditations. Elles y trouvaient auprès de Dieu de quoi remplir le vide qu'elles sentent en elles-mêmes et souvent l'occasion d'exercer de rares et sublimes vertus. Mais depuis la destruction des monastères et les progrès de l'incrédulité on doit s'attendre à voir se multiplier au milieu de la société (comme il est arrivé en Angleterre) des espèces de solitaires tout à la fois passionnés et philosophes, qui, ne pouvant ni renoncer aux vices du siècle ni aimer ce siècle, prendront la haine des hommes pour l'élévation du génie, renonceront à tout devoir divin et humain, se nourriront à l'écart des plus vaines chimères et se plongeront de plus en plus dans une misanthropie orgueilleuse qui les conduira à la folie ou à la mort (*Atala/René* 83).

Segundo François-René, a vida contemplativa a que Jean-Jacques se sujeita é uma modernização da vida contemplativa praticada nos conventos, onde, todavia, a presença de um ideal religioso e a crença numa vida posterior contrabalançava com o desejo de isolamento, nefasto ao ser humano comum¹⁰⁷. Com o progresso da laicização, explica o escritor, este género de almas – apaixonadas e filosóficas – perdem a sua ligação com a vida e com os restantes homens, confundindo com génio

¹⁰⁷Como explica Hannah Arendt, a ideia da superioridade de um estilo de vida contemplativo é anterior ao advento das sociedades cristãs. A diferença vem do facto de, após o desaparecimento do mundo antigo, a acção ter passado a fazer parte da *vita activa*, sendo reservado à contemplação o modo de vida *livre*, que deveria acontecer num contexto religioso. Deste modo, a acção no seio da sociedade deixa de ser uma prerrogativa dos cidadãos da polis, passando a ser um modo de vida considerado menos necessário à vida terrestre – e, portanto, menos valeroso – que a realização de trabalho quotidiano (*Human Condition* 24 – 29). A acção é, para Rousseau, assim como para os restantes autores descritos nesta tese, um fardo ou uma incapacidade; isso não implica, contudo, a opção da contemplação religiosa e é para essa lacuna que Chateaubriand vem alertar.

artístico e filosófico o ódio sistematizado pela sociedade¹⁰⁸.

Concretiza-se, assim, através da literatura originada na fuga e no desejo de redenção, a única obra possível de um homem da índole de Jean-Jacques, i.e. para quem a literatura é mais real do que a vida exterior e social¹⁰⁹. Esta obra é, segundo Staël, um monumento sobre o qual, um dia, se erguerá a figura imortal do seu autor: “Seria belo de ver em todos os séculos [exclama] esta luta do génio contra a inveja!... O monumento que elevariam serviria um dia de pedestal às suas estátuas” (Staël 127). A figura imortal erguer-se-á, tal como previsto pelo próprio Jean-Jacques, apenas após a sua morte, com auxílio da memória física – linguagem escrita – que é deixada para a posteridade¹¹⁰:

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra; je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: voilà ce que j’ai fait, ce que j’ai pensé, ce que je fus (*Confessions* I 43).

108No caso de Rousseau, a sua fuga é perpétua mas nunca definitiva, dadas as pressões – ou perseguições, nas palavras do próprio – a que o autor fora sujeito. Da ilha de Saint-Pierre (Suíça), será obrigado a partir para Inglaterra (1765) e apenas em 1770 será permitida a sua reentrada em França, onde morrerá, quatro anos mais tarde.

109Segundo Michel Launay, Rousseau não pretendia, com *Les Confessions*, escrever apenas um livro, mas sim criar um retrato vivo de si mesmo que ele pudesse exhibir “na cara do Ser Eterno e da posteridade, gritando-lhes «Julgai!»” (Launay : *Confessions* I 27).

110“A vida perde contra a morte, mas a memória ganha o seu combate contra o vazio”, afirma Tzvetan Todorov, em *Les abus de la mémoire* (16).

II

No fim das *Mémoires d'Outre Tombe*, Chateaubriand enumera extensivamente alguns dos grandes homens do seu século que haviam partido durante os anos da sua vida:

- L'empereur de Russie Alexandre ? – Mort.
 - L'empereur d'Autriche François II ? – Mort.
 - Le roi de France Louis XVIII ? – Mort.
 - Le roi de France Charles X ? – Mort.
 - Le roi d'Angleterre George IV ? – Mort.
 - Le roi de Naples Ferdinand Ier ? – Mort.
 - Le duc de Toscane ? – Mort.
 - Le pape Pie VII ? – Mort.
 - Le roi de Sardaigne Charles–Félix ? – Mort.
 - Le duc de Montmorency, ministre des affaires étrangères de France ? – Mort.
 - M. Canning, ministre des affaires étrangères d'Angleterre ? – Mort.
 - M. de Bernstorff, ministre des affaires étrangères en Prusse ? – Mort.
 - M. de Gentz, de la chancellerie d'Autriche ? – Mort.
 - Le cardinal Consalvi, secrétaire d'Etat de Sa Sainteté ? – Mort.
 - M. de Serre, mon collègue au congrès ? – Mort.
 - M. d'Aspremont, mon secrétaire d'ambassade ? – Mort.
 - Le comte de Neipperg, mari de la veuve de Napoléon ? – Mort.
 - La comtesse Tolstoï ? – Morte.
 - Son grand et jeune fils ? – Mort.
 - Mon hôte du palais Lorenzi ? – Mort.
- (*Mémoires* IV 385).¹¹¹

Esta lista não exaustiva das personagens históricas que vivem e morrem durante a narração das *Memórias* revela o objectivo de compor uma narração coerente e definitiva do século e do mundo que nasce com ele. O livro regista a história do seu autor e a das personagens que este vai

111A propósito desta enumeração, escreve Marc Fumaroli: “O relato que é feito sobre o reencontro dos seus passos de 1833 adiciona Charles X, morto em 1836, à lista de ausentes. O episódio de Verona já não é datado. Tornou-se numa incessante conta para trás à qual o seu próprio nome, pronunciado por outro, dará fim... Apenas escapa ao esquecimento, como a cotovia de Romeu e Julieta, a palavra do poeta” (46).

encontrando, construindo-as em forma de mosaico com uma lógica idealmente cronológica:

Mon ministère me retenait à Gand ; madame de Chateaubriand, moins occupée, alla voir Ostende, où je m'embarquai pour Jersey en 1792. J'avais descendu exilé et mourant ces mêmes canaux au bord desquels je me promenais exilé encore, mais en parfaite santé : toujours des fables dans ma carrière ! Les misères et les joies de ma première émigration revivaient dans ma pensée ; je revoyais l'Angleterre, mes compagnons d'infortune, et cette Charlotte que je devais apercevoir encore. Personne ne se crée comme moi une société réelle en évoquant des ombres ; c'est au point que la vie de mes souvenirs absorbe le sentiment de ma vie réelle. Des personnes mêmes dont je ne me suis jamais occupé, si elles meurent, envahissent ma mémoire : on dirait que nul ne peut devenir mon compagnon s'il n'a passé à travers la tombe, ce qui me porte à croire que je suis un mort. Où les autres trouvent une éternelle séparation, je trouve une réunion éternelle ; qu'un de mes amis s'en aille de la terre, c'est comme s'il venait demeurer à mes foyers ; il ne me quitte plus. A mesure que le monde présent se retire, le monde passé me revient. Si les générations actuelles dédaignent les générations vieilles, elles perdent les frais de leur mépris en ce qui me touche : je ne m'aperçois même pas de leur existence (*Mémoires* II 647).

Repare-se, neste excerto – passado durante os Cem Dias de Napoleão, na Bélgica, onde o autor recorda o seu exílio –, como a história de França se mistura com as histórias pessoais de Chateaubriand, com as histórias dos personagens e recordações que cada passo físico ou literário lhe desperta. Para Marc Fumaroli, é neste ponto que o “antigo discípulo” de Rousseau suplanta o horizonte da autobiografia do século XVIII, ao redigir “um poema em prosa sobre o século das revoluções, memórias que não revelam apenas a singularidade de um 'coração incompreensível’”, mas também o destino de uma geração, de uma nação e de um século (102); a melancolia inventada por Rousseau é elevada, nas *Memórias*, ao papel de *leitmotiv* da “verdadeira e única realidade”, adiando a resolução do drama histórico do século para *além-túmulo* (123). Repare-se também no momento em que o autor afirma ter criado uma sociedade a partir de fantasmas, de tal modo que a vida de recordações supera a vida real.

O cortejo de personagens célebres que desfilaram perante os seus olhos, passa a desfilar, a partir de então, nas páginas das suas *Memórias*: “...dans Weimar, habitait Goethe que j'avais tant

admiré, et que j'admire beaucoup moins... J'aurais pu voir Goethe, et je n'ai point vu; il laisse un vide dans la procession des personnages célèbre qui ont défilé sous mes yeux” (*Mémoires* III 67). Personagens históricas têm tanto relevo, na narrativa do autor, como as pessoas comuns que marcam a sua vida e que lhe permitem engrandecer a sua obra. Desta forma, comenta Thibaudet, Chateaubriand faz com o tempo aquilo que Rousseau havia feito com o espaço: se o suíço abrisse as portas da natureza, o bretão abrirá as da história (30):

Les Mémoires d'outre-tombe não se devem separar de um grande conjunto autobiográfico, parcialmente publicado durante a vida de Chateaubriand. Para começar, os relatos de viagem que ocupam por si mesmos um maior espaço na obra de Chateaubriand do que os volumes a isso expressamente consagrados ... Outros fragmentos [que não os incluídos em *Essai sur les Révolutions*, *Natchez*, *Atala*, *René*, *Génie* e *Voyage d'Italie*] foram passados para as *Memórias*. Inversamente, a *Viagem a Itália* contém cartas de viagem enviadas a Joubert. É necessário não esquecer que os procedimentos de composição de Chateaubriand eram os de um mosaísta e organizador (Fumaroli 36).

A história que o autor revive e reconstrói deixa de ser aquela que aconteceu, para se tornar na história que a memória do autor recorda, ou seja, aquela que *poderia ter acontecido*, exactamente da mesma forma que Jean-Jacques descrevera em *Rêveries*. Na opinião de Marc Fumaroli, Chateaubriand escolhera acertadamente “o partido da vaidade temporal da literatura, da historiografia e da eloquência”, condensando no registo escrito a palavra épica, trágica, elegíaca, lírica, oratória, e descritiva, que o autor havia continuamente ensaiado (12), escapando, portanto, devido ao seu esforço literário, defende Sainte-Beuve, às vitórias vulgares das vidas mundanas¹¹². Esta obra não deixa de estar, não obstante, intimamente ligadas ao papel político do seu autor, afirma o crítico:

¹¹²Geoffrey de La Tour Du Pin afirma, a propósito do seu tio-avô, “O poeta vem-lhe sacudir o historiador. Ele tem uma mente épica, não sociológica” (14).

Nada é mais vão do que pretender recompor a história e refazê-la de modo diferente do que ela foi; não o é menos, sem dúvida, querer refazer e endireitar *a posteriori* a vida dos homens célebres: não mo proibirei, no entanto, com Chateaubriand; será uma última forma de o julgar, e de fazer sentido daquilo que ele não foi, ao dar-se ares de querer mostrar aquilo que poderia ter sido. A visão do leitor ganhará com este confronto, e o retrato concluir-se-á pelo contraste... A ordem literária e poética é superior, quanto a mim, como região habitual onde reside e respira o espírito, à ordem política. Chateaubriand desviou-se realmente da sua ordem natural e do seu papel, ao se envolver tão desesperadamente, de corpo e alma, em paixões e lutas políticas, ele que nascera para uma outra vida, dotado de outros dons, provados com obras imortais, e que não fora destinado a ser soberano nesse percurso de interesses e entusiasmos vulgares (*Chateaubriand* II 427).

Segundo Thibaudet, a maior parte das *Memórias* é, de resto, de conteúdo político, apesar de não ser esta a parte que mais prende o público:

A leitura em linha recta do enorme monumento é dura, [explica o crítico], e as justificações políticas de um homem tanto ou mais do que os outros, os retratos maliciosos dos seus adversários, os longos relatos de intrigas que apenas os historiadores conhecem fazem com que os últimos volumes ... se tornem menos afectados que os primeiros (Thibaudet 36).

O estilo de vida do político contribuíra para a ascensão do autor, na medida em que lhe fornecera episódios e personagens para reportar – episódios e personagens que acabaram invariavelmente nas *Memórias*, através da inclusão de correspondência, de diários ou de testemunhos de terceiros, como é frequentemente advertido, de forma autoritária, pelo autor:

J'ai fixé l'époque d'une révolution dans les lettres, et de même dans la politique j'ai formulé les principes du gouvernement représentatif; mes correspondances diplomatiques valent, je crois, mes compositions littéraires. Il est possible que les unes et les autres ne soient rien, mais il est sûr qu'elles sont équipollentes (*Mémoires* III 564).

Chateaubriand adivinha, portanto, a sua obra como um retrato do período histórico e das personagens que se distinguiram no seu século. O autor *depende*, contudo, ao contrário do que

afirma, precisamente através da sua posição de *historiador de personagens elevadas*, da glória e da posteridade das mesmas:

Lorsque Mirabeau fixa ses regards sur le jeune muet eut-il un pressentiment de mes futuritions ? Pensa-t-il qu'il comparâtrait un jour devant mes souvenirs ? J'étais destiné à devenir l'historien de hauts personnages : ils ont défilé devant moi, sans que je me sois appendu à leur manteau pour me faire traîner avec eux à la postérité (*Mémoires* I 401).

Da mortalidade da vida humana nasce, nas palavras de Hannah Arendt¹¹³, a necessidade de interromper o ciclo de eterno retorno, característico da natureza, e de produzir algo que seja imortal, que sobreviva para lá da duração da vida dos homens que o produzem: “Lutar pela imortalidade pode querer dizer, como acontecia certamente no caso da Grécia dos primeiros tempos, a imortalização de si mesmo através de acções memoráveis e da aquisição de um nome imortal ...” (“The Modern Concept of History” 97). A imortalidade é, portanto, uma consequência da glória obtida em vida. Construir monumentos e desempenhar acções grandiosas permitem auferir uma fama inextinguível e alcançar a imortalidade, imortalidade, essa, que pode apenas ser construída em presença dos *outros*:

... é sempre na «letra morta» que o «espírito» deve sobreviver, um amortecimento do qual só escapa quando a letra morta entra novamente em contacto com uma vida disposta a ressuscitá-la, ainda que esta ressurreição tenha em comum com todas as coisas vivas o facto de que, também ela, tornará a morrer (*Human Condition* 209).

Sem o artista e o historiador, os homens e as suas acções não poderiam ser recordados e, sem os leitores, os espectadores e os restantes humanos que partilham *a história de boca em boca*, também os artistas e os historiadores, assim como aquilo que estes querem fixar, cairiam no esquecimento. Talvez com a intenção de camuflar a sua ambição literária, Chateaubriand assinala, frequentemente,

¹¹³Em “The Modern Concept of History”, Hannah Arendt explica que o ser humano é o único ser “mortal”, visto ser o único a percorrer uma linha temporal enquanto indivíduo: “Os homens são os «mortais», as únicas coisas mortais que existem, porque os animais apenas existem como membros da sua espécie e não como indivíduos ... Esta vida individual distingue-se de todas as outras coisas pelo percurso rectilíneo do seu movimento que, por assim dizer, corta os movimentos circulares da vida biológica” (59). O advento da consciência e da individualidade do homem retira-lhe a imortalidade dos restantes seres vivos, mas permite-lhe, por outro lado, a construção de história.

ser seu propósito retratar os outros, e não a si próprio:

Je ne sais s'il y a une seule page de moi où le nom de mes anciens rois ne se trouve pour quelque chose, et où il ne soit environné de mes protestations d'amour et de fidélité... A la seule pensée d'une désertion, le rouge me monte au visage ; j'irais le lendemain me jeter dans la Seine (*Mémoires* III 539).

Por que escreve Chateaubriand se, em última análise, vida e morte são vãs e inconsequentes? Para Bernard Sève, a escrita tem duas funções paralelas: permitir o distanciamento da vida que não se pode viver e, ao mesmo tempo, exorcizá-la, por ajudar a dissipar a melancolia: “Chateaubriand encontrou no Cristianismo e na História uma riqueza inesgotável de sentido. O mundo passa, mas a verdade fica contada... A experiência original do afastamento do mundo tem, assim, no passado e na religião, uma linguagem, imagens, um poder infinito de repetição. Mas essa experiência original não é cristã” (40). Segundo a opinião de certos filósofos cristãos, a história secular é apenas uma colecção de acontecimentos sem importância: os poderes seculares aparecem e desaparecem ciclicamente, não afectando os episódios relevantes constantes da Bíblia¹¹⁴ (“The Modern Concept of History” 90). Chateaubriand pretende, por outro lado, e contra o seu semblante religioso¹¹⁵, marcar os episódios que presencia, e construir, com eles, uma história relevante e inextinguível para, desse modo, alcançar fama que não conseguiria obter através de *meras acções*¹¹⁶. Segundo Arendt, é com o propósito de alcançar o mundo imortal que os homens criam arte (Arendt 2 61). Sendo a capacidade humana que permite alcançar a imortalidade, a memória¹¹⁷ transforma-se

114Note-se que, para o Cristianismo, apenas a vida terrestre está limitada no tempo, sendo que a alma é imortal – daí que seja desnecessário, ao homem, distinguir-se, durante a vida terrestre, através de acções assinaláveis e imortais. Segundo Arendt, a partir do momento em que o homem se preocupa em deixar documentada a sua vida, deixa de ter como primeira preocupação a eternidade transcendental, por oposição à imortalidade da sua fama. A contemplação opõe-se, portanto, à acção e à elaboração da obra, que participam das vidas mediadas pela morte (*Human Condition* 32).

115Nas palavras de Sève, o Cristianismo não interessa a Chateaubriand como predicação ou dogma, mas apenas como poética (34). “Assim, o Cristianismo é apenas um fundamento exterior (um pretexto) para o tema da vaidade do mundo ... o Cristianismo é um tema de fundo, como um local admirável para os pensamentos melancólicos” (36).

116Recorde-se a ambiguidade de Chateaubriand face às suas ambições políticas, descrita em 2.II.

117Na mitologia grega, Mnémósine é a Titã que personifica a memória; é também mãe das nove musas que personificam a poesia, a história, a tragédia, a comédia, etc. Compreende-se, assim, que desde a Grécia antiga as artes, e nomeadamente a escrita, sejam consideradas como provenientes da faculdade de memória (Hunt). Para Friedrich Hegel, o tema grego da memorização junta-se à ideia cristã de um tempo linear e escatológico, fundando-se, a historicidade, na interiorização da recordação (*Erinnerung*), através da qual o espírito ultrapassa e conserva o passado no presente (Bouton 8).

imediatamente em recordação: o poema é transformado em coisa tangível no mundo, visto que a memória requer coisas tangíveis para ser recordada. A condensação da memória do autor numa obra física é a sua vitória contra o efêmero e o mortal (*Human Condition* 225).

