

Pacto autobiográfico no Diário do último ano, de Florbela Espanca

André Luis Mitidieri

CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO DA PUCRS (MESTRADO)

Instituto de Letras e Artes

- Lingüística Aplicada
- Teoria da Literatura
- * Recredenciado pelo Parecer nº 639/93 do C.F.E. de 07/10/93
- Conceito CAPES: A

Informações: PG. LETRAS - Fone/FAX: (051) 320.36.76

Os estudos de Philippe Lejeune¹ sobre o pacto autobiográfico situam o diário íntimo em proximidade muito estreita com a autobiografia, relato retrospectivo, em prosa, que faz uma pessoa de sua existência, destacando sua vida individual e, particularmente, a história de sua personalidade. Elizabeth Bruss² e Georges Gusdorf³ concordam com Lejeune ao diferenciarem a autobiografia do diário pela perspectiva de retrospectão, considerando fundamentalmente a distância, pois no último até se evidencia essa perspectiva, porém num espectro muito menor.

Em *Diário do último ano*, de Florbela Espanca,⁴ a narração é, quase que em totalidade, marcada cotidianamente, e não segundo o curso da memória e a observação reflexiva dos objetos que, na autobiografia, levam à reordenação do passado. Assim, escrever-reler são operações simultâneas e complementares, que permitiram à autora a releitura de si mesma e a reflexão sobre um tempo pretérito, que imediatamente ordenou.

¹ LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: *Anthropos: la autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*. Barcelona, p. 47-61, 1991.

² BRUSS, Elizabeth. Actos Literarios. In: *Anthropos: la autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*. Barcelona, p. 62-79, 1991.

³ GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. In: *Anthropos: la autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*. Barcelona, p. 9-18, 1991.

⁴ ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*. Amadora: Bertrand, 1982. Todas as citações constantes neste ensaio serão retiradas dessa edição.

Sabedores de que o caráter retrospectivo é a única condição necessária à possível definição de autobiografia que deixa de cumprir o diário íntimo, verificaremos essa ocorrência, examinando também se os derradeiros escritos de Florbela atendem a outros cinco elementos, dispostos em quatro categorias indispensáveis, segundo Lejeune, ao gênero autobiográfico e à literatura intimista, em geral.

A forma da linguagem é a primeira categoria que o *Diário do último ano* respeita, pois se apresenta sob dois elementos básicos: narração e prosa. Dentro do âmbito narratológico, valemo-nos de Gérard Genette³ para vermos que o ato narrativo produtor do significado e do significante é real: a narradora coincide com a autora, de comprovada existência civil e literária.

O tempo da narrativa é delimitado: de 11 de janeiro a 2 de dezembro de 1930, mas não contínuo – em janeiro e fevereiro há, respectivamente, nove e oito anotações; em novembro, quatro; em março e abril, duas; em junho, nenhuma e nos demais meses, somente um registro, que às vezes chega a ocupar uma só linha. O tempo da história é sobretudo fixado por retrospectão muito pequena, obedecendo à ordem da sucessão de comentários, pensamentos, vivências e críticas de Florbela a autores e obras que leu. Entretanto, em alguns casos, o caráter retrospectivo é ampliado, aproximando partes do discurso à exigência de perspectiva da autobiografia em si.

Dessa maneira, a *modesta chaise* lembra à narradora... “– O Estoril em Julho: azul do mar, pássaros esquisitos, gerânios vermelhos em grandes umbrelas floridas” (p. 37). O dia 15 de janeiro lhe traz à memória o jardim da Faculdade, que sua recordação “veste do roxo de todas as violetas, nesta evocação de um passado há tanto tempo perdido! [...]” (p. 39). Constam referências a expressões que lhe dirigiram o pai (p. 41) e o irmão (p. 47), num tempo não-determinado, porém decorrido em intervalo bem maior do que aquele entre as reflexões da autora sobre tais palavras e o registro no diário.

