

## ANTÓNIO PEDRO, (D)ESCRITOR DE SI

Fernando Mendonça Serafim<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho visa analisar os elementos que compõem a escrita que o poeta português António Pedro empreende sobre si em vários momentos de sua trajetória como escritor. A partir da leitura de textos críticos concernentes às questões da individualidade e da memória, buscamos problematizar alguns aspectos de sua elaboração estética e literária, considerando sua personalidade vanguardista que, ao falar de si, atribuiu sentidos e formas inusitadas ao discurso poético.

**PALAVRAS-CHAVE:** memória autobiográfica; escrita de si; intimismo.

## ANTÓNIO PEDRO, A (SELF) WRITER

**ABSTRACT:** This paper aims to analyse the elements that the Portuguese poet António Pedro used to writing on himself throughout various moments of his career. By the reading of some critical texts concerning the selfhood and memory issues, we intend to take account his aesthetic ways to make a discourse on himself, regarding his avant-gardist character. In this task, he attributed his poetical enunciation unusual senses and forms.

**KEYWORDS:** autobiographical memory; self writing; intimism.

António Pedro (1909-1966) é conhecido como um dos grandes poetas surrealistas portugueses. Ao lado de Mário Cesariny e Alexandre O'Neill, forma a tríade de cultores mais significativos dessa estética nas letras portuguesas na primeira metade do século XX. Seu nome, não por acaso, esteve sempre ligado às vanguardas (nas artes plásticas e na literatura), uma vez que, como ele mesmo costumava salientar, dedicou-se a relacionar-se com outras vozes “dissonantes” da época<sup>2</sup>. Por meio dessas influências, e nutrindo-se de um caráter inquieto e aberto à inovação, António Pedro estendeu a outros domínios a sua inventividade. Teve grande reconhecimento como teatrólogo (atuou desde a direção à escrita, passando pela crítica), contribuindo de maneira decisiva para a entrada em Portugal

<sup>1</sup> Mestrando em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP).

<sup>2</sup> “Os nomes conhecidos com que tive relações fariam, assim, uma lista de encher algumas páginas. É-me particularmente grato recordar (...) Giuseppe Ungaretti (...), Nicolas Calas, (...) André Breton. Gente tão oposta como o Camille Bryson, o poeta letrista, Fausto Guedes Teixeira, o último romântico, Carlos Lacerda, o jornalista que levou Vargas ao suicídio, o biógrafo de Giotto, Emílio Cecchi, Mondrian, o pai dos abstractos, o cubista Delaunay, o neo-realista Segall, a inventora da pintura antropofágica Tarsila do Amaral, o crítico de arte e teórico anarquista Herbert Reed, este extraordinário homem antigo que foi Paiva Couceiro, Norton de Matos, Marinetti e Mário de Andrade, Jorge de Lima e E. I. T. Mesens, Oswald (sic) de Andrade e António Torres tiveram comigo relações mais demoradas e mais amistosas que as do simples conhecimento ocasional” (PEDRO, 1998, p.XII). Na mesma carta autobiográfica, escrita a pedido do Dr. Lopes de Oliveira em outubro de 1955, António Pedro citava Fernando Pessoa como um de seus amigos.

dos ventos experimentais nos palcos ao fundar o Teatro Experimental do Porto. Seu gênio desassossegado, portanto, não soube – e, provavelmente, não quis – se fixar em uma única linguagem expressiva. À maneira de muitos dos seus consortes, desdobrou-se para enxergar a totalidade do mundo. E se, geograficamente, ele o fez – nasceu na África, viveu na Europa e esteve na América<sup>3</sup> –, em termos de linguagem artística, soube ter o domínio de intensas modulações, formas várias de expressividade que traçaram diversas feições do mundo e de si. António Pedro captou a premência do efêmero, cara a um fluxo comunicativo inédito até então, o que implicou transcender a direcionalidade de formas ao especular sobre a força inaudita das possibilidades de expansão das dimensões da linguagem artístico-poética: a tradução do mundo exigiu novos diálogos entre plasticidade e palavra. Desse fluxo mencionado há pouco, nutriram-se, em grande medida, as mesmas correntes estéticas que António Pedro se dedicara a estudar e difundir durante toda a sua vida profissional.