Chateaubriand queixa-se, mais do que uma vez, da sua faculdade de memória, que é *uma qualidade da loucura* e que pesa os espíritos com mais bagagem do que estes podem suportar (*Mémoires* I 227). No entanto, o conceito de *memória* é celebrado em vários passos, como uma faculdade indispensável ao conhecimento humano, sem a qual o homem não poderia possuir pensamentos e afectos a longo prazo:

... sans la mémoire, que serions-nous? Nous oublierions nos amitiés, nos amours, no plaisirs, nos affaires; le génie ne pourrait rassembler ses idées; le cœur le plus affectueux perdrait sa tendresse, s'il ne se souvenait plus; notre existence se réduirait aux moments successifs d'un présent qui s'écoule sans cesse; il n'y aurait plus de passé. Ô misère de nous! Notre vie est si vaine qu'elle n'est qu'un reflet de notre mémoire (*Mémoires* IV 558).

A narração do livro é várias vezes intercalada por elipses que remetem para o passado ou para o sonho, produto da memória que nunca se desvanece. A propósito de um encontro fortuito com o sobrinho, François-René não pode deixar de recordar-se – e de transcrever a recordação – do momento do nascimento daquele – ou seja, dos eventos políticos que levaram ao seu exílio –, décadas antes:

Le nouveau-né fut reporté à sa mère, placé sur son lit où cette mère et sa grand-mère, madame de Rosambo le reçurent avec des pleurs de joie. Deux ans après, le père, le grand-père, le bisaïeul, la mère et la grand-mère avaient péri sur l'échafaud, et moi, témoin du baptême, j'errais exilé. Tels étaient les souvenirs que l'apparition subite de mon neveu fit revivre dans ma mémoire au milieu des ruines de Rome. Christian a déjà passé la moitié de sa vie dans l'orphelinage ; il a voué l'autre moitié aux autels : foyers toujours ouverts du père commun des hommes (*Mémoires* III 420).

O autor tem consciência do privilégio que a sua memória representa e das consequências que os

eventos da sua vida e a recordação dos mesmos impõem; a infância e os projectos de acção são, por isso, repetidamente revisitados:

Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque annonçant l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris : on m'a souvent conté ces détails ; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire. Il n'y a pas de jour où, rêvant à ce que j'ai été, je ne revoie en pensée le rocher sur lequel je suis né, la chambre où ma mère m'infligea la vie, la tempête dont le bruit berça mon premier sommeil, le frère infortuné qui me donna un nom que j'ai presque toujours traîné dans le malheur. Le Ciel sembla réunir ces diverses circonstances pour placer dans mon berceau une image de mes destinées (*Mémoires* I 188).

Les Mémoires d'outre-tombe assemelham-se a um testamento – um testamento literário –, no qual o autor deposita, como último desejo, a vontade de fazer perpetuar o seu nome, afirma Villemain:

Era um aviso para o autor se fechar sobre si mesmo, trazer de volta o calor eclipsado que havia preenchido a sua vida, rever, aperfeiçoar e terminar as suas *Memórias*, tanto privadas como públicas, onde se deviam encontrar, com a história dos seus trabalhos, tantos eventos do seu século. Não nos espantemos que essa tarefa difícil e longa tenha tomado os últimos anos do grande escritor. Ao criticar o que de inexacto e injusto aí existe, apreciemos as vistas elevadas deste volumoso testamento de um homem de génio (546).

A obra do *homem de génio* que nasce é um livro único, alegam comentadores, e tida como um *monumento literário*. Leia-se a opinião de Sainte-Beuve:

É possivelmente o livro mais composto de Chateaubriand. Tudo é calculado para produzir o efeito e colocá-lo, a si mesmo, na luz da ribalta; e aquilo que o torna picante é este efeito desagradável e desvantajoso para o próprio retrato do seu autor. Este pode reconhecer o seu sentimento de egoísmo, mas não reconhece a sua vaidade: sem a qual se teria posto em guarda. Tal como é, este livro é qualquer coisa de única (*Chateaubriand* II 437).

O mesmo defende Jean-Pierre Richard, ressaltando que a construção desta obra se assemelha à edificação de um monumento, na medida em que cada relato assenta nas ossadas dos relatos que o precedem, reconstruindo progressivamente as ruínas do próprio texto que contém, criando, assim, um objecto meta-literário (169). É neste *monumento* que as palavras, como prova de acções¹¹⁸, são guardadas eternamente: “... as palavras que Chateaubriand produz não morrem; elas têm um morder que as grava; tem aquele género de amargura que acompanha a força”, constata Sainte-Beuve (*Chateaubriand* I 113).

São recorrentes, ao longo das *Memórias*, as alusões à morte, ou as indicações explícitas do estado em que o autor se sente entrar: “je suis un mort”, afirma a certa altura (*Mémoires* II 647). Esta obsessão tem origem na proeminência da mortalidade dos outros – dos *personagens* que Chateaubriand descreve e que, antes deste, sucumbem; mas tem também origem na sua certeza em se vir a tornar um homem imortal, que vive para além da morte¹¹⁹. Tanto descrições de paisagens como de episódios políticos podem, a qualquer momento, evocar a *morte do autor*, que mais não é do que o fim do seu livro, onde estas descrições ganham vida. Como visto anteriormente, numa carta a Mme. Récamier, transcrita nas *Memórias*, o escritor exclama: “Quand cesseraï-je de vous parler de toutes ces misères? Quand ne m'occuperai-je plus que d'achever les mémoires de ma vie et ma vie aussi, comme dernière page de mes *Mémoires*?” (*Mémoires* III 337), como se se queixasse do fardo a que fora destinado, e sem o qual a sua vida não teria o mesmo sentido. A conclusão da vida de François-René constará na última página das *Memórias*. Este episódio futuro e inevitável

118Na Grécia antiga consideravam-se a acção e a palavra como iguais e simultâneas, ou seja, da mesma espécie: inúteis e desnecessárias (Arendt 1 40). Sem a consumação das acções e das palavras através da elaboração da obra, estas mantêm-se fúteis e efêmeras (Arendt 1 115). Sem a redacção dos seus livros, tanto as palavras como as acções de Chateaubriand pereceriam, sem deixar traço, e o mesmo aconteceria com as histórias notáveis dos personagens que aí foram reunidas.

119Para Amer, “Chateaubriand coloca-se evidentemente, sem o afirmar, na categoria dos homens da morte, daqueles que devem viver para sempre” (155),

representa, portanto, o nascer público do livro que tantos aguardam: a morte aparece, por um lado, como a libertação do peso que o autor lhe sente ser imposto (o da narração da história) e, por outro, como uma luta final contra a ambição que não quer sentir (a ambição de vir a obter fama enquanto autor). Um pouco à semelhança de Jean-Jacques, François-René sente-se perseguido por aqueles que quer impressionar:

On me force la main: depuis longtemps j'étais décidé à ne rien donner de mon vivant de mes *Mémoires*. Mais aujourd'hui cela n'est plus possible: menacé de toutes parts, on proclame qu'après ma mort on se hâtera de donner de ces Mém. tout ce que l'on trouvera: on fait des spéculations sur le moment où je quitterai la vie... (*Mémoires* I 760)

As *Memórias* são apelidadas de *além-túmulo*, visto ser este o lugar temporal onde o autor se sente confortável para efectuar tal empresa¹²⁰: é apenas para lá desse *ponto* que o conjunto da realidade se ilumina aos olhos do autor. Somente além-túmulo ele passa de agente a espectador, recebendo a omnisciência da sua vida e da dos outros. A morte fixa a realidade, dissolvendo a barreira entre ela e a imaginação, entre o conhecimento e a moral: para lá do túmulo, a memória imiscui-se com a história, tornando-se o poeta – omnisciente – detentor da verdade. Se, por um lado, Chateaubriand escreve para se manter vivo, por outro, sabe que é através da escrita que poderá vir a viver *eternamente*. A sobreposição temática parece implicar que, como já foi notado, para o autor, todos os temas têm um valor intrínseco irrelevante; ou seja, são apenas um meio para obter um fim: escrever as memórias que *irão marcar o século*. A ênfase desloca-se do *século* para *aquilo* que o autor cria a partir dele. Os eventos históricos, geográficos e artísticos descritos são integrados na obra para lhe dar forma, para servirem de fio-condutor unificador da sua escrita. De forma a evitar essa leitura, o autor evoca, a cada passo, o seu papel de mártir, que dedica a vida à elaboração de memórias de outros e para outros, quando, na verdade, são os *outros* a matéria prima das *Memórias de Chateaubriand*.

120Segundo Sève, Chateaubriand sente uma atracção física por túmulos e, por isso, reconta animadamente a noite que passara fechado em Westminster, assim como a história de uma violação de túmulos dos reis de França, em 1793 (33). Em Chateaubriand, o tema clássico da vaidade das obras humanas (representada pela morte e pelo túmulo), alia-se à ideia cristã da própria vaidade da morte (34).

Na última página do seu livro, redigida a 16 de Novembro de 1841, às 6 horas da manhã, à vista da lua pálida que se deita sobre *Les Invalides*, Chateaubriand escreve: “...on dirait que l'ancien monde finit, et que le nouveau commence. Je vois les reflets d'une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil. Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité” (*Mémoires* IV 608). A eternidade da alma a que o autor se refere pode, ainda assim, ser confundida com a imortalidade da fama de que se julga merecedor, e que justifica todas as suas empresas.

III

Oberman não é um romance, repete Senancour; não é um romance porque não tem movimento dramático, ou seja, não tem uma sequência de eventos ligados de forma progressiva, que imprima à obra uma ideia de continuidade (*Oberman* 53). *Oberman* relata uma experiência existencial, explica Béatrice Dider, o que o afasta do carácter romanesco tradicional (107). A narrativa é inconstante ou, por vezes, inexistente: a correspondência do autor está, como vimos já, repleta de detalhes paisagísticos, de apreciações sobre o estado de espírito do autor ou sobre questões religiosas e existenciais, por exemplo. O protagonista desta história não é, tão-pouco, um herói típico mas possui, pelo contrário, a passividade e o negativismo de um anti-herói¹²¹; a sua vida é fragmentária e aparentemente desprovida de sentido, como o próprio repete; *a vida é como um sonho* porque não tem unidade e porque coisas verdadeiras coexistem com coisas bizarras e quiméricas:

La vie positive est aussi comme un songe; c'est elle qui n'a point d'ensemble, point de suite, point de but. Elle a des parties certaines et fixes: elle en a d'autres qui ne sont que hasard et discordance, qui passent comme des ombres, et dans lesquelles on ne trouve jamais ce qu'on a vu. Ainsi, dans le sommeil, on pense en même temps des choses vraies et suivies, et d'autres bizarres, désunies et chimériques, qui se lient, je ne sais comment, aux premières. Le même mélange compose, et les rêves de la nuit, et les sentiments du jour ... (*Oberman* 111).

Podemos, por outro lado, com base na descrição que Stanley Cavell faz de *Walden*, comparar o heroísmo de *Oberman* com o do personagem que serve de alter-ego a Henry David Thoreau. Para o filósofo, *Walden* é um livro sobre um herói moderno, o que lhe confere um carácter épico. A temática deste género de livros encerra-se sobre si mesma, sobre as experiências dos personagens

¹²¹Ou seja, um arquétipo literário que apresenta protagonistas sem as características tidas como típicas para um herói literário. Este tipo de personagem tem origem no drama grego e ganha relevância com *Don Quixote* ou *Le Neveu de Rameau*. Todos os protagonistas estudados neste trabalho possuem, de uma ou de outra forma, características de anti-heróis, ou seja, não se demonstram corajosos ou determinados, e sofrem pela sua timidez, hipersensibilidade e indecisão.

que os motivam; isto acontece, segundo o protagonista de *Walden*, num discurso que poderia perfeitamente ter sido proferido por Jean-Jacques, porque os escritores se conhecem, antes de tudo, a si próprios¹²²:

I should not talk so much about myself if there were any body else whom I knew as well. Unfortunately, I am confined to this theme by the narrowness of my experience. Moreover, I, on my side, require of every writer, first or last, a simple and sincere account of his own life, and not merely what he has heard of other men's lives (Thoreau 1).

A distinção entre a vida de Oberman e as de, por exemplo, Jean-Jacques ou François-René, não reside no género de pedaços que as constituem, mas na forma como os mesmos são descritos, através da capacidade mosaísta, referida atrás por Thibaudet. Para Oberman, a escrita de cartas não necessita ser uniforme ou possuir uma linha temporal definida. A obra que estas criam adquire, portanto, a mesma fragmentação da vida que descrevem, sem que isto cause turbulência significativa na história do autor. Oberman encontra-se isolado dos homens e da sociedade que rejeita. O seu desencantamento não o impele, contudo, a agir ou a retirar-se num mosteiro, como desejaria Chateaubriand:

¹²²O protagonista de *Walden* partilha, de resto, muitas características com Jean-Jacques, François-René, Oberman, Amiel e Bernardo Soares: o seu protagonista isola-se em Walden Pond para escrever sobre a sociedade humana e a natureza. Para Cavell, esta é uma obra hermenêutica, legislativa e autotélica que, à semelhança de *Émile, ou De l'éducation*, pretende ser um tratado de educação e conduta, cujo herói é o próprio autor (*The Senses of Walden* 5). As experiências narradas são, por isso, as experiências de alguém que se define enquanto escritor e que, de alguma forma, tem como objectivo escrever um *heroic book*, ou antes, uma *épica moderna* (*The Senses of Walden* 13).

J'ai vu les vanités de la vie, et je porte en mon cœur l'ardent principe de ses plus vastes passions. J'y porte aussi le sentiment des grandes choses sociales, et celui de l'ordre philosophique: j'ai lu Marc-Aurèle, il ne m'a point surpris; je conçois les vertus difficiles, et jusqu'à l'héroïsme des monastères. Tout cela peut animer mon âme, et ne la remplit pas. Cette brouette que je charge de fruit et pousse doucement, la soutient mieux (*Oberman* 99).

Apaixonado e filosófico, o seu retiro é emocional¹²³ e consiste em afastar-se, física e psicologicamente, dos homens, comunicando quase exclusivamente com um companheiro sem rosto que se torna num mero agente passivo das deambulações do poeta:

C'est mon seul plaisir de vous conter ce que je ne puis dire qu'à vous, ce que je ne voudrais dire à nul autre, ce que d'autres ne voudraient pas entendre. Que m'importe le contenu de mes lettres? plus elles sont longues et plus j'y mets de temps, plus elles valent pour moi (*Oberman* 165).

O conteúdo das cartas é-lhe irrelevante porque estas servem apenas para imprimir alguma ordem à sua vida que, como reconhece o autor, sofre transformações cíclicas e vulgares como as dos restantes homens:

L'homme ne saurait désirer et posséder sans interruption, comme il ne peut toujours souffrir. La continuité d'un ordre de sensations heureuses ou de sensations malheureuses, ne peut subsister longtemps dans la privation absolue des sensations contraires (*Oberman* 154).

O poeta descreve as contrariedades da vida humana, proclamando as necessidades morais da mesma e as consequências de uma conduta imprópria¹²⁴, o que, segundo Levallois, não deixa de ser poético e grandioso. No entanto, *Oberman* peca gravemente de duas formas: pela inexistência de desfecho dramático e de conclusão filosófica e pela instabilidade do personagem: “Sem sistema, de facto, e sem atitude: é exactamente aquilo que o autor pretendia. O seu livro tem faces múltiplas... Parece, no entanto, que essa aceitação mitigada do destino humano, essa resignação a um mínimo de

123Segundo Béatrice Didier, o itinerário de *Oberman*, por entre montanhas e vales, torna-se, por isso, espiritual: o autor parte em busca de um mundo ideal (151).

124O estilo de Senancour “tende para a sentença [afirma Robert Marclay], está ao nível da proclamação” (480).

felicidade e verdade tem também a sua melancolia, poesia e grandiosidade” (Levallois 31).

Apenas para o homem, que vive uma vida linear e finita, a consciência destes ciclos representa um transtorno. Por esta razão, sem um registo conveniente dos acontecimentos, apoiado na capacidade de memória individual e colectiva, a história dos homens acabaria por se perder; mesmo as vidas mais activas necessitam de artifícios para serem recordadas, ou seja, para que as histórias persistissem para lá da morte dos agentes que as criaram: “Il ne suffit pas qu'une chose soit dite: il faut qu'elle soit publiée, prouvée, persuadée à tous, universellement reconnue” (*Oberman* 367). A fama torna-se, desse modo, o moderador da história: “... la pensée la plus juste, la conception la plus sage le sont également, si on ne les communique pas; leur utilité dépend de leur expression, c'est leur célébrité qui les rend fécondes” (*Oberman* 364). Estas questões são frequentemente exploradas pelo autor, apesar de a obtenção de fama não ser, segundo explica, especialmente desejável:

Les hommes veulent qu'on aille à la gloire avec fracas, ou avec un détour hypocrite; en les massacrant, ou en les trompant; en insultant à leur malheur, ou à leur crédulité... Que peut faire au bonheur de mes jours une renommée qui, pendant que je vis, n'est presque rien encore, et qui s'agrandira quand je ne serai plus rien? C'est l'orgueil des vivants qui prononce avec tant de respect les grands noms des morts. Je ne vois pas un avantage bien solide à servir dans mille ans aux passions des divers partis, et aux caprices de l'opinion. Il me suffit que l'homme vrai ne puisse pas accuser ma mémoire; le reste est vanité. Le hasard en décide trop souvent, et les moyens m'en déplaisent plus souvent encore: je ne voudrais être ni un Charles XII, ni un Pacôme. Chercher la gloire sans l'atteindre est trop humiliant; la mériter et la perdre est triste peut-être; et l'obtenir n'est pas la première fin de l'homme (*Oberman* 261).

O mais importante, assinala, não é buscar a fama – *vanitas* –, mas sim possuir uma memória incontestável e inatacável. Percebe-se, contudo, que o receio real do autor é vir a procurar essa celebridade em vão, ou seja, dedicar a sua vida a um capricho passível de nunca ser alcançado. Não obstante, é habitual demonstrar preocupação sobre a questão da mortalidade do mundo humano face àquilo que é *eterno*:

Je voudrais seulement qu'on nous dît comment s'est faite, ou du moins comment s'est dû faire cette grande révolution; pourquoi le monde échappa ainsi à l'Eternel; comment il s'est pu qu'il le permît, ou qu'il ne pût pas l'empêcher; et quelle force étrangère à sa puissance universelle, a produit l'universel cataclysme? (*Oberman* 387).