A conclusão de que “Até hoje, todas as minhas cartas de amor não são mais que a realização de minha necessidade de fazer frases [...]” (p. 57) também implica retrospectão mais vasta, que tivesse possibilitado à sua memória unir desde a primeira carta de amor até a de 16 de julho de 1930. Essas analepses são tipos de anacronias que mostram certa discordância entre a ordem da história e a da narrativa; evocam ulteriormente um acontecimento anterior ao ponto da história, que é sumamente cotidiana.

O ritmo e a velocidade da narrativa são indicados por anisocronias, alterações e variações asseguradas, tanto por velocidade infinita, em elipses mais implícitas que explícitas, ligadas ao ato descontínuo da escrita e à ocultação dos fatos originários das divagações da narradora, quanto por uma absoluta lentidão, evidente em pausas descritivas, do tipo: “As mãos têm raça e nobreza; o sorriso, ironia e bondade; os olhos não se examinam; deslumbram” (p. 59). A narrativa é singulativa – a singularidade, principalmente do que Florbela pensa, responde à singularidade do enunciado, embora a repetição de temas e a recorrência a termos como *em certos momentos, sempre, às vezes*, possam inclinar-nos a confundi-la com a narrativa iterativa, que conta uma única vez aquilo que se passou *n* vezes. A forte presença da narradora, a regular as pouquíssimas falas que poderiam caracterizar uma narrativa mimética e os breves sumários de ocorrências passadas assinalam a diegese da obra.

O discurso por excelência do *Diário do último ano* é o monólogo interior moderno, expressivo do pensamento em estado bruto, inclusive quando sob o desdobramento da autora na personagem Bela, com quem a narradora dialoga, utilizando-se do pronome pessoal tu. Os pequenos desvios ficam por conta das interlocuções com o pai: “Para que quer esta criatura a inteligência, se não há meio de ser feliz?” (p. 41) e com o irmão: [...] trouxa, como tu dizias, irmão querido [...]” (p. 47). Essas transcrições, rotuladas por sinais gráficos, apontam ao discurso relatado (ou reportado), se bem que, na última, a palavra *trouxa* pareça ter sido incorporada ao discurso de Florbela, que prossegue: [...] trouxa... trouxa de farrapos, miseravelmente esfarrapados” (p. 47). A incursão ao íntimo de Luís (p. 51) poderia denotar o discurso interior narrativizado, mas a narradora não transforma seu pensamento em fato narrado, apenas narra o que dele supõe. Somente aqui teríamos um indelével sinal de focalização zero, aquela em que o narrador diz mais do que sabe a personagem. Porém, sendo Florbela Espanca a única personagem do diário, a focalização é a interna fixa – tudo o que diz a narradora passa por essa entidade também fictícia.

Percebemos alterações no modo de focalização, transparentes na doadora de uma narrativa que, essencialmente, dá menos informações do que o necessário (paralipse) ou que oferece mais dados do que, em princípio, é autorizado pelo código que rege o conjunto. Exemplo máximo de paralipse é o que está escrito no dia 15 de novembro: “– Não, não e não!” (p. 59). A um leitor desejoso de saber mais sobre a vida afetiva e cultural de uma poeta que

³ Genette, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1990.

“toda nasce, vibra e se alimenta do seu muito real caso humano”, soam inegavelmente como informes que poderiam passar ao largo as excessivas descrições sensoriais, das quais damos uma espécie: “[...] e o fumo, dum cinzento-azulado, eleva-se, quase a direito, até o tecto, todo pintalgado, duma bizarra folhagem roxa, e de exóticas rosas em dois tons de alaranjado, [...]” (p. 37). Essa e outras descrições da mesma ordem são paralepses – atendem mais à exterioridade do que à interioridade requerida pelo código de focalização.

