

A Escrita de si como legado do Romantismo

Denise Noronha LIMA¹

RESUMO: Marcando direta ou indiretamente todo o século XIX, o Romantismo tem sua principal base filosófica no pensamento alemão. O complexo conjunto de ideias do movimento, que as obras do período manifestam, não ficou reduzido a seu momento histórico, mas influenciou culturalmente outras gerações, até a contemporaneidade. Dentre as várias formas de pensamento que atestam a influência do Romantismo, nosso estudo pretende analisar a constituição da escrita de si, também chamada de literatura autobiográfica ou memorialística, a partir de seu fundamento: a noção de individualidade, comumente considerada como uma forma de narcisismo. Partindo das matrizes filosóficas do Romantismo, a ideia de individualidade sofreu no século XX alterações que acompanharam as mudanças sociais advindas da modernidade, criando um sujeito que, antes de buscar o Ideal, preocupa-se em conhecer-se ou se fazer conhecer por meio da escrita de sua própria vida.

Palavras-chave: Romantismo. Individualidade. Narcisismo. Escrita de si.

Introdução

É possível mensurar a importância de um movimento literário de três modos, pelo menos. Primeiro, pelo impacto cultural de sua atuação no período em que ocorreu; segundo, pelas obras que produziu; e terceiro, pelas ideias que propagou e que sobreviveram ao próprio movimento. No primeiro caso, o critério nem sempre é seguro, pois a recepção favorável de um estilo de época ou de uma tendência por seus contemporâneos não é suficiente para lhe assegurar a posteridade: o interesse das gerações seguintes poderá ser meramente documental, como acontece hoje em relação a algumas das vanguardas europeias, por exemplo.

Os dois últimos modos, no entanto, avaliam um fator importante: o legado do movimento (seja ele literário, cultural, político ou filosófico), ou seja, as obras e as ideias que, além de documentar a sua existência, em alguns casos são responsáveis por uma espécie de desdobramento da sua essência, mesmo muito tempo após o seu declínio. Inclui-se neste último caso o Romantismo. Presente em todo o século XIX – vigorando na primeira metade e, na segunda, sendo combatido pelo Realismo e influenciando o Simbolismo -, o Romantismo tem suas bases filosóficas situadas no século anterior, com o pensamento alemão.

Essa delimitação histórica, embora relativa, como tudo o que se refere à periodização literária, deve nos situar diante do contexto do movimento, e nos manter livres do risco de

¹Professora Adjunta da Universidade Estadual do Ceará (UECE), *campus* FAFIDAM. Doutora em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Contato: denise.noronha@uece.br.

extrapolar os seus limites. Por outro lado, tais limites não devem impedir o estabelecimento de relações entre o Romantismo e alguns fenômenos culturais que podem ser admitidos como seu legado para a contemporaneidade. Em suma, procuraremos evitar os extremos da contextualização desse movimento, como sugere Gerd Bornheim (2005, p. 75):

Por um lado, a interpretação do Romantismo é reduzida, frequentemente, a limites cronológicos estreitos, tendendo a esgotá-lo em manifestações mera e simplesmente literárias; o problema sofre, assim, uma simplificação injustificável. Por outro lado, em um extremo oposto, há autores que pretendem encontrar, senão movimentos, ao menos traços ou tendências românticas através de toda a História da Civilização; o dualismo romântico-clássico, segundo esses autores, constituiria a polaridade básica de motivos que permitiria explicar, em obediência a seu antagonismo exclusivista, todo o desenvolvimento da cultura.

Nosso objetivo não deve ser confundido com o segundo exemplo dos extremos a que Bornheim se refere: aquele que vê na história da civilização ocidental uma espécie de movimento pendular que faz alternar duas forças que se substituem periodicamente, caracterizando um exemplo de eterno retorno. Embora interessante, essa ideia não se sustenta porque, conforme lembra Bornheim (2005, p. 76), ela ignora o dinamismo da história, que foge à rigidez do esquema. Pensando também dessa forma, esclarecemos que nosso intento não é afirmar que o Romantismo sobrevive na contemporaneidade através da escrita autobiográfica, por exemplo. No entanto, é possível reconhecer alguns princípios desse movimento na condição do sujeito que olha para si mesmo, ou para o seu passado, e tenta revelá-los pela escrita. É o vínculo entre esse Eu autobiográfico e o Eu romântico que buscaremos elucidar.

O Eu do Romantismo

As matrizes filosóficas do Romantismo formaram-se com o pensamento de Fichte - a transcendência do Eu - e de Schelling - a Natureza como individualidade orgânica. Ambas “quebram a uniformidade da razão e a conseqüente forma de individualismo racionalista, ao mesmo tempo que a concepção mecanicista da natureza” (NUNES, 2005, p. 56). O idealismo de Fichte postula o primado da autoconsciência, ou seja, a consciência do sujeito como mediadora entre si mesma e a realidade, que é instaurada pelo sujeito. Para Benedito Nunes,

a autoconsciência, trama formada na intuição intelectual de mim mesmo que possibilita o princípio gerador do saber – intuição indistinta do ato que, instaurando o meu ser, instaura, ao pensá-lo, o próprio mundo – também serve de fundamento à realidade (NUNES, 2005, p. 57).