Il y a là une permanence qui nous confond: c'est pour l'homme une effrayante éternité. Tout passe; l'homme passe; et les mondes ne passent pas? La pensée est dans un abîme entre les vicissitudes de la terre et les cieus immuables (*Oberman* 115).

Nos fragmentos acima, o poeta exalta-se contra o facto de o mundo (o humano, pelo menos) não ser eterno e de vir a produzir um cataclismo final. A eternidade é assustadora para o homem, por possuir uma permanência não compreensível aos seus olhos. O desdém pelo que é mortal e finito é uma característica de figuras literárias com poderes sobrenaturais e, portanto, de homens com ambições divinas. Oberman procura a permanência¹²⁵, mas não a permanência momentânea que as pequenas coisas da vida mortal lhe poderiam trazer (*Oberman* 118): “Combien, alors, paraissent froids ces hommes qui se remuent tant pour de si petites choses; dans quel néant ils nous retiennent, et qu'il est fatigant de vivre parmi des êtres turbulents et muets” (*Oberman* 180). Nos ambientes sociais, o poeta sente-se *silencioso no meio do ruído* (*Oberman* 100), e o seu desejo de celebridade é, portanto, cancelado pela inaptidão de viver num mundo que a isso o obrigaria: “Ce monde terrestre offert à l'action de mon être est devenu aride et nu: j'y cherchais la vie de l'âme, il ne la contient pas” (*Oberman* 176). Continuar a viver, de braços cruzados, lamentando-se, explica Levallois, seria infantil e miserável: é preciso procurar razões para viver e inventá-las, quando estas não existem (31). O isolamento e a escrita funcionam como substituição da vida activa – e política, refere Didier, evocando o abismo que separa o sonho da realidade, em Senancour (149). Numa nota de editor, feita à carta XII, Senancour faz a apologia do homem sensível, o qual é tendencialmente visto como ridículo e feminino, características facilmente apropriadas pelos cinco autores que este trabalho explora:

125Segundo Fabienne Bercegol, Oberman possui uma *consciência ávida de permanência*, mas não se preocupa demasiado em dotar as suas cartas de uma marca temporal distinta, que descreva a singularidade da sua experiência do tempo (Bercegol: *Oberman* 33). Para Jules Levallois, a necessidade de Senancour encontra-se já presente nas suas *Réveries*.

L'homme qui sent avec chaleur, et même avec profondeur mais sans modération, consomme dans des choses indifférentes, cette force presque surnaturelle. Je ne dis pas qu'il ne la trouvera plus dans les occasions du génie: il est des hommes grands dans les petites choses, et qui pourtant le sont encore dans les grandes circonstances. Malgré leur mérite réel, ce caractère a deux inconvénients. Ils seront regardés comme fous par les sots et par plusieurs gens d'esprit, et ils seront prudemment évités par des hommes même qui sentiront leur prix, et qui concevront d'eux une haute opinion. Ils dégradent le génie en le prostituant à des choses tour à tour vulgaires, et parmi les derniers des hommes (*Oberman* 109).

Os homens grandes, revela o autor, correm o perigo, devido a esse dispêndio do seu génio em ocasiões triviais, de serem considerados loucos pelos idiotas e de serem evitados pelos outros. A resolução do escritor em não diminuir o seu génio, ao *prostituir-se com coisas vulgares*, não passa, no entanto, pela morte física, que o libertaria das contingências da vida:

L'Eternel m'a donné l'existence et m'a chargé de mon rôle individuel dans l'harmonie de ses œuvres... Ce corps terrestre n'est que poussière, ne vous en souvient-il plus? Mais mon intelligence, souffle impérissable émanée de l'intelligence universelle, ne pourra jamais se soustraire à sa loi. Comment quitterais-je l'empire du maître de toutes choses? (*Oberman* 194);

passa antes pela salvação que o retiro espiritual lhe proporciona:

... tu t'attaches à ce qui n'est point, tu sers des fantômes. Abandonne à la foule trompée ce qui est illusoire, vain et mortel. Ne songes qu'à l'intelligence qui est le principe de l'ordre du monde, et à l'homme qui en est l'instrument: à l'intelligence qu'il faut suivre, à l'homme qu'il faut aider.

L'intelligence lutte contre la résistance de la matière, contre ces lois aveugles dont l'effet inconnu fut nommé le hasard" (*Oberman* 147).

Isolado daqueles que o poderiam tornar famoso, Oberman marca com palavras os seus desejos inconciliáveis:

Vous me dites ce que vous avez à me dire dans l'intimité: mais moi solitaire, moi rêveur au moins bizarre, je n'ai rien à dire, et j'en suis d'autant plus long. Tout ce qui me passe par la tête, tout ce que je dirais en jasant, je l'écris si l'occasion se présente: mais tout ce que je pense, tout ce que je sens, je vous l'écris nécessairement; c'est un besoin pour moi (*Oberman* 165).

O autor sente-se menos inútil por se crer capaz de reunir, através da escrita, ao seu desejo de acções grandiosas à paz de uma vida obscura (*Levallois* 32). Escreve tudo o que sente, indiferentemente, porque apenas através da escrita poderá redimir-se da acção que não desenvolve na vida real:

... je ne sais quelle inquiétude qui m'a isolé, qui m'a toujours empêché de prendre un rôle sur la scène du monde, ainsi que font les autres hommes; ma destinée enfin, semble me retenir, elle me laisse dans l'attente et ne me permet pas d'en sortir ... Il semble qu'il y ait une force qui me retienne et me prépare en secret, que mon existence ait une fin terrestre encore inconnue, et que je sois réservé pour une chose que je ne saurais soupçonner. C'est une illusion peut-être: cependant je ne puis volontairement détruire ce que je crois pressentir, ce que le temps peut me réserver (*Oberman* 320).

A vida de Oberman é um papel numa cena de teatro que o actor não pode controlar nem, possivelmente, conhecer. O seu destino envolve um qualquer fim terrestre que o autor desconhece ainda, mas que lhe traria, compreensivelmente, uma celebridade directamente proporcional ao feito desempenhado. Por se tratar de um desígnio que o excede, pouco parece estar nas mãos do poeta¹²⁶: “...les écrits, comme tant d'autres choses, sont soumis à l'occasion même inaperçue; ils sont déterminés par une impulsion souvent étrangère à nos plans et à nos projets” (*Oberman* 365). Oberman não possui a possibilidade de recusar o seu destino literário: mesmo quando projecta o seu futuro como escritor, fá-lo através de enunciados linguísticos escritos e perpetuados: “Je crois qu'il est bon que je me fasse auteur, afin d'avoir le courage de continuer à l'être” (*Oberman* 365).

Nesta intermitência entre o que lhe é imposto e o que é fruto da sua deliberação, Oberman não se posiciona de forma dramática face à morte inevitavelmente humana: “...la mort ne doit pas être mise au nombre des malheurs” (*Oberman* 113). Segundo Marcel Raymond, existe, contudo, na

¹²⁶O poeta parece assemelhar-se à imagem que dele tem Sócrates; no diálogo de *Íon*, Sócrates advoga que rapsodos e poetas não possuem livre agência na produção e na transmissão de poesia e que, por isso, os poemas são divinos, em vez de humanos (534e).

poética da natureza evocada por *Oberman*, assim como na tensão apresentada entre a juventude do autor e a sua ruína premente, uma energia natural que é, ao mesmo tempo, vida e morte (*Sensations* 26), tal como se evidencia no seguinte excerto:

... tout ce qu'un cœur mortel peut contenir de besoins et d'ennuis profonds; j'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable. J'ai fait un pas sinistre vers l'âge d'affaiblissement: j'ai dévoré dix années de ma vie. Heureux l'homme simple dont le cœur est toujours jeune!

Là, dans la paix de la nuit, j'interrogeai ma destinée incertaine, mon cœur agité, et cette nature inconcevable qui, contenant toutes choses, semble pourtant ne pas contenir ce que cherchent mes désirs. Qui suis-je donc, me disais-je? Quel triste mélange d'affection universelle, et d'indifférence pour tous les objets de la vie positive? (*Oberman* 76).

O acto de escrever torna-se numa ferramenta de luta contra a futilidade da vida, retirando-lhe algum do seu carácter cíclico, por um lado, e efémero, por outro:

Quand la mort nous sépare de tout, tout reste pourtant; tout subsiste sans nous. Mais, à la chute des feuilles, la végétation s'arrête, elle meurt; nous, nous restons pour des générations nouvelles: et l'automne est délicieuse parce que le printemps doit venir encore pour nous (*Oberman* 131).

Mais les dégoûts de la vie viennent nous comprimer et nous forcer de nous replier en nous-mêmes. Dans notre marche rétrograde, nous nous attachons à abandonner les choses extérieures, et à nous contenir dans nos besoins positifs; centre de tristesse, où l'amertume et le silence de tant de choses, n'attendent pas la mort, pour creuser à nos cœurs ce vide du tombeau où se consomment et s'éteignent tout ce qu'ils pouvaient avoir de candeur, de grâces, de désirs et de bonté primitive (*Oberman* 126).

A morte – que nos separa de tudo o que subsiste sem nós e que nos liberta da melancolia que a sua projecção imprime – torna-se, portanto, evento fulcral para a definição do sujeito. Quando considerada para lá do *ponto* que dá por terminada a linha da vida de *Oberman*¹²⁷, esta ganha propriedades sobrenaturais que lhe permitem ter, sobre o seu passado, uma apreciação mais clara e

¹²⁷Recorde-se que a colecção e publicação da correspondência de *Oberman* é operada por Senancour apenas após a morte fictícia daquele.

justa:

Je juge la vie comme l'homme qui descend dans la tombe, qu'elle s'ouvre donc pour moi: reculerais-je le terme quand il est déjà atteint? La nature offre des illusions à croire et à aimer; elle ne lève le voile qu'au moment marqué pour la mort: elle ne l'a pas levé pour vous, vivez: elle l'a levé pour moi, ma vie n'est déjà plus (*Oberman* 188).

Ao julgar a vida para lá do túmulo, vivendo num reduto espaço-temporal que o aproxima desse *ponto-sem-retorno*, Oberman coloca-se tanto no papel de escritor como no de leitor, isto é, torna-se espectador retrospectiva da sua própria vida:

...todas as histórias começadas e desempenhadas pelos homens só revelaram o seu verdadeiro significado quando estes morreram, de modo que poderia parecer, de facto, que apenas o espectador, e não o agente, pudesse esperar compreender o que na realidade ocorreu... (Arendt 3 62).

Da mesma forma que Chateaubriand afirma categoricamente estar morto, durante a redacção das *Memórias*, segundo Béatrice Didier, Oberman encontra-se já morto enquanto escreve as suas cartas (31) e, conseqüentemente, dialoga melhor com os mortos do que com os vivos (262); isto vem conferir uma tonalidade fúnebre ao livro (32):

Quand je lis Bougainville, Chardin, Laloubère, je me pénètre de l'ancienne mémoire des terres épuisées, de la renommée d'une sagesse lointaine, ou de la jeunesse des îles heureuses: mais oubliant enfin et Persépolis, et Benarès, et Tinian même, je réunis les temps et les lieux dans le point présent où les conceptions humaines les perçoivent tous. Je vois ces esprits avides qui acquièrent dans le silence et la contention, tandis que l'éternel oubli, roulant sur leurs têtes savantes et séduites, amène leur mort nécessaire, et va dissiper en un moment de la nature, et leur être, et leur pensée, et leur siècle (*Oberman* 101).

Para Fabienne Bercegol, Oberman toma nota da alteração dos seus pensamentos e sentimentos com a passagem do tempo, descobrindo-se, assim, inconstante e disperso (Bercegol: *Oberman* 32). O

escritor do *eu* descobre que o *eu* é inatingível e que, por isso, *fixar o eu é morrer* (Didier 54):

Que l'on me condamne sévèrement, si je refuse le sacrifice d'une vie heureuse au bien général: mais lorsque, devant rester inutile, j'appelle une mort trop longtemps attendue, j'ai des regrets, je le répète, et non pas des remords (*Oberman* 190).

La mort, dites-vous, n'existe point pour l'homme. Vous trouvez impie le *hic jacet*. L'homme de bien, l'homme de génie n'est pas là sous ce marbre froid, dans cette cendre morte. Qui dit cela? Dans ce sens *hic jacet* sera faux sur la tombe d'un chien: son instinct fidèle et industrieux n'est plus là. Où est-il? Il n'est plus (*Oberman* 206).

A vida feliz a que Oberman alude – e à qual poderia sacrificar o *bem geral* – é, certamente, meramente especulativa: apenas no caso de o seu génio dar origem a uma obra imortal será a sua vida vingada. A morte funciona, então, como um episódio temporal gerador de angústia, por um lado, e como inibidora da opressão da vida, finita e inútil, geradora dessa angústia, por outro. Escrever é o preço e o prémio desta libertação: sem a capacidade de erigir, com palavras, um testemunho de vida – e da sua consciência – que seja perpetuado após a morte física, Oberman – e, portanto, Senancour – padeceria sem esperança de alcançar a imortalidade.

IV

As palavras, explica Henri Frédéric Amiel, isolam e localizam a vida num ponto e são um elemento indistinguível da análise:

La parole est une analyse; quand nous sommes bouleversés par la sensation ou par le sentiment, l'analyse cesse, et avec elle la parole et la liberté. Notre unique ressource, après le silence et la stupeur, c'est le langage d'action, la mimique ... Parler c'est disperser. Le discours isole et localise la vie en un point, il l'éparpillé à la circonférence de l'être, il analyse, il ne traite que d'une chose à la fois ; il décentralise ainsi l'émotion et la réfrigère par cela même (*Journal I 214*);

ao utilizá-las, o ser humano pode manusear as suas sensações, coligindo e estudando-as, e estruturando, assim, a cada momento, pensamento e indivíduo:

L'homme est un colon; toute son œuvre, à la bien prendre, est de développer la vie, de la semer partout; c'est la mission de l'humanité, et cette mission est divine. Son grand moyen est la parole. Nous oublions trop souvent que le langage est à la fois un ensemencement et une révélation (*Journal I 54*).

O homem, qual colono, faz germinar vida através da palavra e essa é uma missão divina que, por esse motivo, deve ser respeitada e incentivada. O autor demonstra ter consciência da importância da linguagem na composição da história de cada indivíduo, com a qual se escreve a história colectiva da espécie:

Ce sont des jalons dans mon passé, et au lieu de quelques-uns des jalons, il y a des croix funéraires, des pyramides de pierre, des tiges qui ont reverdi, des cailloux blancs, des médailles; tout cela sert à retrouver son chemin dans les champs élysées de l'âme. Le pèlerin a marqué ses étapes, il peut retrouver la trace de ses pensées, de ses larmes et de ses joies (*Journal I 43*).

As palavras, enquanto *pedras-de-toque* do passado, guardam com elas a vida e a morte do que rodeia o autor, reformulando contínua e paulatinamente os seus pensamentos e a sua alma. A recordação do passado e a imaginação do futuro aliam-se no interior de cada homem, erigindo uma memória que outrem poderá apenas imaginar. Assim, os indivíduos constroem, camada sobre camada, a história dos eventos que marcam a sua vida e dos sentimentos que, a cada momento, possuem sobre esses momentos distantes que, dessa forma, ganham constante proximidade e maleabilidade: “Je m'aperçois alors des catacombes de ma mémoire et des étages de cendre historique accumulés au-dessous de mon sol actuel” (*Journal* II 291). O resultado desta construção é um monumento, tanto mais importante quanto mais recordações forem usadas para erigi-lo. O tempo que separa o presente das recordações é, realmente, diz Amiel, um espaço entre memórias: “Dès que nous cessons d'apercevoir cet espace, le temps a disparu” (*Journal* I 225). O poeta é, portanto, capaz de fazer coincidir num ponto espaço-temporal os elementos que caracterizam várias memórias descontínuas, imprimindo-lhes a unidade de que necessitam para criar uma obra literária, concebida nesses termos. Quando é retirada a profundidade temporal que organiza os eventos cronologicamente, estes podem ser colapsados num ponto espacial que o escritor intitula *Journal Intime*. Este torna-se depósito de impressões passadas associadas aos estados de alma com que o autor os revisita e regista.

Como visto anteriormente, existe, para Amiel, uma ligação evidente entre a sazonalidade natural e a sazonalidade da alma. Se o clima é cíclico e tem capacidade de influenciar a alma, esta adquire também uma sazonalidade própria; podemos então estudá-la à luz do conceito do eterno retorno¹²⁸, segundo o qual as vidas e os estados de ânimo se repetem *ad infinitum*, numa alternância entre pólos que se opõem e se completam. Na opinião de Amiel, cada dia representa um novo começo, semelhante ao anterior e ao seguinte. Os dias e as estações alternam-se entre si, e o mesmo

128De forma sucinta, o conceito de Eterno Retorno tem raízes na filosofia oriental antiga, tendo tido pouca visibilidade no ocidente cristão até ao século XIX. Friedrich Nietzsche formula esta teoria (*Ewige Wiederkehr*), em *Also sprach Zarathustra, Die fröhliche Wissenschaft e Jenseits von Gut und Böse*: “E se, um dia ou uma noite, um demónio se viesse introduzir na tua suprema solidão e te dissesse: «Esta existência, tal como a levas e levaste até aqui, vai-te ser necessário recomencá-la sem cessar; sem nada de novo; muito pelo contrário! A menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente pequeno tudo voltará a acontecer, e voltará a aparecer, este luar entre as árvores, e este instante, e eu também!” (*Die fröhliche Wissenschaft* Aph. 341 240).

acontece com os estados de almas. A verdade espiritual que abunda no poeta de manhã tem tendência a desaparecer com o avançar do dia. Estas variações são, contudo, cíclicas e naturalmente previsíveis, o que lhes confere um carácter imutável, quando vistos de uma perspectiva suficientemente abrangente:

Si chaque jour est une répétition de la vie, chaque aube signe avec l'existence comme un contrat nouveau. A l'aube, tout est frais, facile, léger, comme pour l'enfance. A l'aube, la vérité spirituelle est, comme l'atmosphère, plus transparente, et les organes, comme les jeunes feuilles, absorbent plus avidement la lumière, aspirent plus d'éther et moins d'éléments terrestres. Si la nuit et le ciel étoilé parlent de Dieu, d'éternité, d'infini à la contemplation, l'aurore est l'heure des projets, des volontés, de l'action naissante. Tandis que le silence et la « morne sérénité de la voûte azurée » inclinent l'âme à se recueillir, la sève et la gaieté de la nature se répandent dans le cœur et le poussent à vivre (*Journal I* 44).