Pela posição temporal, a narração é majoritariamente simultânea, quer dizer, contemporânea da ação. O caráter retrospectivo mínimo é transgredido por narrações ulteriores, conduzidas no passado, conforme mais um fragmento que retomamos das lembranças produzidas pelo dia 15 de janeiro de 1930: “[...] Jardim por onde ecoaram tantos gritos, tantos risos, tantas blagues, todo o viço e o frêmito das nossas inquietas mocidades, por onde vogaram, confiantes e exaltados, [...]” (p. 39).

É igualmente preciso sublinhar o tom profético de partes do discurso que, com alguma flexibilidade, bem podem ser consideradas narrativas preditivas. Observemos, pois, a narração anterior ao contado, nestes casos, aquilo a que Florbela aspirava, ou projetava para o futuro: “– Está escrito que hei-de ser sempre a mesma eterna isolada [...]” (p. 57) e “[...] seja o que for, será melhor que o mundo! Tudo será melhor do que esta vida!” (p. 59). A fragmentação do texto e o discurso pontuado por divagações, devaneios, impressões, sentimentos, visões e paradoxos, peculiares à literatura intimista, tornam sobremaneira difícil identificarmos o que constitui a narrativa primeira, e dela apartar os acontecimentos que comporiam narrativas de segundo grau (metadiegeses).

Florbela afirma, na primeira página do *Diário*, que não visa a nenhum destinatário: “Para mim? Para ti? Para ninguém” (p. 33). Entretanto, o narratário é, em primeiro lugar, a diarista, de acordo com o que preconiza Lejeune e consoante o que ela reafirma, não sem antes voltar atrás e reconhecer a possibilidade da existência de outros narratários:

“Quando morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio sobre o que eu fui ou que julguei ser. E realize o que eu não pude: conhecer-me” (p. 35).

Com isso, nos dá a certeza de que seus apontamentos se destinariam a leitores virtuais, uma vez que estabelece a condição de só expô-los após seu falecimento. Também são invocados narratários intradieгéticos, a quem ela se dirige, em variados momentos: o *Imprevisto* (p. 33); os amigos vivos e mortos (p. 39); o pai (p. 41-43); Maria Bashkistseff (p. 45); o irmão (p. 47); o cão e as *gentes* (p. 49) e a personagem, em outro tempo, que não o imediatamente anterior à narrativa (p. 35, 41 e 47). Aqui, a auto-reflexividade sustenta a figura do *duplo*, diante do qual a diarista mostra estar ciente de outras imagens de si mesma. Entre esses narratários e a instância narrativa, estamos nós, leitores reais, facilmente transformados em instância receptora, porque nossa leitura analítica foge à piedade, à compreensão e ao silêncio que esperava Florbela das instâncias virtuais.

Além da narração propriamente dita, a narradora autodieгética, indissociável da personagem, assume a função de contar a história sem tentar reduzir seu papel, e se refere ao texto narrativo em discurso, de certa forma, metalinguístico: “Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem [...]” (p. 33). De acordo com o que foi exposto na análise dedicada ao narratário, é possível afirmar que o discurso da narradora ainda assume a função distribuída segundo o aspecto da situação narrativa, que engloba suas ligações com os narratários, presentes, ausentes ou virtuais.

Esse direcionamento corresponde, ao mesmo tempo, às funções fáctica (verificar o contato) e conativa (agir sobre o destinatário) de Jakobson. Não chegam a privilegiar, pela preocupação com o público, a função designada como de comunicação, porque é mais evidente, no texto investigado, a orientação da narradora para ela própria. Isso determina a função emotiva, que dá conta, além das relações afetivas com a história, de relações morais e intelectuais. O grau de precisão das memórias de Florbela e os sentimentos que nela despertam os episódios narrados associam-se à função testemunhal do narrador. A função ideológica é notada ao longo de toda a narrativa, em intervenções que ligam o desejo da morte à desconformidade em relação aos preconceitos, às formalidades, às normas, enfim, à sociedade portuguesa da década de 30 deste século.