Compreende-se, portanto, que esse avultamento do sujeito tenha-se tornado a principal característica do Romantismo. Segundo o pensamento de Fichte, a expansão do Eu faz dele um incondicionado absoluto que condiciona todo o resto, ou seja, o Não-eu: “o Eu coloca o Não-eu no Eu” (BORNHEIM, 2005, p. 87). Dessa forma, a realidade não é simplesmente explicada pelo Eu, mas é também posta por ele. Muito além do racionalismo cartesiano, que separa o sujeito do objeto, vigora neste caso o princípio metafísico, ou o idealismo, segundo o qual não há dois mundos distintos, o do Eu e o do Não-eu: “para Fichte só há, em última instância, um único mundo que é o do Eu puro. A esfera do Não-eu é derivada da do Eu e todo dualismo é superado pela consideração do Não-eu como mero produto do Eu puro” (BORNHEIM, 2005, p. 87). A superação do dualismo fortalece o Eu, elevando-o à razão da existência do ser no mundo: o Eu é o próprio mundo. Foi principalmente esse princípio de unidade (entre o Eu e o Não-eu) que fez de Fichte o filósofo do Romantismo, admirado pelo grupo formado pelos irmãos Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Schelling e outros nomes responsáveis pela consolidação do movimento.

Friedrich Schlegel acrescentará à filosofia de Fichte um elemento relativamente negligenciado por este: a valorização da arte e, conseqüentemente, do artista, o único capaz de superar em parte a oposição entre o real e o ideal. Se, para Fichte, a consciência humana condena o homem a viver sempre no âmbito do finito, em busca do infinito, ou seja, condenando ao dever-ser, Schlegel acredita que a arte pode, não eliminar os obstáculos, mas aproximar-se, mais do que a filosofia, do Ideal. É o domínio do artista sobre o real que permite esse avanço, impossível para os outros homens:

Se a filosofia não consegue concretizar o ideal da liberdade, a arte pode ao menos indicar um caminho que leve a tal concretização. De onde vem esse poder da arte? Na criação artística, o homem serve-se do sensível para dominá-lo e, através desse domínio, o Não-eu, o mundo sensível, como se espiritualiza, se idealiza. Através da idealização que é a obra de arte, estabelece-se a unidade entre o real e o ideal (BORNHEIM, 2005, p. 87).

O autor adverte que, embora essa ideia já tivesse aparecido em alguns ensaios de Schiller, é Goethe quem exerce maior influência sobre Schlegel, com a sua tese de que o artista pode realizar a síntese entre o real e o ideal. Seja como for, o importante é reconhecer a relevância que essa teoria atribui ao artista e, em última instância, ao Eu. Por meio da arte, produzindo-a ou fruindo-a, o Eu se aproxima mais da liberdade ideal. No último caso, em relação ao espectador da obra de arte, o artista passa a ser considerado o mediador entre os

homens e o divino, o Absoluto; daí a sua importância para a sociedade, segundo os românticos.

Um exemplo, dentre tantos, entre as obras do Romantismo em que o poeta é alçado à categoria de vate, de sacerdote, sendo por isso respeitado por todos, é o romance *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano, publicado em Portugal, em 1844. Ambientado na Idade Média, tem como cenário a guerra entre mouros e cristãos na Península Ibérica, protagonizada por Eurico, um cavaleiro espanhol que, abatido por uma profunda decepção amorosa, encerra-se num presbitério, até que o destino o faça novamente cavaleiro e amante impossível. Embora drasticamente resumido, o enredo já deixa entrever a força da personagem, ou do sujeito, que por isso mesmo dá título ao romance. Eurico é o típico herói romântico: honrado, belo, forte, corajoso, amoroso e leal. E ainda poeta, segundo o perfil proposto por Schlegel. A apresentação de Eurico no capítulo III, intitulado “O poeta”, confirma isso. Inicialmente, o narrador descreve o hábito das caminhadas solitárias do herói e sua vigília ao longo da noite:

Muitas vezes, pela tarde, quando o sol, transpondo a baía de Carteia, descia afogueado para a banda de Melária, dourando com os últimos esplendores os cimos da montanha piramidal do Calpe, via-se ao longo da praia vestido com a flutuante estribeira o presbítero Eurico, encaminhando-se para os alcantis apurados à beira-mar. Os pastores que o encontravam, voltando ao povoado, diziam que, ao passarem por ele e ao saudarem-no, nem sequer os escutava, que dos seus lábios semiabertos e trêmulos rompia um sussurro de palavras inarticuladas, semelhante ao ciciar da aragem pelas ramas da selva. Os que lhe espreitavam os passos, nestes largos passeios da tarde, viam-no chegar às raízes do Calpe, trepar aos precipícios, sumir-se entre os rochedos e aparecer, por fim, lá ao longe, imóvel sobre algum píncaro requemado pelos sóis do estio e puído pelas tempestades do inverno. Ao lusco-fusco, as amplas pregas da estribeira de Eurico, branquejando movediças à mercê do vento, eram o sinal de que ele estava lá; e, quando a lua subia às alturas do céu, esse alvejar de roupas trêmulas durava, quase sempre, até que o planeta da saudade se atufava nas águas do Estreito. Daí a poucas horas, os habitantes de Carteia que se erguiam para os seus trabalhos rurais antes do alvorecer, olhando para o presbitério, viam, através dos vidros corados da solitária morada de Eurico, a luz da lâmpada noturna que esmorecia, desvanecendo-se na claridade matutina (HERCULANO, 1996, p. 18).