Visto que a atenção de Amiel não se centra em episódios mundanos, a sua única acção possível é aspirar a criar algo de infinito, isto é, criar uma obra que resista ao passar do tempo e que pertença a uma categoria sobre-humana:

Il n'y a de repos pour l'esprit que dans l'absolu, pour le sentiment que dans l'infini, pour l'âme que dans le divin. Rien de fini n'est vrai, n'est intéressant, n'est digne de me fixer. Tout ce qui est particulier est exclusif, tout ce qui est exclusif me répugne. Il n'y a de non-exclusif que le Tout; c'est dans la communion avec l'Être et par tout l'être que se trouve ma fin. Alors dans la lumière de l'absolu, toute idée devient digne d'étude; dans l'infini, toute existence digne de respect; dans le divin, toute créature digne d'amour (*Journal I* 35).

Segue-se, portanto, a necessidade de encontrar o *absoluto*, onde o seu espírito poderá descansar e fixar-se. Fixar a realidade é prerrogativa do que é divino e eterno; sentindo-se distinto dos restantes homens, que perseguem objectivos específicos e mundanos, Amiel faz sua a empresa de buscar a totalidade:

J'ai senti ce qui me distingue de la majorité des voyageurs qui tous ont un but particulier et se contentent d'une ou de plusieurs choses, tandis que je veux tout ou rien et que je tends perpétuellement à l'intégrale totale, soit de tous les buts réunis, soit de tous les éléments de la réalité ; en d'autres termes je désire la somme de tous les désirs et je veux connaître la somme des diverses connaissances. Toujours le complet, l'absolu, le *teres atque rotundum*, la sphéricité, la non-résignation (*Journal I 89*).

Na opinião de Edmond Scherer, o desejo de absoluto do autor coincide com a sua principal capacidade: devido à facilidade que tinha em se identificar com o que lhe era exterior, Amiel possuía o dom de se transportar para estados de existência determinados, (Scherer: *Journal I xxxix*). Deriva daí o desejo de *somar todos os desejos e todos os conhecimentos*. Não obstante o ensejo de infinito, Amiel vê-se, contudo, obrigado a viver e a lidar com o que é profano e temporário, o que o inquieta e o impede de se contentar, inculindo-lhe desejos nefastos:

Ainsi j'aspire à l'infini et peu me contente déjà; tout m'inquiète et la moindre chose me calme. Je me suis surpris souvent de désirer mourir, et pourtant mon ambition de bonheur ne dépasse guère celle de l'oiseau : des ailes! (*Journal I 183*).

Este impulso de morte¹²⁹ vem, como seria de esperar, preencher o vazio que a inacção e o sentimento de inadaptação provocam:

Toujours et partout le salut est une torture, la délivrance est une mort, l'apaisement est dans l'immolation ; il faut, pour recevoir sa grâce, baiser le crucifix de fer rouge; la vie est une série d'angoisses, un calvaire qu'on ne monte qu'en se meurtrissant les genoux. On se distrait, on se disperse, on s'abêtit pour être dispensé de l'épreuve, on détourne les yeux de la *via dolorosa* (*Journal I 140*).

Apesar de a vida ser uma sucessão de angústias, precipitar a morte não é uma opção. Viver é, ainda assim, *triumfar incessantemente*, refere o autor (*Journal I 37*):

129O *Journal Intime* possui inevitavelmente, para parte dos seus comentadores, um sentimento de morbidade: “Se existe uma nota de morbidade, como foi apontado, nesta e em outras análises de Amiel, então o *Journal* serve melhor os seus propósitos, porque revela à nossa frágil humanidade, com toques de magnanimidade, os cumes a que o homem pode aspirar e as profundezas aonde não deve descer” (Matthew 491).

C'est la Némésis qui ne veut pas souffrir la vie, c'est l'instinct de la mort qui travaille continuellement à détruire ce qui veut être, ce qui prend forme, ce qui existe, c'est la rage de destruction l'attire pour le suicide qui s'identifie à l'instinct de conservation. — Cette antipathie pour ce qui ferait du bien, pour le remède et l'aliment sauveur, n'est-elle pas une variante de l'antipathie pour la lumière morale, pour la vérité régénératrice? Le péché ne crée-t-il pas aussi une soif de la mort, une ardeur croissante pour ce qui fait du mal ?
(*Journal I* 159).

Consciente do instinto de morte que existe em si e das suas ligações com um instinto imoral que deseja combater, o poeta reprime-o e a ataca-o. Amiel não recusa a vida; o seu interesse pela morte reside no facto de esta representar a totalidade que persegue. Apenas para lá da morte podem ser fixos os dias que se repetem infinitamente, e apenas para lá da morte o poeta ganha a capacidade de fazer coincidir momentos distintos. Deste modo, nota Scherer, uma expressão perpassa todo o *Diário: le besoin de totalité* (Scherer: *Journal I* xxxvi). A única forma de suportar esta dualidade, explica Amiel, é praticar a resignação, sacrificar a vontade e renunciar à felicidade:

... rentrer dans l'ordre, accepter, se soumettre, se résigner et faire encore ce qu'on peut. Ce qu'il faut sacrifier, c'est sa volonté propre, ses aspirations, son rêve. Renonce au bonheur une fois pour toutes. L'immolation de son moi, la mort à soi-même, tel est le seul suicide utile et permis (*Journal II* 33).

Mas, se a morte implica uma aproximação natural àquilo que é divino, a vida, que é, por outro lado, *o poema mais belo que existe* e uma representação em *miniatura do poema universal e divino*, deve ser respeitada:

... la vie qui se lit tout en se composant, où la verve et la conscience s'allient et s'entraident, la vie qui se sait microcosme et qui joue devant Dieu la répétition en miniature du poème universel et divin... Et sois tout en n'étant rien, en t'effaçant, en laissant entrer Dieu en toi comme l'air dans un espace vide, en réduisant ton moi égoïste à n'être que le contenant de l'essence divine... Retire-toi souvent dans le sanctuaire de ton intime conscience, rentre dans ta ponctualité d'atome pour t'affranchir de l'espace, du temps, de la matière, des tentations, de la dispersion, pour échapper à tes organes, à ta propre vie, c'est-à-dire meurs souvent, et interroge-toi en face de cette mort, comme préparation à la dernière mort (*Journal I 59*).

Perdido entre dois rios distintos, como Chateaubriand, o poeta tenta unir vida e morte através da anulação do sujeito face ao que sente ser divino: "... car pour la sainteté il faut plus, il faut l'union de volonté, la perfection du dévouement, la mort du moi, l'absolue soumission" (*Journal II 160*). Ou seja, o sujeito deve retirar-se num santuário – não religioso, mas íntimo¹³⁰, e que se concretiza na acção da escrita – submeter-se à passagem do espaço, do tempo e da matéria, e rebaixar o seu orgulho, o seu egoísmo e as suas ambições humanas:

Prends garde à toi, tu es très porté à cette dernière faute, et elle t'a déjà fait beaucoup de tort. Fléchis donc ta fierté, abaisse-toi jusqu'à devenir habile. Ce monde d'égoïsmes adroits et d'ambitions actives, ce monde des hommes, où il faut mentir par le sourire, la conduite, le silence autant que par la parole, monde révoltant pour l'âme droite et fière, ce monde, il faut savoir y vivre. On y a besoin de succès : réussis. On n'y reconnaît que la force : sois fort. L'opinion veut courber les fronts sous sa loi. Au lieu de la narguer, il vaut mieux la vaincre. Je comprends la colère du mépris et le besoin d'écraser que donne invinciblement tout ce qui rampe, tout ce qui est tortueux, oblique, ignoble. A ce point de vue, on peut encore se prescrire la prudence : Sois simple comme la colombe et prudent comme le serpent, a dit Jésus. Soigne ta réputation, non par vanité, mais pour ne pas nuire à ton œuvre et par amour pour la vérité (*Journal I 41*).

O poeta revolta-se amiúde contra o mundo que habita e exulta. Por isso, a vida em reclusão

¹³⁰Nas palavras de Georges Palante, "O individualismo em que ele se refugia não é o individualismo revoltado, a-social ou anti-social; é o individualismo religioso a que chamamos misticismo, através do qual o indivíduo se isola em si mesmo para descobrir Deus" (74). John Matthew apelida Amiel, Tolstoy, Dostoevsky, Nietzsche, entre outros, de "God-seekers", i.e. aqueles que procuram uma moralidade perdida com a ruína das instituições religiosas (490). Estas são, recorde-se a opinião de Chateaubriand, algumas das *almas contemplativas* responsáveis pelo *mal do século*, a quem John Middleton Murry chama gigantes, comparando-os com o pigmeu Amiel (182).

significa a abdicação estóica de ambições e de acções grandiosas. Abdicando da vida¹³¹, Amiel sente-se na obrigação de aconselhar, por escrito, um procedimento semelhante aos outros, tal como os defuntos deixam escritos desejos e normas de uso:

Tiens-toi en ordre ; laisse les vivants vivre et résume tes idées, fais le testament de ta pensée et de ton cœur : c'est ce que tu peux faire de plus utile. Renonce à toi-même et accepte ton calice, avec son miel et son fiel, n'importe... N'aie plus d'ambition personnelle et alors tu te consoleras de vivre ou de mourir, quoi qu'il advienne (*Journal I* 6).

Aconselha, nomeadamente, a que também os outros redijam testamentos com os seus pensamentos e sentimentos. Os testamentos são o local onde os mortos guardam conselhos e prescrições para os vivos. Amiel partilha, no seu *Diário*, os seus sentimentos de desilusão face ao mundo humano e face às ambições que o individuo divide com a sociedade. Vale mais ser comedido e desconhecido do que ceder aos prazeres efémeros humanos, adverte. A morte é o fim inquestionável, para o qual é conveniente se estar preparado; é, ao mesmo tempo, consolação e reduto para quem busca a imortalidade:

La mort! le silence! l'abîme! — Effrayants mystères pour l'être qui aspire à l'immortalité, au bonheur, à la perfection! Où serai-je demain, dans peu de temps, quand je ne respirerai plus? où seront ceux que j'aime? où allons-nous? que sommes-nous? Les éternels problèmes se dressent toujours devant nous, dans leur implacable solennité (*Journal II* 1).

Ao aspirar à imortalidade, Amiel vive com pressentimentos de morte e angustiado face aos seus mistérios. Sente-se, por isso, no dever de alertar aqueles que ainda se encontram aquém do túmulo para aquilo que os espera do outro lado, assim como de dissipar o temor que essa última passagem pode provocar:

¹³¹Paul Gorceix observa, no seu ensaio “La problématique de la mélancolie chez Henri-Frédéric Amiel”, que Amiel vive realmente uma vida *d'outré-tombe*, “condenado à observação de si mesmo. De uma ponta à outra, o *Journal Intime* é exemplo daquilo a que Starobinski apelida «suicídio moral»” (7). De facto, o comportamento do suíço assemelha-se àquele com que Starobinski caracteriza Mme Staël; a melancolia desta era, segundo o crítico, “o estado de ânimo daquele que leva uma existência póstuma, para lá do seu desejo e da sua vida pessoal, nunca consumados” (“Madame de Staël” 29).

Il faut mourir et rendre compte de sa vie, voilà dans toute sa simplicité le grand enseignement de la maladie. Fais au plus tôt ce que tu as à faire; rentre dans l'ordre, songe à ton devoir, prépare-toi au départ: voilà ce que crient la conscience et la raison (*Journal I* 148).

Apenas após a morte, dita o poeta, pode o homem fazer a conta da sua vida, alcançar estabilidade e totalidade: “Savoir être prêt, c'est au fond savoir mourir”¹³² (*Journal I* 29). A obra só termina quando o escritor está pronto para a deixar terminar, ou seja, quando está apto para passar para *além-túmulo*. Gerar um monumento, algo que persista para lá da vida e que acompanhe o autor para lá da morte – é esse o desejo de Amiel:

Je sais bien que la tentation esthétique est la tentation française; j'en ai souvent gémi, et, néanmoins, si je désirais quelque chose, ce serait d'être un écrivain, un grand écrivain. Laisser un monument *aere perennius*, un ouvrage indestructible, qui fasse penser, sentir, rêver, à travers une suite de générations, cette gloire est la seule qui me ferait envie, si je n'étais sevré même de cette envie. Le livre serait mon ambition, si l'ambition n'était vanité, et vanité des vanités (*Journal II* 238).

No excerto acima, o poeta contrapõe, num rasgo de sinceridade, a ambição imortal à vaidade do homem. Este género de contradições é comum no *Journal*. Amiel demonstra recear representar as suas aspirações literárias, não por confundi-las com vitórias vãs e mundanas, mas por não estar certo do êxito final da empresa – o fim chegará, de resto, somente após a morte física do autor, sendo, por isso, uma incógnita.

Nas palavras de Edmond Scherer, Amiel tem características esquivas, quer no carácter como na inteligência, que o impedem de se definir completamente e de produzir uma obra intencional e reflectida. É, ainda assim, através da elaboração do *Diário* que o escritor transmite o receio em escrevê-lo. Escrever ameniza o medo, e transforma-o em imagens e palavras que compõem um

¹³²Contrário às suas recomendações, o próprio *Journal* é a melhor prova da incapacidade do autor em terminar acções ou objectos. Na opinião de Paul Gorceix, o *Diário* é uma prova da derrota psicológica e literária de Amiel: “O *Diário* é o produto de um falhanço de personalidade, que toma consciência, dia após dia, da sua incapacidade para ultrapassar, na sua escrita, a fragmentação do quotidiano e de realizar, a partir dos eventos vividos, uma obra coerente” (1). Na nossa opinião, o resultado de um *échec* de personalidade não é necessariamente, no entanto, um *échec* literário.

monumento. Apenas após a sua morte será descoberto, *em folhas secretas*, fruto das dores de um *gênio estéril*, “um livro que nunca morrerá” (Scherer: *Journal I LXXV*).

Entre viver o quotidiano e escrevê-lo existe uma diferença de espécie: escrever os acontecimentos diários pode ser uma forma de evitá-los, de omitir as suas consequências, de confundir os eventos reais com os imaginados. Depositar no papel o pensamento íntimo, sem o filtrar, não é um acto simples ou natural, nem para quem escreve, nem para quem lê – que, ao se ver confrontado com a sinceridade alheia, vê-se forçado a ponderar sobre a própria. “Grande parte do *Livro* é uma colectânea de exercícios intelectuais”, recorda Robert Bréchon:

... primeiro, tomada de consciência da inconsciência original; depois, consciência dessa mesma consciência, com todas as subtilezas possíveis. Trata-se, para a consciência, de «requintar melhor». No limite extremo já não há para ela objecto: é uma consciência abstracta. Bernardo Soares descreve o clarão de lucidez em que fundamenta o seu cometimento e que orienta o seu método de meditação” (“Fernando Pessoa: L. D.” 102).

Bernardo Soares tem consciência do efeito que este género de confissões pode ter no leitor. Ler acerca do seu quotidiano deve dar a impressão de atravessar um *pesadelo voluptuoso*, assevera o autor (*Livro* 200). Esta confissão de intencionalidade contrasta com a indicação acerca da espontaneidade dos seus *rabiscos*. No fragmento abaixo, explica-se que as palavras *vadias* deixam de pertencer ao escritor, a partir do momento em que são escritas:

Na minha alma ignóbil e profunda registo, dia-a-dia, as impressões que formam a substância externa da minha consciência de mim. Ponho-as em palavras vadias, que me desertam desde que as escrevo, e erram, independentes de mim, por encostas e relvados de imagens, por áleas de conceitos, por azinhagas de confusões. Isto de nada me serve, pois nada me serve de nada. Mas desapoquento-me escrevendo, como quem respira melhor sem que a doença haja passado (*Livro* 284).

Apesar de escrever não servir nenhum propósito aparente, defende Soares, serve de calmante para a

vida, à semelhança de outras acções incosequentes e inconscientes. A implicação desta afirmação é clara. Soares pretende convencer o leitor de que as palavras que deposita no papel são o fruto inconsciente da sua alma e que, por esse motivo, não têm um propósito definido:

Há quem, estando distraído, escreva riscos e nomes absurdos no mata-borrão de cantos entalados. Estas páginas são os rabiscos da minha inconsciência intelectual de mim. Traço-as numa modorra de me sentir, como um gato ao sol, e releio-as, por vezes, com um vago pasmo tardio, como o de me haver lembrado de uma coisa que sempre esquecera.

Quando escrevo, visito-me solenemente. Tenho salas especiais, recordadas por outrem em interstícios da figuração, onde me deleito analisando o que não sinto, e me examino como a um quadro na sombra (*Livro* 308).

Esta é, no entanto, uma teoria que pretendemos refutar. Quando escreve, Soares não se deixa somente visitar, mas abre conscientemente caminho para visitas alheias – e o termo *consciente* é fulcral para a nossa análise. O pesadelo que Soares pretende descrever ao seu leitor é, *grosso modo*, o da sua vida, ou antes, o que a sua vida poderia ter sido: “...dizer é renovar” (*Livro* 128). Assim como Aristóteles, Soares sabe que *um romance é uma história do que nunca foi* e que, por essa razão, inclui infinitas possibilidades; o drama, por seu lado, é um romance sem narrativa, e o poema utiliza linguagem *fora do comum*. Para Feijó, *O Livro do Desassossego* é “a parte transcendental do espírito literário” (153) e, segundo o que se tem tentado demonstrar, um misto de romance, de drama e de poesia, que descreve histórias (paisagens-estados de alma) que podem (ou não) existir, e que o faz sem utilizar a narrativa (sem acção), mas utilizando linguagem não-quotidiana (extraordinária) e referências estranhas (estrangeiras) (*Livro* 127).

As paisagens, tal como os estados de alma, são móveis e imprevisíveis; contudo, à semelhança do que Amiel defendera, o autor sabe que são grandezas cíclicas:

Depois que os últimos calores do estio deixavam de ser duros no sol baço, começava o outono antes que viesse, numa leve tristeza, prolixamente indefinida, que parecia uma vontade de não sorrir do céu ... Vinha, por fim, o outono certo: o ar tornava-se frio de vento; soavam folhas num tom seco, ainda que não fossem folhas secas; toda a terra tomava a cor e a forma impalpável de um paul incerto. Descobria-se o que fora sorriso último, num cansaço de pálpebras, numa indiferença de gestos ... Mas as primeiras chuvas de inverno, vindas ainda no outono já duro, lavavam estas meias tintas como sem respeito. Ventos altos chiando em coisas paradas, barulhando coisas presas, arrastando coisas móveis, erguiam, entre os brados irregulares da chuva, palavras ausentes de protesto anónimo, sons tristes e quase raivosos de desespero sem alma (*Livro 270*).