A outra forma de linguagem do *Diário* é a prosa artística. Exercida sobre o discurso, não deixa de ter certo fim utilitário, porque significa e designa coisas existentes. Por ela, as palavras indicam certa noção de mundo, comunicam, entregam ao leitor os resultados de sua reunião em frases, objetivando a clareza de expressão

⁸ RÉGIO, José. Estudo crítico de José Régio. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. p. 11.

do pensamento. Contudo, há momentos em que figuras de linguagem assemelham porções do texto a um objeto poético, no qual cada palavra forma um microcosmos, de cujos elementos “resulta um rosto de carne, que representa o significado, mais do que o expressa.”⁷ Nessa medida, citamos: “[...] É uma gota de água seria um astro, [...]” (p. 45); “Guardar-me intacta, como um cristal transparente, para quê?” (p. 59).

Quando a narradora deixa de falar diretamente, como ao ocultar o sujeito da anotação de 24 de novembro, de quem se pergunta: “Que rastros deixarão na minha vida aqueles passos, [...]” (p. 60), assim também diz – seu silêncio corresponde a um momento da linguagem e traduz um estilo, o valor da prosa, cuja beleza acontece subliminarmente e atua por persuasão unida a encanto invisível. Ainda de acordo com Sartre, cabe afirmar que Florbela escolheu uma ação por revelação. Ao escrever, descobriu a si e ao outro, pois com cada palavra entra e nos faz entrar no mundo para que, ao mesmo tempo, dele se possa sair em direção ao futuro.

Até aqui, referimo-nos separadamente a autor, narrador e personagem, para mostrarmos suas ações em diferentes planos. O aprofundamento do estudo resolve a questão de outras duas categorias pressupostas ao reconhecimento do diário íntimo como gênero: a situação do autor e a posição do narrador, ambas relacionadas a um elemento comum – a identidade (ou não) com a personagem principal. Essa identidade é expressa no texto, pelo uso da primeira pessoa. Ao nível da referência, é imediatamente aceita, porque eu envio sempre àquele que fala. Ao nível do enunciado, suscita problemas como o da veracidade, pois esse eu pode ter desvirtuado os fatos acontecidos.

Quando a narradora se dirige à personagem em segunda pessoa, ou quando a ela se refere, em terceira, a identidade autor-narrador-personagem é mantida, pois o nome da autora, ou sua forma abreviada (Bela), são sempre evocados. Essa atitude produz efeitos de desdobramento e de distância irônica, e liberta a narrativa de conexões que quase sempre se estabeleciam entre a pessoa gramatical e tal tipo de relação de identidade.

O nome Florbela Espanca, sinal de uma realidade extratextual indubitável, também é reafirmando no paratexto: figura na capa do livro e no prefácio de Natália Correia. É esse nome que envia a uma pessoa real, responsável pela enunciação e imaginada a partir do que produz. Identifica a autora como fator comum do *Diário* e

das poesias que anteriormente publicou, signo de realidade indispensável ao que Lejeune chama de espaço autobiográfico.

A exatidão ou a inexatidão de um texto autobiográfico é questão de fato, que não altera uma questão de direito: o contrato entre autor e leitor. Em última instância, o pacto autobiográfico soluciona, pela questão da autenticidade, as questões de fidelidade. No *Diário do último ano*, a identidade autor-narrador-personagem é estabelecida: de maneira patente, porque o nome da narradora-personagem coincide com o do paratexto, e implicitamente, através do título e do comprometimento de autoria, da narradora com o leitor, na página inicial. Nas páginas pares, a reprodução fac-similada dos originais atesta, pelo índice material de grafia, essa necessária identidade, que é reforçada pela categoria lexical do nome próprio, como visto, evocado pela autora-narradora-personagem no texto.