Intrigada com a atitude ensimesmada e misteriosa de Eurico, a população de Carteia especula a sua causa, até que o segredo se revela: ela era o autor de belos hinos religiosos que se cantavam nas paróquias e até na catedral. A reputação do presbítero é elevada, de suspeito de crimes a quase santo, por ser poeta:

O caráter de poeta tornou-o ainda mais respeitável. A poesia, dedicada quase exclusivamente entre os visigodos às solenidades da igreja, santificava a arte e aumentava a veneração pública para quem a exercitava. [...] Desde então ninguém mais lhe seguiu os passos. Assentado nos alcatis do Calpe, vagabundo pelas campinas vizinhas ou embrenhado pelas selvas sertanejas,

deixaram-no tranquilo embalar-se nos seus pensamentos. Na conta de inspirado por Deus, quase na de profeta, o tinham as multidões (HERCULANO, 1996, p. 20).

A presença da natureza, nesses excertos do romance, é a primeira evidência a se registrar. A natureza não assume na narrativa romântica a função simples de cenário ou pano de fundo; ela é o lugar com o qual o protagonista compõe um único quadro: ele faz parte da paisagem, está integrado nela, assim como ela faz parte dele. Essa unidade manifesta-se, por exemplo, na imagem do herói desaparecendo entre os rochedos e reaparecendo nos píncaros, com suas vestes brancas como a lua a tremular ao vento, como o fariam os ramos de uma árvore, se lá houvesse. Aliás, não estranha que seu sussurro semelhasse “ao ciciar da aragem pelas ramas da selva”. Incompreendida pelos outros homens, sua linguagem lhes parece inarticulada, e talvez o seja até o momento de colocá-la no papel, dominando o real como uma parte de si mesmo: a poesia transfigura-se então no poema.

As vestes brancas ao vento também constroem uma imagem cara aos românticos: a do poeta como profeta. Visto de longe, ele é aquele que sobe às alturas para se aproximar de toda a fonte de inspiração - Deus. Sua meditação – a filosofia – mostra-lhe o caminho, mas apenas a arte, que transfigura o real nos cânticos escritos à luz da lâmpada noturna, permite-lhe a condição de inspirado. A solidão, que aparece nesses trechos como necessidade do artista para que este possa integrar-se na natureza, também é indispensável para o encontro do sujeito consigo mesmo. Essa lição os românticos a receberam de Rousseau.

Pode-se dizer que a matriz da filosofia de Jean-Jacques Rousseau é a superioridade do sentimento em relação à razão, e por isso ele é considerado o precursor do Romantismo. Não se trata apenas da sua teoria do “bom selvagem”, que defendia o retorno do homem a um estado de inocência que a sociedade moderna impossibilitava; trata-se, principalmente, da atitude de voltar-se sobre si mesmo, examinando seus sentimentos para conhecer-se e, por este meio, conhecer todos os homens. Esse pensamento, aliás, tem um equivalente antigo nos *Ensaio*s de Montaigne, para quem cada homem traz inteira em si a condição humana:

Apresento uma vida das mais vulgares, que nada tem de especial. A vida íntima do homem do povo é de resto um assunto filosófico e moral tão interessante quanto a do indivíduo mais brilhante; deparamos em qualquer homem com o Homem. Tratam os escritores em geral de assuntos estranhos à sua personalidade; fugindo à regra – é a primeira vez que isso se verifica – falo de mim mesmo, de Michel de Montaigne, e não do gramático, poeta ou jurisconsulto, mas do homem. Se o mundo se queixar de que só fale de mim, eu me queixarei de que ele não pense somente em si (MONTAIGNE, 1961, p. 142).

Em Montaigne, no entanto, o autorretrato – forma escolhida para suas meditações – unido ao estilo, digamos, didático do ensaísta, torna menos ostensiva a presença do sujeito da escrita. Embora em ambos os autores possamos apontar uma motivação política para os seus escritos autobiográficos, em Rousseau predomina a marca do ressentimento. Seja, por exemplo, nas *Confissões*, escritas entre 1765 e 1770 ou em *Os devaneios do caminhante solitário*, compostos de 1776 até a sua morte, em 1778, encontramos um Eu dilacerado pelo sentimento de injustiça causado por um mundo que, segundo o autor, o excluiu. Assemelha-se, nesse sentido, ao herói de Herculano: ambos buscam na solidão e na meditação um alento para suas dores, e a calma do seu coração:

Tudo o que me é externo de agora em diante me é estranho. Não tenho mais neste mundo nem próximos, nem semelhantes, nem irmãos. Estou sobre a terra como num planeta estranho onde tivesse caído daquele que habitava. Se reconheço à minha volta alguma coisa, são apenas objetivos aflitivos e dilacerantes para o meu coração, e não posso colocar os olhos sobre o que me toca e rodeia sem encontrar sempre algum desdém que me revolta ou dor que me aflige. Afastemos de meu espírito, portanto, todos os penosos objetos de que me ocuparia de maneira tão dolorosa quanto inútil. Sozinho para o resto de minha vida, visto que encontro apenas em mim o consolo, a esperança e a paz, só devo e quero me ocupar de mim. É neste estado que retomo a continuação do exame severo e sincero que chamei outrora minhas *Confissões*. Destino meus últimos dias a estudar a mim mesmo e a preparar com antecipação as contas que não tardarei a prestar sobre mim. Entreguemo-nos por inteiro à doçura de conversar com minha alma, pois ela é a única que os homens não me podem tirar (ROUSSEAU, 2010, p. 12).

Ainda não aparece na obra de Rousseau, que este excerto exemplifica, o ideal de fraternidade proposto por Schlegel. Considerando que Deus está em cada indivíduo, Schlegel e seu grupo acreditam na possibilidade de mediação do divino entre os homens. “Daí a apologia que faziam da vida comunitária e o elogio da amizade. [...] O artista genial é quem melhor realiza o absoluto que traz em si e melhor comunica-o aos outros” (BORNHEIM, 2005, p. 93). Em Rousseau, naturalmente, há um propósito de comunicação, mas é menos para compartilhar o divino do que para denunciar a desumanidade dos homens a partir de sua própria experiência.