### **António Pedro: o “eu” sob os feixes dimensionistas**

A imagem de um ser multifacetado, enérgico e vigoroso, no sentido de buscar a linguagem em dimensões insuspeitas, é espelhada na personalidade de António Pedro. Escritor de si, e talvez mesmo de algo que o ultrapasse como existência, ele dedica um bom número de poemas à problemática do “eu”, ora projetando-se ora inscrevendo-se na órbita da impermanência do sentido de ser. São estes jogos de projeção e recuo que compõem a fração mais visual de sua poesia, na qual falam alto os preceitos do *dimensionsimo*, vanguarda da qual foi signatário e colaborador de primeira hora, juntamente com Hans Arp, Robert Delaunay, Vassíli Kandinski, Marcel Duchamp, Vicente Huidobro, entre outros. Tal estética pretendia a abolição da arte num único plano, o que implicava a sua relação com as descobertas científicas de Minkovski e Einstein e, principalmente, a abolição das noções de espaço-tempo tal qual eram conhecidas até então: às estruturas formais tridimensionais euclidianas era contraposto o modelo quadridimensional do matemático Minkovski. A interatividade entre espectador e obra entra em cena, remetendo a uma nova configuração da recepção artística, o que vem acompanhado de preceitos quase proféticos sobre a

---

<sup>3</sup> Nasceu em Praia, capital de Cabo Verde, morou em Lisboa, Porto e Moledo, além de ter sido correspondente da BBC (em Londres) na Segunda Guerra Mundial. Morou no Brasil por alguns meses, onde travou contato com os modernistas de 22 e outros literatos de renome (Jorge Amado e Carlos Drummond de Andrade entre eles).

incorporação do movimento e sobre uma nova relação do indivíduo com o próprio processo interpretativo/participativo: “O homem em lugar de olhar as obras de arte transforma-se ele mesmo no centro e sujeito da criação e a criação consiste nos efeitos sensoriais dirigidos num espaço cósmico fechado” (PEDRO, 1998, p. 99).

A palavra “criação” tem papel efetivo nessa concepção. Ela expressa um valor altaneiro, inaugurador de um poder primitivo na constituição da linguagem poética, numa tentativa de estabelecer ilimitadamente referências múltiplas do contato com a palavra em sua acepção mais abstrata, mais aberta. O “eu” que escreve também ostenta essa aspiração primeva. A contradição inerente aos gênios irrequietos ocorre quando os encontramos a descrever possibilidades (quase sempre precárias) de atribuir-se um nome, um sentido, uma certeza algo insólita para um surrealista mais ortodoxo:

Hei de deixar de mim, em cada continente,  
Ao menos uma ambição de eternidade,  
Para não ser condenado a jazer até ao fim  
Como uma árvore, na paisagem, só ao balanço do vento...  
(PEDRO, 1998, p. 74).

A intransigência do existir depara-se com a sensorialidade da mediocridade, a que se contrapõe o chamado sempre sedutor da cultura: “Raios partam a poesia dos estéreis!” (Ibid., p. 71). Tais versos, que constam no poema “Os sete poemas do tédio estéril”, conjugam elementos de uma cosmovisão que, apesar de bem-humorada, tem plena consciência de si como construção, de estrutura desmontando-se ao vento. O humor de versos como

Esses poetas, gordos e magros, sem grandezas  
Literárias, têm razão ao rir-se  
Da minha poesia estável, a que os bichos  
Não comem a excitação... (Ibid., p. 71).

é, em verdade, uma medida de trabalho com um mundo instituído: é nessas ocasiões que o “eu-instituição” encontra a realidade da crítica, da oposição, da resistência. Ou seja, António Pedro arroga-se a primazia da palavra para, em se fazendo juntamente a ela, determinar seu espaço de poeta-crítico-artista. Espaço este que aparece menos como diálogo e mais como anteparo, cápsula de um *micropoder*. Evidente que este poder interage

com uma tradição vanguardista (e com a crítica desta tradição) e não está infenso às ondas de ceticismo sobre essas possibilidades. Nem por isso, entretanto, a poesia de António Pedro é reativa: ao destecer uma tradição e ingressar em outra, regida pelo passo ébrio do inconsciente, ela tece um ideal abstrato de estabilidade já referido (a “poesia estável” evocada pelo autor).

O paradoxo da construção desse “eu” em António Pedro reside na impossibilidade de abarcá-lo integralmente pela linguagem, apesar de sua poesia tê-la como um dinâmico espaço de combate. “Os sete poemas do tédio estéril”, de onde foram retirados os versos em destaque, datam de 1939, três anos após a publicação do *Manifesto Dimensionista*. Tornar complexo o aspecto visual do poema, a essa época, já não era uma preocupação desse movimento, uma vez que, em sua leitura, a situação de desestabilização da linguagem como único subsídio à poesia já estava dada, por força do alcance da *techné*<sup>4</sup>. Bem entendido, o sujeito, ao falar de si, profere enunciados de um poder altamente cáustico, crítico em relação à problematização do “eu”: a escrita de si é uma prerrogativa da relação que este sujeito mantém com os contributos culturais e psíquicos que o identificam no mundo, num ritual de afrontamento com um conhecimento de si que extrapola as fronteiras do *ego* por meio do aspecto interpretativo da linguagem deste sujeito que se põe em perspectiva:

Stated more simply, the task is once to avow the importance of interpretation in understanding human life and to show that this process, rather than being antithetical to the project of generating valid knowledge, is in fact perfectly compatible with it. (FREEMAN, 1993, p. 16).