O tema profundo da autobiografia e, por extensão, de seu gênero vizinho, o diário íntimo, é o nome próprio, através do qual a pessoa reivindica sua existência e neutraliza a análise do discurso da subjetividade e da individualidade. Importante etapa na história do indivíduo, é fundado em duas instituições sociais: o estado civil e o contrato de publicação. Embora o *Diário* não precisasse recorrer a referentes extratextuais, pois o texto mesmo oferece o nome da autora, o procedimento que a seguir utilizaremos converte-se em importante acessório demonstrativo, não do efeito do real, mas de sua imagem. Essa relação, sujeita a intermináveis discussões, firmada a partir do enunciado, e intitulada semelhança, por Lejeune, supõe um pacto referencial, no qual se incluem a definição do campo real e o enunciado: das modalidades e do grau de semelhança a que o texto aspira.

No *Diário do último ano*, o pacto referencial é coextensivo ao pacto autobiográfico. A verdade se restringe aos limites da possibilidade; doa-se a partir de um juramento da narradora, de contá-la tal como lhe aparece e da indicação do campo ao qual esse juramento se aplica. Uma vez que a diarista conta o que só ela pode dizer, a prova de verificação é dificultada, mas a exatidão não é imprescindível ao gênero autobiográfico. O pacto referencial, sim, é indispensável, o que não quer dizer que necessite seguir à ordem do estritamente semelhante, pois, por modelo, entende-se o real a que o enunciado se quer assemelhar. Por esses parâmetros, a narração coincide com a temática da poeta, que tem um grau mínimo de afastamento em relação ao ponto de partida no real. O tempo, a morte, o amor, a existência e a busca da individualidade nos múltiplos

⁷ SARTRE, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1950. p. 50 (tradução nossa).

tiplos eus, constantes em sua obra literária, conduzem o fio da narrativa no *Diário*.

Paralelamente, serve o confronto para que não se confundam com sujeitos ficcionais os sujeitos históricos citados, ou pelo parentesco, ou pelo nome. O enunciado não faz notar nenhum comprometimento desses interlocutores de reflexões muito palpáveis na poesia de Florbela com situações passíveis de descrédito, uma vez que o texto é enormemente reflexivo e quase nada factual. Se a autora-narradora-personagem concorda com o predicado que o irmão lhe teria impingido, a frase tributada ao pai conta com resposta em tamanha exaltação, que afasta qualquer dúvida quanto à sua veracidade, pois só poderia ser imitada muito grosseiramente. Nos dois casos, a busca do sentido da vida acompanha o tom expansivo e confessional de seus sonetos. Da mesma forma, a incapacidade do amor terreno estabelece ligações com o “orgulho de não ser capaz de amar doidamente uma mulher” (p. 51), atribuído a Luís.

Assim como a Faculdade de Direito de Lisboa, onde Florbela estudou, possui o jardim de que fala à página 39, o tema da morte ao qual o associa também é presente em sua trajetória poética. Maria Albertina, Tarroso, Regado, Camélier e Fontes, mortos que o jardim faz recordar, bem como as outras pessoas mencionadas, não necessitam ter sua existência conferida, pois a eles sobrepõe-se o contexto diegético, cuja factibilidade é garantida pela temática referencial da autora.

No texto, o limitado campo de ação dessas pessoas, seus esparsos aparecimentos e a indefinição dos seus contornos afastam qualquer cogitação de qualificá-las como personagens. Do contrário, por mais que o discurso autoral acerque as projeções do *Diário* à total fragmentação do *eu origo real* Florbela, sua configuração esquemática lhe dá a exclusividade de suporte vivo das ações e de veículo das idéias da narrativa, condições fundamentais ao seu papel de única personagem da obra estudada.

Essa personagem é muito coincidente com o sujeito poético das obras de Florbela Espanca, o que depõe a favor dos pactos autobiográfico e referencial. Sob esse viés, o *Diário* reaviva a temática do tempo, pela efemeridade: “Não sinto deslizar o tempo através de mim, sou eu que deslizo através dele [...]” (p. 33) e pelo pós-sentimento de ter vivido em outros mundos: “Os olhos do meu cão enternecem-me. Em que rosto humano, num outro mundo, vi eu já estes olhos [...]” (p. 37). O narcisismo da diarista é notado quando exalta, no *outro*, o que mais gostava em si – os olhos e as mãos. É

esse narcisismo que subjaz na devoção a Apeles, o irmão que transformou em seu ser feminino.