De qualquer modo, a individualidade, solitária em Rousseau ou fraterna em Schlegel, tornou-se o traço mais forte do Romantismo. Prova-o não apenas a produção literária do período, mas principalmente o fato de ela ter construído uma nova visão de mundo, antirracionalista e baseada na ideia de liberdade do sujeito. Graças a essa constituição de um novo homem, e também a mudanças sociais importantes que decorreram desse fato, o individualismo ultrapassou os limites da literatura e da filosofia. Impulsionado pelo

capitalismo em suas diversas formas, degenerou em um tipo de sociedade marcada pelo culto da imagem e do espetáculo: transformou-se em narcisismo.²

É preciso, no entanto, cautela em relação à superficialidade com que o tema do narcisismo muitas vezes é tratado. Oriundo da psicanálise, foi adotado pelas ciências sociais, de onde migrou para o senso comum com o sentido sempre pejorativo, como sinônimo de exibicionismo e egocentrismo exacerbado. Esse conceito também é comumente atribuído aos escritores memorialistas, acusados de narcisistas por se debruçar sobre si mesmos, geralmente em narrativas que pretendem contar as suas vidas. Ao responder a uma crítica desse gênero, feita a seus *Cadernos de Lanzarote*, José Saramago (1995, p. 88) afirmou: “toda a escrita é narcísica”. De fato, os românticos nos ensinaram que tudo parte do Eu, o que não exclui (nem poderia) a existência do Outro, ou do Não-eu. Procuraremos compreender melhor essa questão relacionando-a com a escrita de si.

Narcisismo e escrita de si

Para englobar as várias formas da escrita de si – autobiografia, memórias, diários, autorretrato – Clara Rocha optou pelo termo “literatura autobiográfica”. Em sua obra *Máscaras de Narciso* (1992), em que estuda a produção dessa literatura em Portugal, a autora contextualiza a origem do gênero autobiográfico. Fundamentada em Georges Gusdorf (1991) e Georges May (1979), informa que o termo autobiografia foi utilizado pela primeira vez em 1789, em língua alemã, por F. Schlegel, passando para outras línguas europeias a partir de 1800 (ROCHA, 1992, p.14). É, portanto, ocidental e europeia a origem da escrita de si, que teve nas *Confissões* de Rousseau o estímulo decisivo para a consolidação do gênero.

A vinculação da origem da autobiografia à civilização ocidental deve-se a uma série de fatores históricos relacionados com a formação do individualismo moderno, coroada com a *Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos*, de 1789.

Há uma íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica, como é comumente entendida, e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na

² Para um aprofundamento do assunto, impossível devido aos limites deste texto, remetemos o leitor aos trabalhos fundamentais de Richard Sennett (*O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. 2. reimp. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1989) e Christopher Lasch (*A Cultura do Narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Tradução de Ernani Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago, 1983).

autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação (MIRANDA, 1992, p. 26).

Foi o período romântico, pois, que consagrou a autobiografia como gênero literário independente. Para Clara Rocha, o motivo está no fato de esse tipo de escrita ter sido considerado então como um modo de o Eu se realizar na linguagem, o que o aproximaria da poesia, cara aos românticos. E acrescenta:

Convém igualmente acentuar que, durante este período, a função autobiográfica submergiu o espaço literário na sua globalidade. É para este fenômeno que Georges Gusdorf chama a atenção, [...] sugerindo que todo o Romantismo (ou quase todo) pode ser considerado como uma extrapolação da literatura do *Eu*. Esta ideia não está longe da célebre afirmação de Goethe em *Dichtung und Wahrheit*, segundo a qual a sequência de suas obras constituía uma crônica da sua vida, a transmutação contínua das suas experiências em substância literária (ROCHA, 1977, p.62).

A centralização no Eu é responsável por um dos símbolos mais utilizados em estudos da escrita autobiográfica: o mito de Narciso. De fato, é a imagem de si que o narrador desse gênero contempla, no presente (como ocorre nos diários e no autorretrato) ou no passado (através da autobiografia ou das memórias). Em qualquer dos casos, a imagem jamais será nítida, exatamente como a água ondulada em que Narciso se via, pois o tempo, as lacunas da memória ou a impossibilidade de representação da linguagem impedem a composição de um retrato fiel do memorialista.

O mito de Narciso recebeu diversas interpretações, dentro e fora da literatura, mas a sua origem ainda é incerta, como informa Yves-Alain Favre:

A origem do personagem e da gênese do mito continuam para nós desconhecidas. Desde sua primeira aparição nas *Metamorfoses* de Ovídio, a lenda de Narciso se apresentou perfeitamente constituída e possuindo já uma significação mítica. Narciso nasce dos amores do rio Cefiso e da ninfa Liríope (rio da Beócia). Sua mãe, dotada de rara beleza, logo depois do nascimento de Narciso deseja saber se ele viverá muito tempo. Ela interroga Tirésias que lhe responde: “Sim, se ele jamais se conhecer” (FAVRE in BRUNEL, 2005, p. 747).