Assim, diferentes paisagens e estados de alma seguem-se, uns aos outros, da mesma forma que acontece com a passagem dos dias, das estações e dos anos, compondo uma unidade que permite inferir uma paisagem e uma alma únicas. A aparente contradição de várias paisagens comporem uma única alma é explicada pelo facto de as paisagens comporem, *in extremis*, uma ideia de imagem sempre igual: “Paisagens são repetições. Numa simples viagem de comboio divido-me inútil e angustiadamente entre a inatenção à paisagem e a inatenção ao livro que me entreteria se eu fosse outro. Tenho da vida uma náusea vaga, e o movimento acentua-ma” (*Livro 139*). Se, como sugere o autor, “Este livro é só um estado de alma, analisado de todos os lados percorrido em todas as direcções” (*Livro 395*), então a sua alma é a colectânea de paisagens que compõem a sua obra, uma alma que pode ser vista como fragmentária, mas que, quando vista do lado de fora – para além do túmulo – não deixa de ser uma alma única, que se modifica ciclicamente, voltando sempre ao ponto de partida. Como visto atrás, Hannah Arendt escreve sobre o movimento cíclico da vida na Terra, e explica que a principal diferença entre a vida humana (*bios*) e as demais (*zôè*) é o facto de a primeira ser constituída por acontecimentos que podem ser coleccionados e recontados (esta rememoração torna-se num género de *praxis* [acção], ao *fabricar* história) (*Human Condition 122*). Através da criação de *memórias*, a vida humana – mortal – quebra o ciclo eterno natural e gera objectos passíveis de persistirem à soma temporal das vidas humanas, ou seja, de serem imortais. Soares escreve, portanto, com a intenção de fazer perpetuar algo. Fá-lo utilizando a técnica de que dispõe – enunciados linguísticos.

Erigir memórias tem como objectivo primário interromper a eternidade do ciclo, no qual cada homem vive a sua vida de forma ritmada e semelhante a todos os outros homens, visto ser a colecção de histórias aquilo que atribui ao ser humano um sentimento de imortalidade pessoal, fundado no da imortalidade da espécie. Se o pensamento é uma actividade solitária, a palavra e a acção são, por outro lado, manifestações exteriores da vida humana a partir do momento em que são vistas e percebidas por outros homens, sem cuja existência se perderiam. Acção, palavra e pensamento não produzem nada e são fúteis como a vida e apenas se tornam coisas do mundo quando são vistas, ouvidas, recordadas e transformadas em objectos – poemas, livros, quadros ou monumentos (*Human Condition* 120). A escrita torna-se, deste modo, um meio privilegiado para transformar pensamentos, palavras e acções em acontecimentos que podem ser acumulados e recordados. Esta é também a opinião de Fernando Pessoa, que sabe que é o escritor, e não o herói, quem fixa a história: “The man of action lives no further than his action; then it is the historian who makes him live. All celebrity is really literary, because literature is the real memory of mankind” (*Heróstrato* 139). Chateaubriand escrevera para fixar a história do seu século e, desse modo, se imortalizar com ela. Pessoa pretende, pelo contrário, fixar uma história aparentemente irrelevante: a da vida de Soares¹³³. Alfredo Margarido apelida a escrita de Soares de epopeica, comparando-a com os registos comerciais que o autor elabora no comércio do patrão Soares:

O mesmo acontece no caso da escrita epopeica de Bernardo Soares, que é constituída por «apontamentos» fragmentários, relatando as múltiplas «operações» do quotidiano, tal como os «lançamentos» retêm o essencial das «operações» comerciais, registadas dia a dia... Para Bernardo Soares a vida é constituída por uma série reduzida de tropismos, que não conseguem vencer a entropia, e que aparecem como uma espécie de magma, onde seria difícil encontrar uma data significativa: a vida perderia assim qualquer fim e qualquer começo, aparecendo o tempo inteiramente espacializado (Margarido 80).

Estes tropismos de dimensão semelhante e composição dispersa são, à semelhança dos episódios

¹³³Convém também recordar que a falta de aristocracia de Soares o impedia, em parte, de elaborar uma obra análoga à de Chateaubriand, assemelhando-se mais, neste sentido, às *Confissões* de Rousseau. Assim, usando as palavras com que Bonhôte descreve a empresa de Rousseau, “a obra projectada serão as Memórias de um 'homem do povo', de um homem socialmente obscuro ... que não possui nem a vantagem de participar em grandes eventos, nem a 'qualidade' ou a 'dignidade' ... mas sim o valor superior do 'pensamento', das 'ideias' e dos 'sentimentos'” (18).

que compõem o século de Chateaubriand, em última análise, iguais a quaisquer outros. É a sua transcrição que os torna memoráveis e, portanto, passíveis de se tornarem imortais:

O resultado está patente: qualquer que seja a angústia existencial de Bernardo Soares, qualquer que seja a constância com que ele denuncie a qualidade fragmentária da sua escrita, está por outro lado salvo da desapareição futura – repare-se no elemento milenarista inseparável desta escrita –, assegurada pelo facto de escrever ... Trata-se, como já de viu, de uma forma particular de megalomania, que só pode encontrar alicerce e resolução na escrita (Margarido 80).

É graças à faculdade da memória que o arquivo, a selecção e a redacção destes episódios se tornam possíveis: se Homero não tivesse existido, a guerra de Tróia teria provavelmente caído no esquecimento; sem os poetas, a grandeza humana perder-se-ia continuamente, ao longo dos séculos (Arendt 1 247).

Não obstante, Silvina Rodrigues Lopes defende, em “A ficção da memória e a inscrição do esquecimento”, que a descontinuidade dos fragmentos que compõem o *Livro* indica a “ausência de um fio de memória que estabeleça a unidade” (19), “uma dispersão infinita e as mesmas palavras com valores tão diferentes” (21). Na nossa opinião, esta posição não tem em atenção o facto de a dispersão que refere não se fundar na ausência de memória, mas na inconstância desta: segundo o que temos vindo a defender, o passado e a memória são construções interiores, o que implica que tanto o esquecimento quanto a ficção sejam componentes destas construções. Assim, apesar de a crítica sugerir que “a memória funciona como uma ficção” (25), não é exacto considerar que o desassossego tenha origem no “esquecimento do esquecimento” (22). A memória é, de resto, segundo Soares, uma sensação do passado que, por isso mesmo, não passa de ilusão: “Desenganemos até disto. Nós nem as nossas sensações possuímos. Não fales. A memória, afinal, é a sensação do passado... E toda a sensação é uma ilusão...” (*Livro* 297). Visto que sensações e ilusões possuem a prerrogativa de serem facciosas e voláteis, também da memória não se pode exigir maior rigor. Quando a sensação se perde, é a memória que a faz perdurar, ainda que o faça através da ilusão:

As nossas sensações, ao menos? Ao menos o amor é um meio de nos possuímos, a nós, nas nossas sensações? e, ao menos, um modo de sonharmos nitidamente, e mais gloriosamente portanto, o sonho de existirmos? e, ao menos, desaparecida a sensação, fica a memória dela connosco sempre, e assim, realmente possuímos?...

Desenganemos até disto. Nós nem as nossas sensações possuímos. Não fales. A memória, afinal, é a sensação do passado... E toda a sensação é uma ilusão... (*Livro* 297).

“O diário de Amiel doeu-me sempre por minha causa” (*Livro* 129), explicara Soares, que, à semelhança daquele ou de Chateaubriand, sentia a necessidade de escrever para se provar humano, isto é, para *criar* uma vida humana em substituição daquela que não consegue viver: “Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real” (*Livro* 128). A vida quotidiana de Soares depende da sua vida literária porque “Narrar é criar, pois viver é apenas ser vivido” (*Livro* 154). As acções e as interacções que o autor pratica fora do seu quarto da rua dos Douradores parecem-lhe menos reais do que as que deposita no papel, visto apenas sobre as últimas sentir possuir controlo. Lá fora, dependente de outros e das circunstâncias, Soares é apenas um comum mortal, que vive a vida possível, enquanto a morte não chega: no seu quarto, contudo, pode criar todos os mundos que pretenda e atingir, neles e com eles, a imortalidade que deseja: “A manhã do campo existe; a manhã da cidade promete. Uma faz viver; a outra faz pensar. E eu hei sempre de sentir, como os grandes malditos, que mais vale pensar que viver” (*Livro* 189). Este esforço de criação é, portanto, consciente e intencional.

Apesar de repetir que o seu *Livro* é a sua cobardia, recorda Feijó, “no entanto, Soares escreve, e com um virtuosismo que excede qualquer propósito estetizante” (145), um virtuosismo que faz adivinhar uma necessidade de escrever e de ser lido:

Por que escrevo, se não escrevo melhor? Mas que seria de mim se não escrevesse o que consigo escrever, por inferior a mim mesmo que nisso seja? ... Para mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever (*Livro* 154).

Escrever é desprezar, na medida em que faz desprezar a vida exterior, enquanto inferior. Se escrever substitui a vida exterior, então esta é a grande obrigação de Soares. Sem o fazer, ou seja, sem ter a

possibilidade de exprimir, de confessar e, sobretudo, de recriar, a vida torna-se insignificante e inútil:

A mais vil de todas as necessidades — a da confiança, a da confissão. E a necessidade da alma de ser exterior.

Confessa, sim; mas confessa o que não sentes. Livra a tua alma, sim, do peso dos seus segredos, dizendo-os; mas ainda bem que o segredo que dizes, nunca o tinhas dito. Mente a ti próprio antes de dizeres essa verdade. Exprimir(-se) é sempre errar. Sê consciente: exprimir seja, para ti, mentir (*Livro 315*).

A imposição de revelar a sua alma ao *exterior* apenas se justifica por esta ser naturalmente *interior*. A confissão não é, por isso, necessariamente um veículo de psicologismos. Descrever paisagens, movimentos, episódios mais ou menos insignificantes, transeuntes ou colegas de escritório, tudo é motivo para edificar a obra que pode redimir a falta de vida exterior do seu autor. Este vê-se, a si e ao seu *Livro* – espelho da sua consciência mas também da sua capacidade imaginativa –, em tudo o que observa:

Passaram meses sobre o último que escrevi. Tenho estado num sono do entendimento pelo qual tenho sido outro na vida. Uma sensação de felicidade translata tem-me sido frequente. Não tenho existido, tenho sido outro, tenho vivido sem pensar ...

Num sono falso longínquo lembrei tudo quanto fora, e foi com uma nitidez de paisagem vista que se me ergueu de repente, antes ou depois de tudo, o lado largo da quinta velha de onde, a meio da visão, a eira se erguia vazia. Senti imediatamente a inutilidade da vida. Ver, sentir, lembrar, esquecer – tudo isso se me confundiu, numa vago dor nos cotovelos, com o murmúrio incerto da rua próxima e os pequenos ruídos do trabalho sossegado no escritório quedo (*Livro 279*).

A inutilidade da vida, presente em todos os seus contornos, impede o poeta de vivê-la na sua plenitude. A única forma de a viver é, pois, imaginá-la e recordá-la, não no vazio, mas na construção de uma obra imortal. Apesar de as descrições presentes no *Livro* não serem necessariamente reais – são, muitas vezes, apenas fruto das suas construções mentais –, o seu valor estético mantém-se (e substitui, nas palavras de Feijó, o propósito ético de Fernando Pessoa (155)):

Agora, à luz ampla e alta, a paisagem da cidade é como de um campo de casas – é natural, é extensa, é combinada. Mas ainda no ver disto tudo poderei eu esquecer que existo? A minha consciência da cidade é, por dentro, a minha consciência de mim (*Livro* 356).

Escrever tem, pois, dois propósitos de diferentes graus. O primeiro é viver – ou seja, substituir a vida real pela vida do sonho, visto que viver a vida exterior parece ser ou impossível ou inútil:

A vida prática sempre me pareceu o menos cómodo dos suicídios. Agir foi sempre para mim a condenação violenta do sonho injustamente condenado. Ter influência no mundo exterior, alterar coisas, transpor entes, influir em gente — tudo isto pareceu-me sempre de uma substância mais nebulosa que a dos meus devaneios. A futilidade imanente de todas as formas da acção foi, desde a minha infância, uma das medidas mais queridas do meu desapego até de mim.

Agir é reagir contra si próprio. Influenciar é sair de casa.

Sempre meditei como era absurdo que, onde a realidade substancial é uma série de sensações, houvesse coisas tão complicadamente simples como comércios, indústrias, relações sociais e familiares, tão desoladoramente incompreensíveis perante a atitude interior da alma para com a ideia de verdade (*Livro* 218);

o segundo é ganhar a imortalidade, ou seja, em vez de desempenhar acções fugazes e mundanas, optar por construir uma obra que possa durar para além da vida física do seu autor:

Quantos Césares fui, mas não dos reais. Fui verdadeiramente imperial enquanto sonhei, e por isso nunca fui nada. Os meus exércitos foram derrotados, mas a derrota foi fofa, e ninguém morreu. Não perdi bandeiras. Não sonhei até ao ponto do exército, onde elas aparecessem ao meu olhar em cujo sonho há esquina. Quantos Césares fui, aqui mesmo, na Rua dos Douradores. E os Césares que fui vivem ainda na minha imaginação; mas os Césares que foram estão mortos, e a Rua dos Douradores, isto é, a Realidade, não os pode conhecer (*Livro* 119).

Para alguém que tem o privilégio e o fardo do sonho de glória, viver uma vida de empregado de comércio não é suficiente, nem faz sentido – a gola do seu fato esconde o pescoço de poeta, mas não o destrói (*Livro* 63). Para alguém que se mede, em imaginação, com César e Napoleão, não

tendo um exército que comandar, a única forma de alcançar a fama é fazendo uso da sua arma: a pena:

Vejo-me célebre? Mas vejo-me célebre como guarda-livros. Sinto-me alçado aos tronos do ser conhecido? Mas o caso passa-se no escritório da Rua dos Douradores e os rapazes são um obstáculo. Ouço-me aplaudido por multidões variegadas? O aplauso chega ao quarto andar onde moro e colide com a mobília tosca do meu quarto barato, com o que me rodeia, e me amesquinha desde a cozinha [...] ao sonho ...O meu sonho falhou até nas metáforas e nas figurações. O meu império nem chegou às cartas velhas de jogar. A minha vitória falhou sem um bule sequer nem um gato antiquíssimo. Morrerei como tenho vivido, entre o bric-à-brac dos arredores, apressado pelo peso entre os postscriptos do perdido (*Livro* 78).

Apesar de o sonho ter falhado, Soares não cessa de proferi-lo porque é esse mesmo o seu propósito. Para quem vive com o objectivo de criar literatura, o medo de falhar não se encontra na possibilidade de não cumprir os sonhos, de não ser reconhecido pelos seus actos em vida, mas sim na eventualidade de as descrições dos sonhos e das acções não serem suficientes para fixar o seu nome na história: esta parece ser uma preocupação que Soares e Pessoa têm em comum. No poema “Tabacaria”, Álvaro de Campos explica que, apesar de não querer ser nada – na vida real, a qual não promete a imortalidade –, tem, em si, todos os sonhos do mundo, todos os sonhos que são motivo de escrita e, portanto, matéria prima da obra literária. “O mundo é para quem nasce para o conquistar/ E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão” (*Poesia de Álvaro de Campos* II 49). Contudo, ao contrário do que o heterónimo parece estar a confessar, a sua ambição e a sua esperança mantêm-se: “E vou escrever esta história para provar que sou sublime” (*Poesia de Álvaro de Campos* II 51). Da mesma forma, Soares escreve o seu *Livro* para se provar superior na arte da vida que escolheu, na esperança de, no futuro, encontrar os seus leitores e os seus semelhantes:

Penso às vezes, com um deleite triste, que se um dia, num futuro a que eu já não pertença, estas frases, que escrevo, durarem com louvor, eu terei enfim a gente que me «compreenda», os meus, a família verdadeira para nela nascer e ser amado. Mas, longe de eu nela ir nascer, eu terei já morrido há muito. Serei compreendido só em efigie, quando a afeição já não compense a quem morreu a só desafeição que houve, quando vivo (*Livro* 80).

Ser compreendido apenas em efigie, por mais estranho ou doloroso que possa ser, é o único destino literário digno: “Be a journalist or be an artist. Aim at immediate success or at eternal life”, profere Pessoa, acentuando a diferença que existe entre ser um escritor famoso (em vida) ou imortalmente célebre (*Heróstrato* 216).

Atentemos, agora, na citação que dá início a este capítulo: *escrever é esquecer*. Esquecer a vida *real* que se passa fora do quarto de Soares, a vida cíclica e olvidável, a vida que desaparecerá aquando da morte do sujeito. A janela do quarto andar está aberta ao mistério do mundo – ou, como escrevera Amiel, “Cette phénoménologie de moi-même est comme la lanterne magique de ma destinée, et en même temps comme une fenêtre ouverte sur le mystère du monde” (*Journal* I 249) – e a vida que existe para lá dela dá lugar a outra: a vida literária. Este processo não parece literal, não se trata de *esquecer* os eventos da vida, mas sim de esquecê-los enquanto símbolos da condição da vida humana e transformá-los em signos de algo distinto. Se a música, as artes visuais e as artes vivas ajudam a amenizar o sentimento de impotência face à passagem dos dias, apenas a literatura, afirma Soares, possui a capacidade de criar outra vida. Só os mortos – ou os deuses – podem ser omniscientes, o que origina a tentação de não viver, de ser apenas um espectador passivo, um género de obra de arte finita e acabada. Escrever é a melhor hipótese para quem sente essa tentação:

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal, na sua realidade directa; os campos, as cidades, as ideias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias ...

Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual! Tudo isto é quanto a vida vale: o mais é homens e mulheres, amores supostos e vaidades factícias, subterfúgios da digestão e do esquecimento, gentes remexendo-se, como bichos quando se levanta uma pedra, sob o grande pedregulho abstracto do céu azul sem sentido (*Livro* 128).

É a escrita que motiva a condição do poeta e é nela que esta se concretiza. É, portanto, nas palavras que o poeta assenta as suas dúvidas e as suas razões. A literatura torna-se mais real do que a vida exterior:

Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. Os críticos da casa pequena soem apontar que tal poema, longamente ritmado, não quer, afinal, dizer senão que o dia está bom. Mas dizer que o dia está bom é difícil, e o dia bom, ele mesmo, passa. Temos pois que conservar o dia bom em uma memória florida e prolixa, e assim constelar de novas flores ou de novos astros os campos ou os céus da exterioridade vazia e passageira (*Livro* 55).

Saber dizer que *o dia bom é difícil* é a única forma de preservá-lo à passagem do tempo. A tensão que existe entre a vida comum e um fim sublime para os homens superiores está presente ao longo de todo o *Livro* porque é esse o tema¹³⁴ que motiva a sua escrita. No excerto abaixo, Soares demonstra-se resignado com a incompatibilidade do sonho com a sua posição de guarda-livros num escritório da Baixa e, no entanto, não deixa de escrever esta mesma resignação de forma virtuosa:

¹³⁴Recorde-se a parábola de T. S. Eliot acerca do pedaço de carne que o assaltante atira ao cão de guarda para abrir o caminho (vide 2.V).