A bem dizer, a feminilidade da poeta expressa-se em dois complexos, aos quais é fiel no *Diário* – de fraternidade: “E o meu olhar acaricia, de passagem, o vulto do meu irmão: o meu amigo morto; [...]” (p. 37) e de maternidade: “Faço às vezes o gesto de quem segura um filho ao colo” (p. 41). Florbela volta-se para a beleza que vê em si, como forma de atrair os vários *Prince Charmants*, objetos de sua insaciabilidade, que redundam numa ânsia do Absoluto: “Dentro, há talvez oiro e pedrarias, o vestido de Cendrillon, a coroa de rosas de Titânia, a esmeralda de Nero, a lâmpada de Aladdin, a taça do rei Thule... Quem sabe se ainda ninguém a desatou? [...]” (p. 47). A inquieta e insatisfeita fêmea dos sonetos que cantam os desencontros coaduna-se à diarista, cujas decepções amorosas fazem valorar o encontro consigo e querer o amor de Deus, só possível em outra dimensão: “Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se Eu sou Eu? Que me importa o desalento da vida se há a morte?” (p. 49).

A dualidade amor/morte é muito presente na poesia de Espanca. O primeiro termo dessa antítese é refletido, principalmente, através da sedução, que o *Diário* também contempla: “[...] não esgotei ainda, graças aos deuses, o arrepio de prazer, o estremecimento de entusiasmo [...]” (p. 41). A comunhão com a natureza, que se transfigura na associação simbólica do ente amado com o sol e de sua auto-imagem com a terra, é perceptível nestas passagens: “[...] que não quer desaparecer sem estreitar de encontro ao peito qualquer coisa que anda longe: raio de sol com reflexo de estrelas” (p. 43) e “[...] a palpitar da seiva quente como as flores selvagens de tua bárbara charneca!” (p. 35).

Nos registros diarísticos, Florbela parece realizar a síntese da antinomia Eros/Tánatos, pois que neles enuncia uma espécie de preparo à transformação do ser em não-ser, como a seduzir a morte: “Estou tão magrita! A lâmina vai corroendo a bainha, a pouco e pouco [...]” (p. 51). As contradições em relação ao amor, que perpassam sua lírica, no fundo, ou se aproximam mais, ou se distanciam de cada uma dessas forças contrárias. Ora a intangibilidade, ora a expansão dos sentimentos, são demonstradas, respectivamente, nas seguintes anotações: “[...] meu ser misterioso, intangível, secreto” (p. 37) e “Assim, nas suas aventuras sentimentais, dá em troca de pedras preciosas, dinheiro falso... E, quando chegar a morte, terá ignorado dois dos maiores prazeres da vida: o prazer de possuir pedras preciosas e o prazer de as dar” (p. 51).

As múltiplas posições sobre o amor expõem uma sensação de impessoalidade e de ultrapassagem das fronteiras de uma personalidade, que são igualmente retratadas no *Diário*, por uma série de figuras às quais a narradora-autora-personagem recorre, em todos os tempos, no real, na imaginação, no desejo e no sonho, para tentar conhecer-se, desconhecendo-se: “uma corajosa rapariga” (p. 35); uma dentre outras “almas que ainda acreditavam na glória, na riqueza, na vida e em maravilhosos destinos de lenda” (p. 39); “a criaturinha fantástica e estranha” (p. 41); “a flor a abrir ou tinta de crepúsculo, raminho de árvore, ou gota de chuva, cores, linhas, perfumes, asas, todas as belas coisas... ou apenas uma panteísta?” (p. 41); a mãe e a “Endiabrada Bela!” (p. 41); a doida que gostaria de ser (p. 45); a “Bela imbecil, a trouxa de farrapos” e um homem de caminhos trancados pelo “belo impossível” (p. 47); o “Napoleão de saias” e o cão que entende o olhar humano (p. 47); a princezinha de divagações megalomaniacas (p. 53); “a amálgama grosseira e feia” (p. 53); “o ramo de salgueiro que se inclina e diz sim a todos os ventos e a ‘petite fille toute en or’ ” (p. 55); “a mesma eterna isolada” e a “pura” que tem orgulho de se conhecer (p. 57) e, finalmente, a virgem prometida à morte (p. 59-61).