O que pode significar tematizar a si em pleno domínio da impessoalidade mecânica? O influxo da modernidade poderia ter projetado sentidos mais revolucionários em António Pedro: o ideal de coletividade àquela altura seria uma escolha perfeitamente aceitável para alguém, como ele, engajado na diatribe vanguardista das décadas de 1920 e de 1930. O organicismo futurista, por exemplo, o seduzira em certo ponto de sua vida; num

---

<sup>4</sup> Tal concepção fez surgir, posteriormente, discursos como o dos concretistas, da Semiologia e de outras escolas ligadas à força da mídia e da técnica, como produtoras e mediadoras de conteúdos, conceitos e interpretações linguístico-literárias. Um bom exemplo de trespasse da linguagem e do apelo propagandístico/técnico em Portugal são os *Projectos 69*, de Al Berto.

momento posterior, teria feito a opção pelo socialismo<sup>5</sup>. A resistência do autor em agir mecanicamente como consciência, entretanto, foi um dom que trespassou toda a sua trajetória artística: a previsão da ilogicidade, além de um pressuposto de sua obra surrealista, é uma característica idiossincrática de seus escritos mais íntimos. O resvalar da *práxis* poética ao estilo plasticamente transcendente do vanguardista António Pedro está intimamente ligado à prospecção de territórios mais profundos do “eu”, como consta neste fragmento do poema “Casa de campo”:

Aqui plantado, sinto-me galheira  
ou ramo dúctil de árvore criada  
humana entre estas fragas, como o pinho:  
Capaz de, ao luar, como uma fonte,  
verter pranto melódico, ou, ao sol,  
esperar do estrume a seiva, como os milhos  
inteiro, flor e fruto, caule, serpes  
de dedos tácteis entre a terra, sendo  
raiz e boca de manter-me o viço  
e também (ai de mim) aroma e símbolo,  
protótipo e imagem (PEDRO, 1998, p. 46).

A força discursiva deste poema, intempestiva e imprevisível, como o próprio caráter do autor, está centrada no eixo volitivo que se estabelece na projeção de um sujeito íntegro, completo e presente nas coisas que desenha, inclusive no plano da pura natureza, onde alcança a sua ascese. E é nesse ponto que o indivíduo, o particular, o plano personalista de identidade se afirma pelo seu oposto: o “símbolo”, o “protótipo”, a “imagem” definível. As contradições do enunciar-se, como vimos, perpassam a obra de António Pedro, e seria difícil não especular sobre uma aspiração a uma descrição de dimensões várias e na composição do sujeito da modernidade. O mapeamento dessa multiplicidade do ser é, com efeito, um *topos* exaustivamente visitado na primeira metade do século XX por nomes como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Luigi Pirandello, entre inúmeros outros escritores. António Pedro visou à transcendência das dimensões

---

<sup>5</sup> A esse respeito, João Augusto-França discorre: “António Pedro foi fascista em 1934 e socialista em 1948. Entre uma e outra data viveu em Paris e Londres e se, em 35, o convívio com uma vanguarda intelectual lhe abriu novos horizontes de liberdade e dignidade, em outro quadro cultural, no pós-guerra a vitória trabalhista mostrou-lhe o caminho do mundo necessário numa nova época histórica (...). O fascismo de António Pedro fora atitude romântica, imatura, meio estética meio mítica, vagamente religiosa, de um antigo aluno de Jesuítas, também vagamente imbuída do integralismo em que o seu amigo (e fiel de Rolão Preto) Alberto de Monsaraz se marcara.” (PEDRO, 1998, p. XXII).

cognitivas para expandir-se como identidade, ultrapassando o horizonte da linguagem escrita.

### Geografia da memória

É sintomático que uma boa parte da poesia de António Pedro possa ser, em uma breve análise, calcada pela materialidade de seus espaços, de modo que é, por vezes, difícil decompor espaço e tempo em vetores diferentes. O eixo pelo qual se guia a sua memória não tem necessariamente o compromisso de desterritorializar a experiência, o que aprofunda o viés intimista de sua poesia. Dessa característica, talvez, derive a sua aguçada capacidade de imaginar-se coerentemente em Cabo Verde de “Diários” ou na Serra D’Arga do “Protopoema” (local idealizado, baseado em vilas do interior visitadas pelo poeta) com a mesma mobilização imagética. Nesses contextos, em especial, há uma espécie de tensão entre homem e mito, como se convivessem, num longo intervalo, os polos do elevado e do trivial. Alguns dos versos finais do “Protopoema” buscam uma evocação violenta trazida à tona por uma memória crua, personalíssima, entranhada, que é, em última análise, uma forma de expurgo e estupefação diante do espetáculo da (própria) vida:

Por isso tudo ali parece ter sido feito de propósito  
Exactamente de propósito  
Exactamente para estar ali  
E é por isso que se tiram as fotografias

Por isso tudo ali é naturalmente  
Duma grande crueldade natural  
Os meninos apertam os olhos das trutas  
Que vêm da água do rio  
Para elas estrebucharem com as dores e mostrarem que ainda estão  
vivas (Ibid., p. 56).