Belo e orgulhoso, Narciso despreza as ninfas que se tomam de amores por ele. Sua frieza causa a morte de Eco, o que provoca a ira das outras ninfas, que pedem por justiça à deusa Nêmesis. Narciso é então condenado a amar e jamais possuir o objeto de seu amor. O restante da história é bem conhecido: vendo um dia sua imagem refletida na água de uma fonte, Narciso apaixona-se por ela. Quando percebe que é a si mesmo que contempla e deseja,

seu desespero o leva à morte. Em seu lugar aparece uma flor de pétalas brancas e centro da cor de açafraão, a que deram o nome de narciso.

Para Yves-Alain Favre (2005, p. 747), o mito “ilustra o poder de Nêmesis que restabelece a justiça universal. Narciso foi punido por ter desejado subtrair-se à lei comum e por ter recusado a amar alguém”. Ora, se fosse tomada no sentido original, esta acusação não poderia ser feita ao escritor autobiográfico, afinal escrever sobre si mesmo não significa necessariamente recusar-se a amar o outro. No entanto, como já observamos, o termo “narcisista”, quando se refere à escrita de si, geralmente tem uma conotação pejorativa, muito mais próxima da ideia de exibicionismo do que do drama vivido pelo pobre moço da lenda.

A interpretação do mito de Narciso, da forma como acabamos de descrever, bem como o uso do termo “narcisista” em declarações e críticas apressadas, baseia-se em observações empíricas ou conclusões do senso comum, sem base científica que as sustente. O fato é que a propagação do mito ultrapassou os limites da psicanálise, primeira área do conhecimento a utilizar-se da Arte para a explicação dos seus fenômenos, especialmente com os estudos pioneiros de Freud. A despeito da complexidade desses estudos, certos termos da psicanálise entraram no senso comum com muita facilidade: pessoas absolutamente leigas nessa área falam com naturalidade sobre o “complexo de Édipo”, por exemplo, para explicar as atitudes dos outros, muitas vezes sem conhecerem a origem do termo, ou seja, a tragédia de Sófocles, de quem jamais ouviram falar.

Um processo semelhante parece ter ocorrido com o mito de Narciso. Os sinais patológicos a que ele deu nome são os seguintes, segundo Lasch (1983, p. 57): “dependência do valor vicário proporcionado por outros, combinada a um medo da dependência, uma sensação de vazio interior, ódio reprimido sem limites, e desejos orais insatisfeitos [...], pseudo-autopercepção, sedução calculada, humor nervoso e autodepreciativo”. Comparado com a visão do senso comum, esse complexo de sintomas foi esvaziado e substituído pela única ideia de egoísmo, esta também destituída de sua caracterização patológica e encarada como um fenômeno social, ou melhor, antissocial. “Narcisista” tornou-se uma etiqueta de uso fácil, aplicada muitas vezes na falta de argumentos sólidos para explicar uma situação ou um comportamento.

Essa mesma ligeireza de apreciação do tema foi adotada por longo tempo em relação à escrita autobiográfica, relegando-a a gênero menor, por vezes frívolo e irrelevante, principalmente se comparado aos gêneros ficcionais. Uma mudança de perspectiva começou a ocorrer em meados do século XX, quando a já vultosa massa de obras autobiográficas passou

a receber tratamento crítico especializado. Destacam-se, na França, por exemplo, os trabalhos de Georges Gusdorf, Jean Starobinski e Philippe Lejeune.

O ponto de partida do trabalho de Philippe Lejeune é o conceito que formula para autobiografia: “narração retrospectiva, em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo o acento sobre sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 1998, p.14). Dessa definição, destacam-se alguns aspectos cuja caracterização serve para distinguir a autobiografia de gêneros vizinhos como a biografia, o diário íntimo ou as memórias: a) a forma de linguagem, que deverá ser uma narração em prosa. (Em artigos posteriores - “Autobiografia e Poesia” e “O pacto autobiográfico (bis)” -, Lejeune explica que o critério que o levou a priorizar a prosa foi meramente quantitativo, considerando o número ínfimo de autobiografias em versos); b) o assunto tratado, que será a vida individual, a história da personalidade do memorialista; c) a identidade, tanto entre o autor e o narrador como entre o narrador e a personagem principal; d) a perspectiva da narrativa, que deverá ser a retrospectiva.

As condições subentendidas nesta definição são relativizadas pelo autor. Em outras palavras, elas podem não ser totalmente preenchidas: o texto autobiográfico deve ser principalmente uma narração, mas pode ser contaminado por reflexões ou digressões, por exemplo; a perspectiva deve ser, sobretudo, retrospectiva, o que não exclui outras construções temporais; o tema, embora seja acentuadamente a vida individual do autor, pode incluir a história social ou política que o envolveu.

Há, no entanto, duas condições de caráter absoluto: são as que se referem à identificação entre autor e narrador e à identificação entre narrador e personagem principal. Essas duas condições estão na base do que Lejeune denomina “pacto autobiográfico”: a identidade de nome entre autor, narrador e personagem, que é geralmente manifestada pelo emprego da primeira pessoa gramatical. Quando assim não ocorre, é estabelecida indiretamente pela dupla equação: autor = narrador e narrador = personagem, com algo em comum – o nome.

É a identidade de nome (autor-narrador-personagem) que vai distinguir, em última instância, autobiografia de romance autobiográfico. Lejeune opõe o pacto autobiográfico ao pacto romanesco, que se caracteriza pela não identidade entre autor, narrador e personagem e pelo atestado de ficcionalidade (denunciado, às vezes, pelo subtítulo “romance” na capa do livro). A palavra “romance” remete ao pacto romanesco, enquanto “narrativa”, por ter sentido amplo, ao pacto autobiográfico.