Conforme Jorge de Sena, “Florbela teve uma concepção de viver encantada, havendo de ser a morte quem lhe quebre o encanto” e, acrescentemos nós, viesse dar fim não só ao seu diário, como também a todas as vidas que a autora-narradora-personagem teve ou não teve, e que desfilaram por seus apontamentos autobiográficos, desde o princípio rondadas pelas mesma sombra tanatológica que corroeu o ser Florbela Espanca.

Essas inferências são subsidiárias à certificação do cumprimento da categoria do tema do diário íntimo, que é a vida individual e a história de uma personalidade. Ao nível dos elementos e do conjunto da narrativa, respectivamente, nos modos negativo e positivo, intervêm os critérios de exatidão e de fidelidade, para provar a semelhança, embasada pela identidade. No livro analisado, o último ponto da verdade não é o ser-em-si do passado, mas o ser-para-si, manifesto no presente da enunciação.

Não distinguimos, no *Diário do último ano*, equívocos, mentiras ou deformações da História. O esquecimento e a negligência de muitos fatos têm apenas o valor de um aspecto, dentre outros, de uma enunciação que permanece autêntica. A autenticidade, particular ao emprego da primeira pessoa na narrativa pessoal, não se mistura nem com a identidade, nem com a semelhança, que aqui é um aspecto secundário, pois estamos seguros de que foi tentada.

O que guiou nosso reconhecimento dos elementos basilares ao gênero autobiográfico foi o eficiente suporte teórico de Philippe Lejeune, que prescinde de fórmulas precisas para um conceito de autobiografia, ao admitir que essa requer tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita, efeito contratual historicamente variável. Se esses fundamentos nos fossem desconhecidos, bem poderíamos ter lido o *Diário* como uma narrativa ficcional, tendo em vista que tudo aquilo que a linguagem exprime deixa de ser o real para ser sua representação.

Além de um sentido de veracidade, que expõe o todo de um mundo fragmentado, o texto de Florbela Espanca cria uma ilusão de realidade, só desfeita pelo modo de comunicação literária, estritamente calcado nos diversos e possíveis meios através dos quais se processa o ato de ler. Ao leitor, é oferecido o mesmo desdobramento da instância subjetiva detectado na autora-narradora-personagem. A aceitação, a recusa ou a relativização do código são obstruídas pelos frágeis limites entre história e ficção, entre a autobiografia e seus gêneros próximos, mas a escolha e o seguimento da maneira de leitura propiciam a realização do que Florbela não pôde: o maior conhecimento de si.

Referências bibliográficas

- BARTUCCI, Giovanna. *Borges: a realidade da construção: literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BRUSS, Elizabeth. Actos literarios. In: *Anthropos: la autobiografia y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*, Barcelona, p. 62-79, 1991.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*. Amadora: Bertrand, 1982.
- . *Sessenta sonetos de amor*. Lisboa: Contexto, 1995.
- . *Sonetos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1990.
- GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografia. In: *Anthropos: la autobiografia y sus problemas teóricos. estudios e investigación documental*, Barcelona, p. 9-18, 1991.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: *Anthropos: la autobiografia y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*, Barcelona, p. 47-61, 1991.
- RÉGIO, José. Estudo crítico de José Régio. In: ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1950.

* SENA apud RÉGIO, José. Op. cit. p. 26.