Todos nós, que sonhamos e pensamos, somos ajudantes de guarda-livros num Armazém de fazendas, ou de outra qualquer fazenda em uma Baixa qualquer. Escrituramos e perdemos; somamos e passamos; fechamos o balanço e o saldo invisível é sempre contra nós.

Escrevo sorrindo com as palavras, mas o meu coração está como se se pudesse partir, partir como as coisas que se quebram, em fragmentos, em cacos, em lixo, que o caixote leva num gesto de por cima dos ombros para o carro, eterno de todas as Câmaras Municipais (*Livro* 335).

O fim sublime dos homens superiores compreende o fim da vida e o fim da obra; compreende, por isso, o advento da morte. Segundo Alfredo Margarido:

Mas ao passo que Godot o espera em vida, Bernardo Soares age num plano mais desencantado e mais seco: ... tudo o que vier, virá para além da vida. Não há nenhuma esperança de conseguir esse reconhecimento durante a vida, que continuará a ser mediocrementemente quotidiana. Condenado todavia a continuar integrado nesse estrato social, o autor está ligado aos pequenos escritórios, aos pequenos quartos, aos pequenos restaurantes, às pequenas alegrias¹³⁵ (82).

Apenas a posteridade pode celebrar condignamente os poetas – especialmente aqueles que passaram indiferentes à vida:

De que me serve citar-me génio se resulto ajudante de guarda-livros? Quando Cesário Verde fez dizer ao médico que era, não o Sr. Verde empregado no comércio, mas o poeta Cesário Verde, usou de um daqueles verbalismos do orgulho inútil que suam o cheiro da vaidade. O que ele foi sempre, coitado, foi o Sr. Verde empregado no comércio. O poeta nasceu depois de ele morrer, porque foi depois de ele morrer que nasceu a apreciação do poeta (*Livro* 121).

Soares sabe que, à semelhança de Cesário Verde, só poderá viver enquanto poeta no momento em que a sua vida física – e a sua condição de empregado de comércio – se extinguirem:

¹³⁵Recorde-se que António Feijó incluí o *Livro do Desassossego* num sub-género ficcional “burocrático” (vide 2.V).

O que importa aqui, não é o risco moral ou literário de Cesário, nem uma persuasiva, mesmo que trivial, identificação de Cesário Verde como precursor de Bernardo Soares. Não é a poesia de Cesário, mas a alegoria da sua vida, a que Pessoa recorre neste fragmento. As tribulações do orgulho de Cesário, quando sentiu necessidade de que o médico que o tratava soubesse que tinha perante si um poeta e não um empregado de comércio, são o modelo da auto-descrição de Bernardo Soares naquele seu desolado regresso a casa, com a “gola de um casaco de empregado do escritório erguida sem estranheza sobre o pescoço de um poeta”. No nome e na comédia social de Cesário Verde, tal como aqui cruelmente glosados, encontramos de novo a definição formalista de literatura como o “comum descrito com singularidade” (Feijó 148).

Para estas criaturas, o objectivo da vida só é concretizado para lá de um ponto de viragem e, por isso, esse é o ponto espaço-temporal onde se elaboram as suas obras, ou seja, onde pensamentos se articulam em palavras que são redigidas com o intuito de não serem apreciadas antes do momento ideal, do momento em que o estado físico do autor se junta ao seu estado mental, que se encontra para *além-túmulo*. Evitar a morte, através de obras inextinguíveis, significa perverter a vida e os seus ciclos infinitos. Para alcançar a imortalidade é necessário, portanto, ser fraudulento com a vida, escapando-lhe, e sendo negligente para com ela: “Vivemos quase sempre fora de nós, e a mesma vida é uma perpétua dispersão” (*Livro* 201). A arte que se constrói a partir de imagens de uma vida que existe apenas para a espera torna-se tão despropositada quanto a própria vida: os seus fins encerram-se em si mesmos, ou seja, faz-se *arte pela arte*¹³⁶. Soares *interessa-se* por escrever da mesma forma que os comuns mortais se *interessam* por respirar. Em jeito de conclusão, num texto de cariz autobiográfico, Pessoa escrevera o seguinte, em inglês no original: “If I be not myself my own epopee, I shall have lived in vain. If in every verse of mine there be not the accents of eternity, I shall have wasted the Gods' time in me” (*Prosa Íntima* 121).

Dizer que o objectivo da vida de Soares é escrever, como o faz Mariza Pêgo (126), equivale a dizer que escrever é a vida de Soares; logo, escrever sobre a vida equivale a escrever sobre a escrita, o que cria um de círculo vicioso a que apenas a morte pode dar fim e permitir a concretização da obra. Apenas a morte interrompe a transformação ininterrupta de pensamentos em

136 *L'art pour l'art* é uma máxima de Théophile Gautier, popularizada no século XIX (Vide 3.V).

palavras, permitindo, no primeiro plano, a conclusão da obra – de modo a que possa ser apreendida por mais do que o seu autor – e, no segundo, a concretização da vida do autor – cujo objectivo fora concluir a sua obra. O quarto andar da rua dos Douradores serve, portanto, o mesmo desígnio do túmulo de Chateaubriand, para lá do qual este autor adivinhava o fim da tensão entre *sair do século para o projectar e recordar o século para o narrar*. “O quarto andar da Rua dos Douradores é [afirma Robert Bréchon] ... o centro do mundo .. mas está fora do mundo” (“Fernando Pessoa, L. D.” 101). No seu quarto, Soares está para lá da morte que lhe trará uma outra vida – ali, o tempo não avança, o poeta pode abandonar-se aos sonhos, e vida e morte equivalem-se. Ali, os episódios deixam de ser quotidianos e o sujeito ganha uma distância que lhe permite objectivar os conteúdos que irá modular na sua prosa: “As quatro paredes do meu quarto pobre são-me, ao mesmo tempo, cela e distância, cama e caixão” (*Livro* 364). Nestas condições, o poeta escreve o seu testamento, colocando-se *a priori* na posição que este texto fará pública e inserindo, à semelhança de Amiel, confissões, conselhos, e prescrições, apresentando uma moral tipicamente negativa: “A renúncia é a libertação. Não querer é poder” (*Livro* 140).

O século de Soares é, por oposição ao de Chateaubriand, interior e intemporal. Os eventos que este descreve podiam ter acontecido em qualquer momento e em qualquer espaço. Apenas a memória e a pena do autor possuem a capacidade de os relacionar e ordenar, e apenas através dos olhos da morte podem ser fixos. Somente póstumo o *eu* se poderá concretizar, visto que terminam, aí, as possibilidades infinitas para a sua existência. Soares *jaz a sua vida* (*Livro* 329), da mesma forma que Chateaubriand afirmara estar já morto. Para Robert Bréchon, Soares chega a chamar pela morte, pelo suicídio (“Fernando Pessoa – L. D.” 101), mas trata-se de uma morte mental que, em vez de destruir, constrói; o prémio final deverá redimir toda a sua existência, conclui o crítico:

Mas também lhe aflora, como vã consolação, a ideia de que um dia, muito depois da sua morte, haverá enfim «gente que me compreenda, os meus, a família verdadeira para nela nascer e ser amado». Que ele possa, realmente, meio século mais tarde e graças a este livro, encontrar em cada um de nós, mais do que um simples leitor, alguém que lhe seja um familiar, seu semelhante, seu irmão (“Fernando Pessoa: L. D.” 102).

Segundo a opinião de Eduardo Lourenço, no *Livro do Desassossego* “a encenação abismal do Eu, como ausência radical de si mesmo e do mundo, foi tentada, exemplificada, *escrita*” (*Rei da Nossa Baviera* 115), e a capacidade de exemplificar a encenação – projecção – do *eu* não pode ser concluída sem o distanciamento do sujeito de si mesmo e do mundo que o rodeia. O sujeito apenas é capaz de concretizar a sua existência no fim da linha espaço-temporal que percorre. É na posse desse conhecimento que ele ganha a capacidade de materializar, no papel, as recordações do *eu*. Recorde-se a opinião de Jorge de Sena acerca dos escritores maiores de Portugal: “Eles são aquilo que escreveram, e por isso mesmo são poetas maiores” (150).

Conclusão

O *Livro do Desassossego*, tal como foi dado a conhecer aos leitores em múltiplas e distintas edições principiadas com a edição de 1982, de J. P. Coelho, Teresa Sobral Cunha e Maria Aliete Galhoz, é uma colectânea de fragmentos que Fernando Pessoa deixou, à hora da morte, mais ou menos identificados com o propósito de originar um livro coeso. A questão mais antiga e mais comum posta a esta obra é, portanto, a da adequação de cada excerto aos restantes e da professa intenção do escritor em publicar cada fragmento específico, numa certa ordem, atribuindo-o a um determinado heterónimo. O autor fictício do *Livro*, dizem-nos os escritos mais recentes de Pessoa e vários dos seus comentadores, é Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros da baixa lisboeta. “Na face pálida e sem interesse de feições [escrevera Pessoa no prefácio], um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava – parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito” (*Livro* 31). É Pessoa o primeiro a enumerar as características que perseguirão Soares durante todo o século XX: pessimismo, privação, indiferença e, naturalmente, um nunca terminantemente definido desassossego. Bernardo Soares ficará conhecido, na sequência da sua caracterização na célebre carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, como um “semi-heterónimo” que se assemelha ao seu criador precisamente nas características que o definem. Para essa ideia, muito contribuirá a biografia de João Gaspar Simões, onde se desenha um poeta maldito, profundamente sofrido e desassossegado. A carta a Casais Monteiro pretende que, contudo, salvo o *português perfeitamente igual*, a vida e o carácter de criatura e criador se distinguem por ser a personalidade do primeiro uma *mutação* da do segundo (*Cartas* 424). Aquilo que falta a Soares, explica Pessoa, é a sua inteligência e a afectividade; falta-lhe também, conclui Richard Zenith, o estatuto de burguês do outro, a sua

presença física e afectiva, o seu interesse por negócios e por política, entre outras coisas (Zenith: *Escritos Autobiográficos* 435–473). Se a temática do sofrimento e do desassossego atravessam recorrentemente a obra de Pessoa, é neste *Livro* que ganham forma real e compacta. E fazem-no, segundo a nossa tese, não devido a uma necessidade de confessar ao leitor o estado psicológico do autor, mas com o intuito de criar uma obra de arte que possa sobreviver à morte deste. Com isto, não se pretende excluir a importância das restantes obras pessoais; o *Livro do Desassossego*, existe, contudo, num patamar distinto: nele, a vida e a sua ausência são somente pretexto para literatura: “Não tenho saudades senão literariamente. Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa” (*Livro* 195).

A atipicidade desta obra tem origem na combinação de quatro características que foram desenvolvidas neste trabalho: a referência comparativamente anómala a escritores de origem francófona, a sua semelhança genérica com um diário íntimo, a presença de descrições virtuosas dos objectos descritos, da cidade e da natureza, que se confundem inextricavelmente com a descrição do sujeito poético, e, por fim, a glorificação do escritor enquanto criador de memória e fixador de história. O nosso propósito foi justificar a intencionalidade do autor em compor o seu livro de um modo preciso para, dessa forma, erigir um monumento literário cujo brilho retórico ofuscasse o leitor e definisse o autor como escritor que representa e define a sua época. Contrariam-se, assim, algumas das ideias que têm vindo a determinar a crítica feita a este livro, de entre as quais se distingue a teoria segundo a qual Bernardo Soares exprime primeiramente a personalidade deprimida e decadentista de Pessoa, incapaz de se manter consistente e inteiro enquanto escritor e homem. O *desassossego*, admite Silvina Rodrigues Lopes, nomeia “uma operação de escrita que se auto-concebe como crítica e investigação, mas sobretudo como movimento de escrita” (“Escrita do desassossego” 55).

A composição de um livro de confissões ou de um diário íntimo ganha relevo durante os séculos XVIII e XIX, nomeadamente no período romântico francês a que Jean-Jacques Rousseau dá início. Ao analisar um *corpus* reduzido de prosas confessionais desse período –

Les Confessions, de Rousseau, *Mémoires d'Outre-Tombe*, de Chateaubriand, *Oberman*, de Senancour, e *Journal Intime*, de Amiel –, todos referidos e criticados por Soares, foi possível redescobrir a linha que os une e, notavelmente, compreender a influência ou pressão contextual que tiveram no *Livro do Desassossego*. Numa primeira hipótese, poder-se-ia admitir que Fernando Pessoa terá usado o *Livro do Desassossego* para, através do seu heterónimo, produzir uma crítica aos autores que admirava e que o haviam formado, de modo a criar uma distância literária que lhe fosse proveitosa e que justificasse a sua originalidade. Poder-se-ia também incluir este livro no conjunto dos romances de formação, nos quais o protagonista pretende alcançar a maturidade, ao longo do processo da narração. O mesmo podemos supor para as restantes obras analisadas: todas possuem um certo carácter documental da vida do protagonista – autor e narrador –, não obstante a possível incoerência ou desordem dos episódios narrados. Todos estes personagens sofrem de desassossego e em todos podemos discernir uma incapacidade de comunicação eficaz com o exterior, que os obriga a fugir da sociedade dos homens – para o campo, para a montanha, para o túmulo ou para um quarto da baixa lisboeta – de modo a procurar uma ataraxia literária, ou calma interior, que possa remir a vida. Ao representarem a decadência da sua época, estes poetas encerram em si um papel anti-heróico que irá definir e transformar, de forma oculta e indiferente, o padrão de sensibilidade de sociedades futuras (Carlyle 98 – 122). Ao se desligar do conceito da sinceridade, crucial para os românticos que o antecedem, Soares incorpora uma estética modernista que utiliza como *leitmotiv* a cisão entre a consciência do indivíduo e aquilo que lhe é exterior (Jackson 30): “o desassossego ... pode ser o outro nome do texto moderno” (Martins 2 48).

Ao contrário de Jean-Jacques, Chateaubriand, Senancour ou Amiel, pouco se sabe sobre a infância ou as influências familiares e mundanas de Soares, a quem Pessoa não doou família, amigos ou interesses materiais: perdido numa sociedade que não entende e em que não se integra, é difícil imaginar que Soares possa dar origem a uma obra com a dimensão das *Confissões* de Rousseau ou das *Memórias* de Chateaubriand. E, no entanto, é precisamente

esse o objectivo do seu criador, através de uma escolha consciente que não deixa espaço à inclusão de hipotéticas patologias psicológicas: as características que compõem Soares – ou a falta delas – transformam-no no candidato ideal para elaborar uma obra literária sobre a própria literatura. Por outro lado, se os textos de Rousseau e Chateaubriand compreendem uma marca temporal mais ou menos definida (na verdade, os episódios narrados estão, por vezes, e sem prejuízo da obra, deslocados no vector temporal), nos textos de Senancour, Amiel e, em especial, de Bernardo Soares, a continuidade deixa de ser uma preocupação, transformando-se em fragmento e despersonalização (característica do romantismo tardio, deliberadamente exacerbada pelos modernistas do século XX). Na sequência desta família literária, a indigência projectada em Soares permite-lhe assumir o papel de um anti-herói que prefere ficar em casa a procurar a fama resultante de uma acção que não pode proporcionar a celebridade real, nem influenciar, de facto, a sociedade. O poeta defende, por esse motivo, que a falência advinda da inacção é um género de vitória: mas uma vitória *majestosa e espiritual* (*Livro 261*). O seu desassossego e a fragmentação que daí advém enquadram-se perfeitamente no espírito da época: desenvolvendo a posição dos românticos de que descende, Soares priva-se da cidade que não consegue habitar, mas, em vez de procurar actualizar um sonho bucólico, encarcera-se no seu quarto, de onde escreve o seu livro póstumo, as suas *memórias de além-túmulo*. O seu desassossego torna-se, pois, causa e, principalmente, consequência da escrita.

Apanágio do Romantismo, encontra-se nos trabalhos dos cinco autores estudados uma tendência para a exaltação dos ambientes naturais, através do uso de loco-descrições paisagísticas que potenciam a tensão entre o que é interior ao escritor (o natural, o transcendente, o familiar) e tudo o que lhe é exterior. É a partir desta época, explica Tzvetan Todorov, que a literatura passa a ser encarada como “linguagem não instrumental” que encerra em si própria, por esse motivo, todo o seu valor (*Notion de Littérature* 15). Segundo Albert Béguin, atribui-se aos primeiros românticos, colocados em frente do *espectáculo do universo* que pintam, a reflexão sobre o papel da revelação na descoberta de respostas para as suas questões interiores: “Tranquilizados pela soberania do espírito humano e pela possibilidade de

explicar tudo... o homem deixa de compreender o que podem significar as imagens: mito, poesia, religião tornam-se simples matérias de estudo, produtos do espírito...” (47). Para Marcel Raymond, é a partir deste período que “todas as imagens se organizam secretamente em símbolos, as palavras deixam de ser signos e passam a participar nas coisas, elas mesmas, nas realidades físicas que evocam”, até ao ponto em que, como acontece com Baudelaire, segundo o crítico, o exterior deixa de existir por ele mesmo e transforma-se num *depósito de analogias* (*De Baudelaire* 14, 21). À primeira vista, poderíamos assumir que, para o poeta, as paisagens coexistem com os estados de alma, como sugere Amiel (*Journal* I 62), e que os dois objectos se unem num único tema, que rivalizaria com os restantes. No entanto, aquilo que se verifica é que prescrições, confissões, descrições da natureza, críticas a escritores, descrições de objectos comuns e narrações de deambulações têm a mesma dimensão descritiva e são, por isso indiscerníveis entre si. Esta constatação leva a crer que, para o sujeito poético, primeiro, todas estas coisas têm um valor intrínseco irrelevante, que pode ser despojado para efeitos descritivos, e, segundo, para efeitos normativos, isto é, quando o objectivo final é escrever um livro, o que interessa ao autor é *descrever* (e não *descrever objectos específicos*). Apesar da tentação para identificar propósitos específicos das inúmeras descrições (descrições que pretendem demonstrar movimento ou realçar a lassitude dos personagens, mapear locais, desenhar objectos ao pormenor, prescrever formas de vida ou fazer críticas à sociedade vigente), verifica-se que nada se segue de nenhuma delas. Nestes textos não se aprende nada e não se consegue distinguir a natureza do resto dos objectos descritos: o seu carácter íntimo, os assuntos que discutem e as descrições de paisagens que incluem servem como pontes descritivas que ajudam a encadear o discurso. Estas pontes descritivas assentam em características dos personagens e dos locais que habitam, assim como nas circunstâncias que tornam possível os seus discursos. A tensão originada entre as descrições dos céus de Lisboa e as mágoas da vida burocrática de Soares são essenciais para a composição do seu livro: um tal personagem não poderia ser descrito, nem poderia descrever o patrão Vasques, em outro local que não Lisboa (assim como o autor de *Oberman* não poderia ter escrito a sua série de cartas

fora do ambiente frio e montanhoso), simplesmente porque, em outros lugares, os livros seriam diversos e os seus narradores seriam diferentes, tudo (o interior e o exterior) se teria de transformar, originando episódios e personagens distintos.