Como se pode observar, todos os aspectos do gênero memorialístico abordados aqui têm como centro a figura do autor. Aliás, deliberadamente ou não, os estudos sobre a escrita de si têm em comum a valorização deste sujeito, que fora quase proscrito pelos estruturalistas, norteados pelo famoso ensaio de Roland Barthes, “A morte do autor”. Neste ensaio, de 1968, Barthes defendia a noção de escritura como entidade autônoma, independente de sua origem, o autor:

desde o momento em que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. [...] é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, “performa”, e não o “eu” (BARTHES, 1987, p.49).

Estamos longe, como se vê, da filosofia do Romantismo, segundo a qual o sujeito é o produtor da realidade, e o artista o mediador entre os homens e o divino.

Passada a fase áurea do estruturalismo (bem como suas distorções e modismos), o autor mantém-se, ao que parece, inabalável em seu lugar, onde o Romantismo o colocou. Se isto é evidente nas obras autobiográficas e nos estudos que se fazem sobre elas, não é menos verdade que muitos escritores têm reivindicado em textos teóricos, conferências ou entrevistas, o direito de existência do autor e a íntima ligação com a sua própria obra.

Um exemplo conveniente ao nosso estudo é o de Orhan Pamuk, principal romancista turco da atualidade, que ganhou o Nobel de literatura em 2006. Em um livro que reúne várias de suas conferências, o autor analisa a arte do romance a partir do ensaio de F. Schiller (1991) sobre a poesia ingênua e a sentimental. Transcrevemos parte da resenha que ele faz do texto de Schiller, que tomará como bússola para o seu:

Nessa obra famosa, que Thomas Mann descreveu como “o mais belo ensaio da língua alemã”, Schiller divide os poetas em dois grupos: os ingênuos e os sentimentais. Os ingênuos estão irmanados com a natureza; na verdade, são como a natureza – calma, cruel e sábia. Escrevem poesia espontaneamente, quase sem pensar, não se dando ao trabalho de considerar as consequências intelectuais ou éticas de suas palavras e não se importando com o que os outros possam dizer. Para eles – ao contrário do que ocorre com os escritores contemporâneos – a poesia é como uma impressão que a natureza produz neles organicamente e que nunca mais os deixa. A poesia ocorre naturalmente ao poeta ingênuo, brotando do universo natural do qual faz parte. [...] No ensaio de Schiller, que suscita em mim grande admiração toda vez que o leio, há um atributo entre as características definidoras do poeta que desejo enfatizar de modo especial: o poeta ingênuo não tem dúvida de que seus enunciados, suas palavras, seus versos vão retratar a paisagem geral, vão representá-la, vão descrever e revelar, adequada e minuciosamente, o sentido do mundo – pois esse sentido não está distante nem escondido dele.

Em contraposição, de acordo com Schiller, o poeta “sentimental” (emocional, reflexivo) se inquieta basicamente por uma razão: ele não sabe ao certo se suas palavras vão abarcar a realidade, se vão alcançá-la, se seus enunciados vão transmitir o sentido almejado por ele. Assim, está extremamente consciente do poema que escreve, dos métodos e técnicas que utiliza e do artifício envolvido no seu empreendimento. O poeta ingênuo não vê muita diferença entre sua percepção do mundo e o mundo em si. Já o poeta moderno, sentimental-reflexivo, questiona tudo que percebe, até mesmo os próprios sentidos. E, quando vaza suas percepções em verso, princípios educativos, éticos e intelectuais o ocupam (PAMUK, 2011, p. 17).

Como o romancista destacou, importa-lhe a relação do escritor com a sua obra e com o mundo. Embora concorde com a advertência dos teóricos da literatura, de que não se deve buscar entender um romance à luz da vida do autor, o escritor valoriza, ao longo de seu livro, “a ‘assinatura’ do autor ou autora - sua maneira única de representar o mundo” (PAMUK, 2011, p.37). Tomando como exemplo a cena da viagem de trem em que Anna Kariênina tenta em vão aquietar seu espírito com a leitura de um livro, o autor conclui: “sabemos que esses detalhes, essas sensações só podem provir da própria vida, *sendo vividos*, sabemos que, através de Anna Kariênina, Tolstói está nos relatando sua própria experiência de vida e nos mostrando seu próprio universo sensorial” (PAMUK, 2011, p.38). Com isso, não quer dizer que Tolstói escreveu uma obra autobiográfica *strictu sensu*, mas sim que uma obra só é possível porque seu autor viveu e experimentou o seu mundo antes de construir um mundo ficcional, e utilizou nessa construção, voluntariamente ou não, a sua experiência de vida.

O tema da autoconfissão do autor também foi abordado pelos românticos. Em suas “conversas” sobre a poesia, F. Schlegel (1994, p.69) afirma que “o de melhor nos melhores romances é apenas uma autoconfissão mais ou menos encoberta do autor, o produto de sua experiência, a quintessência de sua singularidade”. Essa perspectiva sobre a relação “vida e obra” não deve ser confundida com o biografismo crítico em vigor no século XIX, condenado por negligenciar a obra como objeto artístico em si. Por outro lado, tal perspectiva reconhece que este “em si” é, em última instância, impossível, assim como é impossível anular o Eu que cria a obra de arte, bem como a vivência que, em maior ou menor grau, ele transfigura em sua criação. Para Pamuk, o equilíbrio entre a vivência e a técnica deve ser o objetivo do romancista:

O processo de identificação é infantil, mas não é inteiramente ingênuo, porque não pode ocupar toda a minha mente. Enquanto parte de minha mente está criando gente de ficção, falando e agindo como meus heróis e em geral tentando se colocar na pele de outra pessoa, outra parte está cuidadosamente avaliando o romance como um todo – supervisionando a composição, imaginando como o leitor vai ler, interpretando a narrativa e os atores e tentando prever o efeito de minhas frases. Todos esses cálculos sutis, envolvendo o aspecto planejado do romance e o lado

sentimental-reflexivo do romancista, revelam uma autoconsciência que está em direto contraste com a ingenuidade da infância. Quanto mais o romancista consegue ser, ao mesmo tempo, ingênuo e sentimental, melhor ele escreve (PAMUK, 2001, p.54).

Do mesmo modo, o ideal é que os leitores busquem, segundo Pamuk, o equilíbrio entre a atitude ingênua e a sentimental diante da obra de arte, ou seja, nem ler o romance como se fosse autobiografia, nem pensar que todo texto é apenas constructo e ficção. Neste último caso, o autor adverte com bom humor: “Devo alertá-los para que mantenham distância dessas pessoas, pois elas são imunes às alegrias de ler romances” (PAMUK, 2011, p. 45). Sua escolha a favor do equilíbrio é coerente com o pensamento do poeta alemão: “Porque, enfim, temos de admitir que, considerados unicamente por si, nem o caráter ingênuo nem o sentimental esgotam por completo o Ideal da bela humanidade, que pode provir apenas da íntima união de ambos” (SCHILLER, 1991, p. 101). Embora mais de dois séculos separem os ensaios de Schiller e Pamuk, o que exige a contextualização de cada um antes de se estabelecer as relações entre eles, a harmonia entre o ingênuo e o sentimental parece ser o elo mais forte entre os dois. Naturalmente, há que se reconhecer que a preocupação de Schiller é muito mais filosófica, caracterizada por sua busca do Ideal. O valor do ensaio de Pamuk, por sua vez, está no objetivo de, digamos, atualizar a essência do pensamento romântico em noções próximas de uma civilização que, aparentemente desistiu do Ideal, não abriu mão do prazer da fruição artística.

Há outro aspecto do ensaio de Schiller, e do Romantismo em geral, que permanece ainda hoje e foi revitalizado pela escrita de si, nas suas variadas formas: a valorização da infância. Para Schiller, esse período é o estágio que mais se aproxima do ingênuo em sua naturalidade: “Nossa infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada; não espanta, por isso, que todo vestígio da natureza fora de nós leve-nos de volta a nossa infância” (SCHILLER, 1991, p. 55). Entre os contemporâneos, o conselho de José Saramago na epígrafe que criou para as suas memórias da infância: “Deixa-te levar pela criança que foste” (SARAMAGO, 2006, p. 7), pode ser lido como uma variante da afirmação de Schiller. Não se trata de retornar à infância com um saudosismo impotente, mas trazer para o presente àquilo que aproxima o ser humano da Natureza: a inocência e a ética da criança.

Escrever as memórias da infância, nesse sentido, não significa, para o memorialista, resgatar o passado – o que em si seria impossível, considerando os limites da memória e da linguagem -, mas analisar a dimensão da “noite acumulada de meus dias” (ANDRADE, 1983,

p. 393) e avaliar até que ponto o adulto do presente se reconhece na criança que foi. O resultado pode ser um balanço “ingênuo-sentimental” sobre o muito (ou pouco) que a Natureza perdeu com a maturidade.

A escrita autobiográfica também herdou do Romantismo o princípio da comunicação entre os indivíduos com sua dupla função: compartilhar a visão de mundo – a subjetividade – do artista, e transmitir o valor que o passado e a tradição têm na formação humana e estética de cada um. O homem deve ser considerado em sua relevância não apenas como indivíduo, mas em sua relação com os outros. Louis Lavelle, quando analisa *O Erro de Narciso* (2012, p. 53), afirma: “A intimidade, portanto, é individual e universal ao mesmo tempo. A intimidade que acredito ter comigo mesmo só se descobre na intimidade da minha própria comunicação com um outro”. Esse princípio fundamental da comunicação, sem a qual a individualidade não existe, envolve várias relações: o eu consigo mesmo, com sua família, com sua comunidade, e também com o seu passado, não apenas o pessoal, mas o da história da humanidade.

A escrita de si não poderia existir se desconsiderasse a importância da História para o Eu. Até mesmo o diário, que é a forma menos retrospectiva do gênero, relata acontecimentos e acumula experiências. Utilizando uma imagem realmente bela, Louis Lavelle procura compreender o ato dessa escrita e sua relação com o passado, a partir do gesto autocontemplativo de Narciso: “Ele é como quem escreve suas memórias e busca usufruir da sua própria história antes que ela tenha terminado. Olhar-se num espelho é ver sua história avançar em sua direção: ali ninguém pode ler senão para trás o segredo do seu destino” (LAVELLE, 2012, p. 41). O fato de uma pessoa dizer quem ela é significa falar de onde veio, do percurso que seguiu, das dores, conquistas e amores que a formaram. Por mais que se recuse a falar dos outros, ou que o faça apenas projetando neles a sua imagem, o escritor de memórias não pode – e muitos não querem – negar a existência do mundo ao seu redor.