Ao contrário dos outros heterónimos pessoanos, Bernardo Soares pode observar os objectos (naturais, humanos, relacionais), não como *cousas que são o que são* (*Poesia de Alberto Caeiro* XXIV 58), mas como matéria para literatura. O objectivo de Pessoa é criar uma obra de arte superior, que o possa vir a libertar da vida comum e efêmera dos homens: “O fim da arte inferior é agradar, o fim da arte média é elevar, o fim da arte superior é libertar” (*Páginas sobre Literatura* 28). O *pesadelo voluptuoso* que Soares deseja fazer passar aos seus leitores (*Livro* 200) não é mais do que a materialização da sua liberdade sofrida, liberdade essa que, recorde-se¹³⁷, apenas a *larga celebridade* lhe poderia conceder. Com o monumento que pretende edificar, Pessoa pretende inscrever o seu nome na história que, segundo o próprio, é criada pelos escritores, e não pelos heróis comuns: “Porque a arte dá-nos, não a vida com beleza, que, porque é a vida, passa, mas a beleza com vida, que, como é beleza, não pode padecer” (*Páginas sobre Literatura* 37). Como se sabe, perdurar não é uma qualidade humana natural; é a inscrição de histórias através de linguagem humana que permite ao homem a ascensão a um plano divino (Arendt 1 55), e é esse o propósito destes autores. Para lá das coisas que os unem e que os separam, e para lá das descrições e narrações em cada uma das obras, é o seu fim comum que os liga: a necessidade de confissão e de justificação de acções e inacções serve, em todos eles, para escrever uma história que redima e legitime as suas vidas, adiando-lhes a morte e proporcionando-lhes a imortalidade literária. Talvez Rousseau, Chateaubriand, Senancour ou Amiel não tivessem esta certeza delineada nas suas mentes, mas, para Pessoa, “a literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta” (*Páginas sobre Literatura* 60). É por a vida não bastar que é preciso desconjuntá-la e re-dispô-la no encaço de um objectivo superior. A vida que Pessoa reconstrói tem de ser, por isso, uma vida desfavorecida e facilmente despedaçável: Soares deve distinguir-se

¹³⁷Referência ao rascunho de uma carta, publicada postumamente, na qual Pessoa enseja revelar a Gaspar Simões a sua esperança de vir a obter fama literária (*Escritos Autobiográficos* 196).

afincadamente do *visconde de Chateaubriand* e do *senhor professor Amiel*, deve fazer contas para ganhar a vida e viver nos Douradores em vez do Boulevard Saint-Germain (*Livro 372*), não pode ser fidalgo nem burguês e, portanto, não pode reunir as características do seu criador que o façam assemelhar-se a outros escritores. Se Soares não consegue ver poentes da sua janela, consegue pensar, ainda assim, no *infinito com estrelas ao fim* (*Livro 367*). Através deste seu semi-heterónimo, Pessoa pretende demonstrar que pertence ao grupo mais elevado dos homens superiores – o artista, o génio –, destronando assim os heróis episódicos que sustentam a economia moral ou a subsistência das sociedades (*Prosa Publicada em Vida 238*). “The wise man stays at home [escrevera Emerson], ... Travelling is a fool's paradise” (“Self-Reliance”): se, para Rousseau, Chateaubriand, Senancour e Amiel, viajar pudera ainda ser uma resposta, Soares assume, pela primeira vez, que o futuro pertence àqueles que ficam em casa e olham (e influenciam) o mundo desde a sua janela. Bernardo Soares e o *Livro do Desassossego* são indistinguíveis entre si porque a vida deste escritor é *apenas* literatura: “E assim, em imagens sucessivas em que me descrevo – não sem verdade, mas com mentiras –, vou ficando mais nas imagens do que em mim” (*Livro 183*). Ao criar um livro sobre a literatura, um livro que encerra em si a sua própria edificação, e que exemplifica, ao mesmo tempo que explica, a relação entre a linguagem e a produção literária, Fernando Pessoa conquista a eternidade.

Bibliografia primária

- AMIEL, Henri-Frédéric. *Fragments d'un Journal Intime Tome I et II*. XI édition. Genève: Georg & C. Libraires Éditeurs, 1911. Comentado por Edmond Scherer.
- _____. (2) *The Journal Intime of Henri-Frédéric Amiel*. Edição Inglesa de Mrs. Humphrey Ward. A. L. Burt Company Publishers. 189-. 2ª Edição.
- CHATEAUBRIAND, François-René. *Mémoires d'Outre Tombe*. Tome I. Paris: Le Livre de Poche, 1989.
- _____. *Mémoires d'Outre Tombe*. Tome II, III, IV. Paris: Le Livre de Poche, 1998.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Obra Essencial de Fernando Pessoa 1. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim. 1ª Ed. 2006. 4ª Ed. 2011.
- _____. *Livro do Desassossego*. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 1ª Ed. 1998. 8ª Edição de 2009.
- _____. *Livro do Desassossego*. Vol. I. Fernando Pessoa. Org. Teresa Sobral Cunha. Coimbra: Presença, 1990.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions I*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.
- _____. *Les Confessions II*. Paris: Le Livre de Poche, 1972.
- SENCOUR, Étienne Pivert de. *Oberman*. Edição Fabienne Bercegol. Paris: Garnier-Flammarion, 2003.

Bibliografia secundária

- ADAMS, Hazard. *Critical Theory Since Plato*. Harcourt Brace Jovanovich, 1971.
- AMER, Henry. “Littérature et portrait: Retz, Saint-Simon, Chateaubriand, Proust” in *Études françaises*. 1967. Vol. 3. N. 2: 131-168.
- AMIEL, Henri-Frédéric. *Jean Jacques Rousseau*. Tradução Inglesa Van Wyck Brooks. New York: B. W. Huebsch Inc, 1922.
- ARENDT, Hannah. *The Human Condition* (1958). Trad. Portuguesa Roberto Raposo. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- _____ “The Modern Concept of History”. Trad. Francesa Patrick Lévy in *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 1998: 58-120.
- _____ *On Revolution* (1971). Trad. Portuguesa I. Morais. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- ARNOLD, Matthew. *Essays in Criticism*. Second Series. London: Macmillan and Co., 1895: 300 – 331.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. portuguesa Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. 4ª edição.
- ABRAMS, M. A. *The Mirror and the Lamp*. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- ATKIN, Rhian. “Bernardo Soares, Pig of Destiny” in *Fernando Pessoa's Modernity without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Ed. Mariana de Castro. Woodbridge: Tamesis, 2013.
- BABBITT, Irving. *Rousseau and Romanticism*. New York: Meridian Books, 1959. 4ª Edição.
- BATTEUX, Charles. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris: Durand Librairie, 1747.
- BEAUVOIR, Simone de. *La force de l'âge*. Paris: Éditions Gallimard, 1960.
- BECKER, Karin. “Les discours sur les nuages dans la littérature française” in *Géographie et cultures*. 8 de Setembro de 2014. Web. 11 de Maio de 2015. <<http://gc.revues.org/2744> ; DOI :10.4000/gc.2744>.
- BÉGUIN, Albert. *L'Ame Romantique et le Rêve*. Paris: Librairie José Corti, 1937.
- BÉNICHOU, Paul. *Romantisme Français I*. Paris: Gallimard, 2004.
- BERCEGOL, Fabienne: *Chateaubriand: une poétique de tentation*. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2009.
- BERGSON, Henri. *L'Évolution Créatrice* (1907). Paris: P.U.F, 1959. 86ª Edição.

- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence* (1973). Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991. 2ª Edição.
- BONHÔTE, Nicolas. “Tradition et modernité de l'autobiographie : les Confessions de Jean-Jacques Rousseau” in *Romantisme*, 1987, N. 56: 13-20.
- BRANDES, George. *The Emigrant Literature*. London: W. Heinemann Ltd., 1906.
- BRAZ, Adelino. “O desassossego de Fernando Pessoa: o abismo ontológico como objecto literário” in *Olhares Europeus sobre Fernando Pessoa*. Org. Paulo Borges. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010.
- BRÉCHON, Robert. “Recensão crítica a 'Livro do Desassossego', de Bernardo Soares” in *Revista Colóquio/Letras*. Março 1983. N. 72: 100 – 102.
- _____. “La conscience et le réel dans le *Livro do Desassossego*” in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (1983). Centro de Estudos Pessoaanos. Porto. 1985: 91-98.
- _____. Prefácio a *Livro do Desassossego*. Edição francesa Françoise Laye. Paris: Christian Bougois Éditeur, 1999: 7 – 10.
- BROGLIE, Albert de. “M. de Chateaubriand, Mémoires d'Outre-Tombe” in *Revue des Deux Mondes*. Julho 1850.
- BOUTON, M. Christophe. “La Tragédie de de l'histoire. Hegel et l'idée d'histoire mondiale” in *Romantisme*. 1999, N.104: 7 – 17.
- CAES, P.. “Le dualisme de la pensée d'Amiel” in *Revue de Métaphysique et de Morale*. Janeiro – Março 1959. N. 1: 43 – 51.
- CALABRESE, Stefano. “Wertherfieber, bovarismo e outras patologias da leitura romanesca” in *Il romanzo: la cultura del romanzo*. Org. Franco Moretti. Tradução brasileira Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009: 697 – 732.
- CAPLAN, Bryan. “Rousseau and Religion”. Web. 1 Julho 2015.
<<http://econfaculty.gmu.edu/bcaplan/rousseau.txt>>.
- CARLYLE, Thomas. *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* (1841). Middlesex: The Echo Library, 2007.
- CAVELL, Stanley. *The Senses of Walden* (1972). Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- _____. “Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers” in *Philosophy the Day After Tomorrow*. Harvard: Harvard University Press, 2006.
- CHATEAUBRIAND, François-René, *Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage*, Paris: Garnier-Flammarion, 1996.

- COELHO, Eduardo Prado. “Pessoas: lógica do desassossego” in *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.
- COELHO, Jacinto Prado. “O Livro do Desassossego, um Falso Diário Íntimo” in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (1983). Centro de Estudos Pessoaanos. Porto. 1985: 579 – 586.
- _____. “Bernardo Soares: As Individualidades na Poesia”. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Póvoa do Varzim: Editorial Verbo, 1870. 5ª Edição: 67 – 69.
- COLLAS, Georges. *Chateaubriand: Le Livre du Centenaire*. Paris: Flammarion Éditeur, 1949.
- CONSTANT, Benjamin, *Adolphe*, Garnier-Flammarion: Paris, 1965.
- _____, *Le Cahier Rouge de Benjamin Constant*, Calmann-Lévy Editeurs: Paris. 1992.
- CUNHA, Teresa Sobral. “Ainda o «Livro do Desassossego»” in *Revista Colóquio/Letras*. Julho 1993. N. 129/130: 217 – 220.
- DIAZ, José-Luis. “Conquêtes du Roman” in *Romantisme*. 2º trimestre 2013. N. 160: 3 – 10.
- DIDIER, Béatrice. *Senancour Romancier*. Sedes: Paris, 1985.
- DOUMIC, René. “Les dernières années de Chateaubriand” in *Revue des Deux Mondes*. Setembro 1903.
- DUFIEF, Pierre-Jean. *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914 – Autobiographies, Mémoires, journaux intimes et correspondances*. Paris: Bréal, 2001.
- DUGAS, L., *Les Grands Timides*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1922.
- DUMAS, Catherine. “Diário íntimo e ficção: contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um corpus português” in *Revista Colóquio/Letras*. Janeiro 1994. N. 131: 125 – 133.
- EMERSON, Ralph Waldo. “Self-Reliance” in *Essays: First Series* (1841). Web. 8 Junho 2015. <<http://www.emersoncentral.com/selfreliance.htm>>.
- ELIOT, T.S. “From The Use of Poetry and the Use of Criticism” (1933) in *Selected Prose of T.S.Eliot*. London: Faber and Faber, 1975: 79 – 96.
- _____. “Religion and Literature” (1935) in *in Selected Prose of T.S.Eliot*. London: Faber and Faber, 1975: 97 – 106.
- _____. “Tradition and the Individual Talent” in *The Sacred Wood* (1921). Web. 1 Junho 2015. <<http://www.bartleby.com/200/sw4.html>>.
- FEIJÓ, António M.. *Uma Admiração Pastoril pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2015.
- FUMAROLI, Marc. *Chateaubriand Poésie et Terreur*. Paris, Gallimard, 2003.

- GALL, Béatrice le. *L'Imaginaire chez Senancour I*. Paris: José Corti, 1966.
- GARCIA, José Martins. “O plural Bernardo Soares” in *Revista Colóquio/Letras*. Janeiro 1985. N. 83: 46 – 55.
- GIL, José. *O Espaço Interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
 _____. *Cansaço, Tédio, Desassossego*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013.
- GIRARD, Alain. *Le Journal Intime*. Paris: P.U.F., 1963.
- GIVONE, Sergio. “Dizer as emoções: A construção da interioridade no romance moderno” in *Il romanzo: la cultura del romanzo*. Org. Franco Moretti. Tradução brasileira Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009: 459 – 478.
- GLOWINSKI, Michał. “On the First-Person Novel and Rochelle Stone Reviewed work(s)” in *New Literary History*. 1977. Vol. 9. N. 1: 103 – 114.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Tradução francesa Bernard Groethuysen. Paris: Gallimard, 1973.
- GOEZE, Johann Mechior. “Breves mas necessárias considerações sobre *Os Sofrimentos do jovem Werther* e uma resenha do mesmo”(1775) in *Il romanzo: la cultura del romanzo*. Org. Franco Moretti. Tradução brasileira Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009: 204 – 208. GORCEIX. Paul. “La problématique de la mélancolie chez Henri-Frédéric Amiel”. Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Web. 15 Maio 2015.
 <<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/gorceix090906.pdf>>.
- GOUHIER, Henri. *Benjamin Constant*. Bruges: Desclée de Brouwer, 1967. Tradução nossa.
 _____. *Rousseau et Voltaire – Portraits dans deux miroirs*. Paris: Librairie J. Vrin, 1983.
- GRAÇA, José Martins. “Os Géneros Literários e o Livro do Desassossego” in *Actas do 2º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (1983). Centro de Estudos Pessoaanos. Porto. 1985: 207 – 227.
- GUILLEMIN, Henri, *Chateaubriand (1)*. Genève: RTS Archives, Junho 1972 (Video). Web. 1 Março 2015. <<http://www.rts.ch/archives/tv/culture/en-appel/3448471-chateaubriand-1.html>>.
 _____. *Chateaubriand (2)*. Genève: RTS Archives: Genève, Julho 1972 (Video). Web. 1 Março 2015. <<http://www.rts.ch/archives/tv/culture/en-appel/3448472-chateaubriand-2.html>>.
 _____. Jean-Jacques Rousseau (1). Web. 2 Março 2015.
 <<https://www.youtube.com/watch?v=Re6ij1QfrhY>>. (Video).

- _____. Jean-Jacques Rousseau (2). Web. 2 Março 2015.
 <https://www.youtube.com/watch?v=NwC8ucCU_aU> (Video).
- GUTHRIE, W. N., “Obermann and Matthew Arnold” in *The Sewanee Review*. Novembro 1893. Vol.2. N.1: 33 – 55.
- HOOG, Armand. “Du mythe d’hier au réel d’aujourd’hui” in *Études françaises*. 1968. Vol. 4. N. 3: 349 – 360.
- HUET, Marie-Hélène, “Chateaubriand and the Politics of (Im)Mortality” in *Diacritics*. 2000. Vol. 30, N. 3: 28 – 39.
- HUNT, J. M. “The Titans”. Web. 1 Junho 2015.
 <<http://edweb.sdsu.edu/people/bdodge/scaffold/gg/titan.html>>.
- HUTTON, John A. *Pilgrims in the Region of Faith*. Cincinnati: Jennings and Graham, 1906.
- JACKSON, K. David. “O Livro do Desassossego e o Journal Intime” in *Central de Poesia: O Livro do Desassossego*. Lisboa: CLEPUL, 2014: 21 – 32.
- LARROUTIS, Maurice. “Monde primitif et monde idéal dans l’œuvre de Sénancour” in *Revue d’Histoire littéraire de la France*. Janeiro – Março 1962. N. 1: 41-58.
- LECERCLE, Jean-Louis. *Rousseau et l’art du roman*. Paris: Faculté de Lettres et Sciences humaines de l’Université de Paris, 1968. Web. 1 Março 2015.
 <<https://books.google.pt/books?id=UCTYUIBvm-oC&pg=PA287&lpg=PA287&dq=remarques+sur+le+style+pierre+moreau&source=bl&ots=Gg3jeWX5BR&sig=jXsiv7XsKP-gSZH6zAuKaWBSkTc&hl=pt-PT&sa=X&ei=75CRVLWbIoPtUtPbgcAP&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=remarques%20sur%20le%20style%20pierre%20moreau&f=false>>.
- LEGENDRE, Claire. “Quel pacte entre moi et moi?” in *La Magazine Littéraire*. Abril 2013. N. 530: 46 – 47.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique* (1975). Paris: Éditions du Seuil, 1996. 2^o Edição.
- _____. “Pourquoi Rousseau n’a-t-il pas tenu de journal ?”. Web. 3 de Junho 2015.
 <<http://www.autopacte.org/Origine.html>>.
- _____. “La Conversation avec soi-même”. Web. 3 de Junho 2015.
 <<http://www.autopacte.org/Origine.html>>.
- _____. “Aux origines du journal personnel – France, 1750-1815” Web. 3 de Junho 2015. <<http://www.autopacte.org/Origine.html>>.
- LEMAÎTRE, Jules. *Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 1907. Web. 15 Fevereiro. <http://www.gutenberg.org/files/18996/18996-h/18996-h.htm#PREMIERE_CONFERENCE> .

- LESSING. Gotthold Ephraim. *Laocoon* (1766). Trad. Edward Allen McCormick. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984.
- LEVAILLANT, Maurice. *Chateaubriand, prince des songes*. Paris: Librairie Hachette, 1960.
- LOPES, Silvina Rodrigues. “A ficção da memória e a inscrição do esquecimento no «Livro do Desassossego»” in *Revista Colóquio/Letras*. Janeiro 1984. N. 77: 19-26.
- _____. "Des-figurações (sobre o «Livro do Desassossego»)”. *Revista Colóquio/Letras*. Março 1988. N. 102: 61-67.
- _____. “Escrita do desassossego, movimento insone” in *Central de Poesia: O Livro do Desassossego*. Lisboa: CLEPUL, 2014: 49 – 62.
- LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado* (1973). Lisboa, Gradiva Editores. 2003.
- _____. *Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera* (1986). Lisboa, Gradiva Editores. 2008.
- _____. Prefácio a *Livro do Desassossego*. Edição francesa Françoise Laye. Paris: Christian Bougois Éditeur, 1999: 11 – 14.
- LUKÁCS, György. *Die Theorie des Romans* (1920). Tradução francesa Jean Clairevoye. Paris: Éditions Gonthier, 1971.
- MARCELLUS, Marie Louis Jean André Charles Demartin du Tyrac. *Chateaubriand et son temps*. Paris: Michel Lévy, 1859.
- MARCLAY, Robert. “Réflexions sur le style de « Oberman »”. Web. 28 Maio 2015. <https://www.google.pt/search?q=R%C3%A9flexions+sur+le+style+cP%C2%AB+Oberman+%C2%BB&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=9vpmVYnsC8v9UJb9gdgC>.
- MARGARIDO, Alfredo. "Bernardo Soares : escrever é existir". *Revista Colóquio/Letras*. Novembro 1985. N. 88: 78 – 87.
- MAROT, Patrick. “Le Paysage dans Oberman” in *Oberman ou le sublime négatif*. Edição Fabienne Bercegol e Béatrice Didier. Paris: Presses de l'école normale supérieure, 2006: 75 – 90.
- MARQUES, Arnaldo Lopes. “Desassossego e cobardia no “livro” de Bernardo Soares”. Web. 1 Março 2015. <<http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=7&cad=rja&uact=8&ved=0CEQQFjAG&url=http%3A%2F%2Fwww.bocc.ubi.pt%2Fpag%2Fmarques-arnaldo-livro-desassossego.pdf&ei=-eGKVJv7INLYar6agqgD&usg=AFQjCNEifNDFkRHadm0x7hMblP3jvRmHA&sig2=ebLk4JtPOwpKE6eBW5LwPQ&bvm=bv.81828268,d.d2s>>.

- MARTINHO, Fernando J. B.. “ 'Autoconsciência literária em Bernardo Soares', com uma coda sobre o *Livro* como um livro de sabedoria” in *Central de Poesia: O Livro do Desassossego*. Lisboa: CLEPUL, 2014: 33 – 42.
- MARTINS, Fernando Cabral. “Editar Bernardo Soares” in *Revista Colóquio/Letras*. Janeiro 2000. N. 155/156: 220 – 225.
- _____. “O *Livro do Desassossego* e a escrita heteronímia” in *Central de Poesia: O Livro do Desassossego*. Lisboa: CLEPUL, 2014: 43 – 48.
- MATHIAS, Marcelo Duarte. "Autobiografias e diários". *Revista Colóquio/Letras*. Janeiro 1997. N. 143/144: 41 – 62.
- MATTHEW, John, “The New Amiel” in *The French Review*. Maio 1938. Vol. 11. N. 6: 487 – 492.
- MAURRAS, Charles. *Poésie et Verité*. Paris: H. Lardanchet, 1944: 11-17.
- _____. *L'Avenir de l'intelligence*. Édition Electronique réalisé par Maurras.net et l'Association des Amis de la Maison du Chemin de Paradis. 2009.
- _____. *Trois idées politiques*. Édition Electronique réalisé par Maurras.net et l'Association des Amis de la Maison du Chemin de Paradis. 2008.
- _____. “Jean-Jacques Rousseau «Faux Prophète»” in *L'Action française*. 16 Abril 1942. Édition électronique réalisée par Maurras.net et l'Association des Amis de la Maison du Chemin de Paradis. 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. Paris : Les Éditions Gallimard, 1964.
- MILNER, Max. PICHOS, Claude. *Littérature Française 7: De Chateaubriand a Baudelaire*. Paris: Les Édition Arthaud, 1985: 276 – 283. MONGLOND, André. *Le Journal intime d'Oberman*. Paris: Arthaud, 1947.
- MOREAU, Pierre. *Chateaubriand: L'homme et l'oeuvre*. Paris: Hatier-Boivin, 1956.
- _____. *Âmes et Thèmes Romantiques*. Paris: Librairie José Corti, 1965: 167 – 182.
- MOUROT, Jean. “Chateaubriand satirique ; quelques aspects de son style” in *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*. 1969. N. 21: 167 – 191.
- MURRY, John Middleton, “Amiel” in *Countries of the Mind: Essays in Literary Criticism*. London: W. Collins Sons Co. Ltd., 1922: 181 – 200.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Die fröhliche Wissenschaft*. Trad. Portuguesa Alfredo Margarido. Guimarães: Guimarães Editores. 2ª Edição.
- OZOUF, Mona. “Le Sacre du Roman” in *Romantisme*. 2º Trimestre 2013. N. 160: 11 – 14.
- PAES, Sidónio de Freitas Branco. “«Livro do Desassossego» : reflexões de um leitor pessoano sobre várias versões” in *Revista Colóquio/Letras*. Janeiro 2000. N. 155/156: 193-215.

- PALANTE, Georges. *Pessimisme et Individualisme*. Paris: Folle-Avoine, 1999: 74.
- PÉREZ, M. Concepción. *Chateaubriand et as voix d'outre-tombe. Un écho sonore d'Histoire*. Web. 1 Março 2015. <http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=12&ved=0CCMQFjABOAO&url=http%3A%2F%2Finstitucional.us.es%2Frevistas%2Fphilologia%2F5%2Fart_5.pdf&ei=NXCvVIH1Ecb5UrHogKAL&usg=AFQjCNFV5eAoXMI3D1AqMI3YUF_oaZCUhA&sig2=cL-4OeXhqTYk-2FhdK0Kxg&bvm=bv.82001339,d.d24>.
- PÊGO, Marisa Isabel Mateus. *A Unidade Múltipla de Bernardo Soares*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “The Poet as Hero: Pessoa and Carlyle” in *Fernando Pessoa's Modernity without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Ed. Mariana de Castro. Woodbridge: Tamesis, 2013.
- PEREIRA, Miguel Serras. “Sobre o paisagismo de Bernardo Soares ou do «desassossego» à utopia” in *Revista Colóquio/Letras*. Janeiro 1995.N. 135/136: 123 – 133.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Lisboa: Ática, 1966. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.
- _____. *Pessoa Inédito*. Org. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- _____. “Tábua Bibliográfica por Fernando Pessoa” in *Presença*. Nº17. Coimbra, Dezembro de 1928.
- _____. *Cartas*. Obra Essencial de Fernando Pessoa 7. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- _____. *Prosa Publicada em Vida*. Obra Essencial de Fernando Pessoa 3. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.
- _____. *Prosa Íntima e do Autoconhecimento*. Obra Essencial de Fernando Pessoa 5. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- _____. *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*. Páginas de Fernando Pessoa. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003. Tradução do inglês por Manuela Rocha.
- _____. *Teoria da Heteronímia*. Páginas de Fernando Pessoa. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2012.
- _____. *Poesia de Alberto Caetano*. Obras de Fernando Pessoa. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2001. 3ª edição 2009.
- _____. *Poesia de Álvaro de Campos II*. Lisboa: Planeta de Agostini, 2002. Coleção dirigida por Vasco Graça Moura.

- _____. *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*. Obras de Fernando Pessoa. Ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- _____. *Páginas Sobre Literatura e Estética*. Obras em Prosa de Fernando Pessoa. Org. António Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- PIN, Geoffroy de la Tour du. *Chateaubriand Lequel?* (1973). Paris: Éditions de La Table Ronde, 1998.
- PIZARRO, Jerónimo. “O Jogo do Desassossego” in *Central de Poesia: O Livro do Desassossego*. Lisboa: CLEPUL, 2014: 21 – 32.
- PLATÃO. *Íon*. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1988.
- PROUST, Marcel. “Contre Sainte-Beuve” in *Marcel Proust* de Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1971. 209 – 314.
- RABATÉ, Jean-Michel. “O estranhamento de uma língua: os estilos do modernismo” in *Il romanzo: la cultura del romanzo*. Org. Franco Moretti. Tradução brasileira Denise Bottmann São Paulo: Cosac Naify, 2009: 887 – 918.
- RAYMOND, Marcel. *Senancour: Sensations et Révélations*. Paris: Librairie José Corti, 1965.
- _____. *Jean-Jacques Rousseau: La Quête de soi et la Rêverie*. Paris: Librairie José Corti, 1962.
- _____. *De Baudelaire au Surréalisme* (1940). Paris: Librairie José Corti, 1985.
- REICHLER, Claude. “Nébulosité, transparence: météorologie et sensibilité dans Oberman” in *Oberman ou le sublime négatif*. Edição Fabienne Bercegol e Béatrice Didier. Paris: Presses de l'école normale supérieure, 2006: 91 – 108.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Paysage de Chateaubriand*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- ROSI, Ivanna. *Le Maschere di Chateaubriand* (2010). Versão francesa Chrystelle Jacques, Josiane Tourres e Claire Vovelle. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2012.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1882.
- _____. “Préambule du Manuscrit de Neufchâtel”. Web. 8 Maio 2015.
<<http://www.autopacte.org/Rousseau-pr%E9ambule-Neuch%E2tel.html#preambuleneuchatel>>.
- _____. “Discours sur les sciences et les arts”. Web. 15 Junho 2015.
<https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAAahUKEwjix9L5x5zHAhXKVxQKHTLYAuM&url=http%3A%2F%2Fwww.echosdumaquis.com%2FAccueil%2FTextes_%28A-Z%29_files%2FDiscours%2520sur%2520les%2520sciences%2520et%2520les%2520Arts>

- %2520%281750%29.pdf&ei=w5LHVLaMsqvUbKwi5gO&usg=AFQjCNH1rUqNBH
BDEdFasZ8KcJrTzEb-
ww&sig2=wqZ2Jd2WCGg02U0tUbq53w&bvm=bv.99804247,d.d24&cad=rja>.
- RUBIM, Gustavo. “Consciência e Antropofobia” in *Central de Poesia: O Livro do Desassossego*. Lisboa: CLEPUL, 2014: 77 – 84.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *The Essays of Sainte-Beuve: Vol. I*. London: Gibbings & Company Limited, 1901: 48 – 66.
- _____. *Chateaubriand et Son Groupe Littéraire sous l'Empire: Vol. II*. Paris: Calmann-Lévy, Éditeurs, 1904.
- _____. *Chateaubriand et Son Groupe Littéraire sous l'Empire: Vol. I*. Paris: Garnier Frères Livraires-Éditeurs, 1861.
- SAND, George de. “Préface de Obermann, par Senancour” in *Obermann*. Lille: Charperntier Libraire-Éditeur, 1858.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.
- SENA, Jorge de. *Introdução ao Livro do Desassossego – Fernando Pessoa e C. Heteronímia*. Lisboa: Edições 70. Coleção Obras Jorge de Sena, 2000. 3ª Edição: 154 – 203.
- SEPÚLVEDA, Pedro. “Drama em gente como drama em livros. A heteronímia e a questão do livro em Pessoa” in *Olhares Europeus sobre Fernando Pessoa*. Org. Paulo Borges. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010.
- SÈVE, Bernard. “Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie” in *Romantisme*, 1979, N. 23: 31-42.
- SHKLOVSKY, Viktor. “Art as Technique”. Web. 3 Junho 2015.
<<http://www.vahidnab.com/defam.htm>>.
- _____. “Art as Device” in *Theory of Prose*. Tradução do russo por Benjamin Sher. London: Dalkey Archive Press. Champaign & London, 1991. 4ª impressão 2009.
- SIMÕES, João Gaspar. “O Problema da Sinceridade de Fernando Pessoa” in *Mundo Literário*. 20 Julho de 1946. N.11.
- _____. *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1954). Lisboa: Bonecos Rebeldes, 2011. 7ª Edição.
- STAËL, Germaine. *Lettres sur le Caractère et les Écrits de Rousseau* (1788). Web. 20 Fevereiro 2015. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853897>>.
- STAROBINSKI, Jean. “Madame de Staël : Passion et littérature” in *Table d’Orientation*. Lausanne: Éditions L’Âge d’Homme/Poche Suisse, 1989.

- _____. *Jean-Jacques Rousseau: La Transparence et l'Obstacle*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.
- SUPER, R. H.. “Documents in the Matthew Arnold-Sainte-Beuve Relationship” in *Modern Philology*. Fevereiro 1963. Vol 60. N. 3: 206 – 210.
- TABUCCHI, Antonio. *Pessoana Mínima*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- _____. *Un baule pieno di gente: scritti sur Fernando Pessoa*, Milano: Universale Económica Feltrinelli, 2000. P. 68.
- THIBAUDET, Albert. *Histoire de la Littérature Française de 1789 à nous jours*. Paris: Stock, 1936: 24-40.
- THOREAU, Henry David. *Walden; or Life in the Woods*. New York: Dover Publications, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *Les Abus de la Mémoire*. Paris:Arléa-Poche, 1998.
- _____. *La Notion de Littérature*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- TOLSTOY, Leo. “On Amiel's Journal Intime” in *Tolstoy on art* de Aylmer Maude. Oxford: Oxford University Press, 1924: 38 – 45.
- TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity* (1972). London: Harvard University Press, 2010.
- VAILLANT, Alain. “L'aliénation de l'écrivain” in *Romantisme*. 1990. N. 67: 3 –16.
- VASAK, Anouchka. “Héloïse et Werther, Sturm und Drang: comment la tempête, en entrant dans nos cœurs, nous a donné le monde” in *Ethnologie Française*. 2009. N. 4: 677 – 685.
- VILLEMAIN, Abel-François. *La Tribune Moderne I M. de Chateaubriand : sa vie, ses écrits son influence littéraire et politique sur son temps*. Paris: Michel Levy, 1858.
- VIRTANEN, Reino. “The Spectre of Solipsism in Western Literature” in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. Primavera 1986. Vol. 19. N. 1.
- WARD, Mrs. Humphry. *Robert Elsmere*. Middlesex: The Echo Library, 2006.
- WELLS, Benjamin W., “The Novels of Chateaubriand” in *The Sewanee Review*. Outubro 1897. Vol. 5. N. 4: 385 – 401.
- WIECHA, Eduard. “Roman et histoire : la composition thématique d' Oberman” in *Romantisme*, 1978. N. 1: 25-40.
- WILDE, Oscar. *Intentions by Oscar Wilde*. Tradução portuguesa. António Feijó. Lisboa: Cotovia, 1992.
- WHITRIDGE, Arnold. “Matthew Arnold and Sainte-Beuve” in *PMLA*. Março 1938. Vol. 53. N.1: 303 – 313.

ZENITH, Richard. “Um novo «Livro do Desassossego»? [crítica a 'Livro do Desassossego, por Vicente Guedes, Bernardo Soares (2 vols.)', de Fernando Pessoa]” in *Revista Colóquio/Letras*. Julho 1992. N. 125/126: 219 – 221.

_____. “Livro do Desassossego: o romance possível”. Web. 1 Julho.

<[https://www.google.pt/url?](https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0CDUQFjAEahUKEwiOhpC4mKPHAhUC7xQKHRYACH0&url=http%3A%2F%2Fwww.congressointernacionalfernandopessoa.com%2Fcomunicacoes%2Frichard_zenith.pdf&ei=eAzLVY7qB4LeU5aAoOgH&usg=AFQjCNH819q4Uz6DhJMRJFPNIQzEqiQeWA&sig2=RIWQ4GzKZzjkXUS24OFVdg&bvm=bv.99804247,d.d24&cad=rja)

[sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0CDUQFjAEahUKEwiOhpC4mKPHAhUC7xQKHRYACH0&url=http%3A%2F](https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0CDUQFjAEahUKEwiOhpC4mKPHAhUC7xQKHRYACH0&url=http%3A%2F%2Fwww.congressointernacionalfernandopessoa.com%2Fcomunicacoes%2Frichard_zenith.pdf&ei=eAzLVY7qB4LeU5aAoOgH&usg=AFQjCNH819q4Uz6DhJMRJFPNIQzEqiQeWA&sig2=RIWQ4GzKZzjkXUS24OFVdg&bvm=bv.99804247,d.d24&cad=rja)

[www.congressointernacionalfernandopessoa.com%2Fcomunicacoes](https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0CDUQFjAEahUKEwiOhpC4mKPHAhUC7xQKHRYACH0&url=http%3A%2F%2Fwww.congressointernacionalfernandopessoa.com%2Fcomunicacoes%2Frichard_zenith.pdf&ei=eAzLVY7qB4LeU5aAoOgH&usg=AFQjCNH819q4Uz6DhJMRJFPNIQzEqiQeWA&sig2=RIWQ4GzKZzjkXUS24OFVdg&bvm=bv.99804247,d.d24&cad=rja)

[%2Frichard_zenith.pdf&ei=eAzLVY7qB4LeU5aAoOgH&usg=AFQjCNH819q4Uz6D](https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0CDUQFjAEahUKEwiOhpC4mKPHAhUC7xQKHRYACH0&url=http%3A%2F%2Fwww.congressointernacionalfernandopessoa.com%2Fcomunicacoes%2Frichard_zenith.pdf&ei=eAzLVY7qB4LeU5aAoOgH&usg=AFQjCNH819q4Uz6DhJMRJFPNIQzEqiQeWA&sig2=RIWQ4GzKZzjkXUS24OFVdg&bvm=bv.99804247,d.d24&cad=rja)

[hJMRJFPNIQzEqiQeWA&sig2=RIWQ4GzKZzjkXUS24OFVdg&bvm=bv.99804247,d](https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0CDUQFjAEahUKEwiOhpC4mKPHAhUC7xQKHRYACH0&url=http%3A%2F%2Fwww.congressointernacionalfernandopessoa.com%2Fcomunicacoes%2Frichard_zenith.pdf&ei=eAzLVY7qB4LeU5aAoOgH&usg=AFQjCNH819q4Uz6DhJMRJFPNIQzEqiQeWA&sig2=RIWQ4GzKZzjkXUS24OFVdg&bvm=bv.99804247,d.d24&cad=rja)

[.d24&cad=rja](https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0CDUQFjAEahUKEwiOhpC4mKPHAhUC7xQKHRYACH0&url=http%3A%2F%2Fwww.congressointernacionalfernandopessoa.com%2Fcomunicacoes%2Frichard_zenith.pdf&ei=eAzLVY7qB4LeU5aAoOgH&usg=AFQjCNH819q4Uz6DhJMRJFPNIQzEqiQeWA&sig2=RIWQ4GzKZzjkXUS24OFVdg&bvm=bv.99804247,d.d24&cad=rja)>.

ZIMMERMANN, Eléonore M., “Re-reading René” in *The French Review*. Janeiro 1959. Vol. 32. N. 3: 247 – 253.