Considerações finais

Os românticos viam com seriedade, sem renunciar à liberdade de regras, o tratamento poético conferido à obra de arte, o que significava, entre outros princípios, a elaboração formal do conteúdo subjetivo. De acordo com o pensamento estético de Schiller, comum ao seu grupo, “o conteúdo do lamento poético só pode ser, sempre, um objeto interno ideal, jamais um objeto externo; mesmo quando se entristece por uma perda real, tem de transformá-la numa perda ideal. O tratamento poético reside principalmente nessa conversão do limitado

num infinito” (SCHILLER, 1991, p.71). É o que, mais de um século depois, Fernando Pessoa dirá no poema “Autopsicografia”, sintetizado no antológico verso “O poeta é um fingidor” (PESSOA, 1972, p. 164). Em contato com a obra, o leitor tem acesso não ao sentimento em si que a motivou, mas à sua transfiguração pela arte, que neste caso é o resultado da reflexão do artista sobre o seu estado “como espectador de si mesmo” (SCHILLER, 1991, p.72). Sabemos que fingimento, em arte, não deve ser entendido como mentira, mas sim como a criação de uma outra verdade, própria do mundo da ficção.

Essa teoria, que é um dos fundamentos da conceituação de literatura, também se estende à escrita de si. É, aliás, um dos pontos de contato entre o texto autobiográfico e o texto literário enquanto portador de ficcionalidade: ambos são produtos da elaboração da linguagem por parte do escritor. Por isso é possível a permeabilidade entre ficção e confissão tanto no romance como na autobiografia. Em seus *Devaneios*, Rousseau (2010, p. 56) declarou, com naturalidade, que na escrita das *Confissões* completava as lacunas da memória com a imaginação, sem que com isso mentisse.

Do mesmo modo, a elaboração da linguagem e a ficcionalização possibilitam à escrita de si uma característica própria do texto literário: aquilo que os formalistas russos chamaram de literariedade, obtida quando o nível de estranhamento ou desautomatização da linguagem a distância do seu uso coloquial e, no caso da obra de arte, instaura a poeticidade. Não é raro, por isso, depararmos com passagens altamente poéticas em obras memorialísticas.

Outro aspecto que os românticos valorizavam, em relação à poesia, era a capacidade dela de contribuir para a formação humana e estética do indivíduo. A necessidade de cultivar-se levava-os a aperfeiçoar sempre o seu conhecimento dos clássicos, ideia que não se contrapunha ao princípio da liberdade em relação às regras, nem ao primado da emoção sobre a razão. Formar-se significava, para os românticos, trilhar o caminho do Ideal, superando os obstáculos que a limitação humana teria que enfrentar incessantemente. O tratamento desse tema pela literatura deu origem ao chamado *bildungsroman*, ou romance de formação, muito cultivado durante o Romantismo, que teve em Goethe seu modelo mais próximo.

A narração de uma vida, em memórias, diários, autobiografias etc., é também o relato da formação de um indivíduo que, provavelmente por achar válida a sua experiência, decide compartilhá-la com os outros. Ocorre que o próprio momento da escrita é também de formação, pois como ele permite ao memorialista ser “espectador de si mesmo”, no dizer de Schiller, acaba por lhe dar a oportunidade de refletir sobre seus atos, eus erros e acertos, suas limitações, enfim, e com isso aprender mais sobre si mesmo e sobre a sua realidade.

Textos de formação ou não, a literatura e a escrita de si têm em comum um valor caro aos românticos, como vimos: a comunicação entre os homens, que pressupõe a existência de pessoas por trás da escrita, sujeitos responsáveis por um discurso que não deveria, a nosso ver, ser limitado a um simples enunciado linguístico ou, o seu autor, a uma mera função social. De pessoas para pessoas é que se faz a comunicação literária, como nos ensina Schlegel (1994, p. 89) em um de seus fragmentos. Se ela difere da comunicação do dia a dia por não dar ênfase ao referente, e sim à própria linguagem, isso não significa que seja vazia de significado humano (psíquico, social, histórico). De pessoas para pessoas. Valeria a pena, se não fosse assim?

Referências

- ANDRADE, C. D. de. Carta. In: _____. **Nova reunião**: 19 Livros de Poesia. v. II. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BORNHEIM, G. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FAVRE, Y. Narciso. In: BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- HERCULANO, A. **Eurico, o presbítero**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- LASCH, C. **A cultura do narcisismo**: a vida americana numa era de esperanças em declínio. Trad. Ernani Pavaneli. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LAVELLE, L. **O erro de Narciso**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: É Realizações, 2012.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MIRANDA, W. M. **Corpos escritos**. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- MONTAIGNE, M. de. Do arrependimento. In: **Ensaio**. Livro III. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1961.
- NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAMUK, O. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PESSOA, F. **Obra poética**. 4. ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1972.
- ROCHA, C. **Máscaras de Narciso**: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

ROUSSEAU, J. **Os devaneios do caminhante solitário**. Trad. Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

SARAMAGO, J. **Cadernos de Lanzarote**. Diário - II. Lisboa: Caminho, 1995.

SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

Self-writing as a legacy of Romanticism

ABSTRACT: Directly or indirectly marking the entire nineteenth century, Romanticism has its main philosophical basis in German thought. The complex set of ideas of the movement, which the works of the period manifest, was not reduced to its historical moment, but culturally influenced other generations, up to the present day. Among the various forms of thought that attest to the influence of Romanticism, our study intends to analyze the constitution of self-writing, also called autobiographical or memorialistic literature, from its foundation: the notion of individuality, commonly considered as a form of narcissism. Starting from the philosophical matrices of Romanticism, the idea of individuality underwent changes in the 20th century that accompanied the social changes arising from modernity, creating a subject who, before seeking the Ideal, is concerned with knowing himself or making himself known through writing of his own life.

Keywords: Romanticism. Individuality. Narcissism. Self writing.

Recebido em 16 de fevereiro de 2023
Aprovado em 22 de março 2023
Publicado em 12 de junho de 2023