Com efeito, voltar-se para si pode parecer uma remissão ao imponderável. A memória, o sonho, as forças ocultas, as forças visíveis, o poder insondável da criação: sob esta ótica, é desejável que, neste retorno desfigurado à materialidade e à territorialidade, as imagens sejam ressignificadas num belo, terrível e curvilíneo trajeto, proposto *a priori* como uma reconstituição não somente da memória, mas também do próprio ser que enuncia. Trata-se de uma retomada do preceito dos gregos antigos segundo o qual “ocupar-se consigo não é, pois, uma simples preparação momentânea para a vida; é uma forma de

vida” (FOUCAULT, 2004, p. 601). Resulta dessa equação uma aspiração quase ascética, uma pulsão que busca a verdade por força da imersão num espelho cuja imagem, apesar de não ser a própria memória, identifica-se com o sujeito frequentemente por projetar a mais íntima das verdades no infinito. O “Protopoema” é um poema de imagens reais transportadas (e, até certo ponto, transformadas) pela ascendência da memória sobre o sujeito. As forças que ela evoca estão presentes, sobretudo, na multiplicidade de reflexos que produz, o que, se por um lado provoca a difusão das imagens, por outro, reforça a potencialidade, a probabilidade de verdade que contém, exatamente pela ação de duas forças complementares: a aparição de lacunas engendrada pelo tempo e a virtude da criação que se instala nestes intervalos. Se, para os antigos, a fidelidade da memória é garantida pela firmeza dos laços discursivos reais e pela sua mutação em propósito de vida (Ibid., p. 606-7), para António Pedro, o que garante essa fixação é justamente o embate entre os polos da vista e do *cogito*. O inusitado é que todo esse processo de assimilação cumpre uma tarefa semelhante para gregos e para o autor português, qual seja, a de aproximar o sujeito de uma verdade. O “Protopoema” traduz, enuncia e transmuta pequenas “verdades” num movimento análogo ao descrito por Foucault:

Trata-se (...) de dotar o sujeito de uma verdade que ele não conhecia e que não residia nele; trata-se de fazer desta verdade aprendida, memorizada, progressivamente aplicada, um quase-sujeito que reina soberanamente em nós. (Ibid., p. 608).

A resignificação dos símbolos do “Protopoema” é um dado que advém da memória; é por ela gerada e passa da simples lembrança (ilustrativa e autoexplicativa) à escrita de si. Desta força expressiva, também se nutre o “Diário”<sup>6</sup>, escrito em 1929. Neste livro, a modulação da escrita de si é sujeita a uma espécie de *filtragem*, palavra aqui emprestada à acepção fotográfica. Ou seja, as imagens têm sua potência realçada pela mediação de valores, referências e, principalmente, por um ser que se afirma ao retomar e (ir)racionalizar suas origens e pulsões. O plano imagético se configura como uma porta

---

<sup>6</sup> O *Diário*, conforme afirma o organizador da presente antologia, Fernando Matos Oliveira, não foi publicado em 1936, no *Primeiro Volume* das obras de António Pedro, já que o próprio autor não os considerava propriamente poemas, o que nos leva a crer que se tratavam mais de confissões do que de qualquer outro tipo. Tais textos foram publicados somente em Cabo Verde, quando de uma estadia do escritor por sua terra natal. Para efeitos de análise, servindo ao propósito de examinar a escrita intimista (especialmente na modalidade *verso*), optamos por considerá-los *poemas*.

para os sentidos, de modo que a rememoração expande os possíveis direcionamentos de um discurso de reconstituição que, baralhando real e imaginário, aponta para um ideal de integridade, de restituição. O aspecto fragmentário do *Diário*, que resgata a tradição popular cabo-verdiana em vários de seus momentos e expressões, reforça sua capacidade de unir a tradição à experiência num processo de descoberta que atua tanto na frente da vivência/observação quanto no momento do relato:

Vi um batuque,  
baque,  
bacanall!  
E fiquei de olhos cansados  
– pobres selvagens! –  
a ver horas e horas  
rolar a mesma dança  
doida... (PEDRO, 1998, p. 13).

Estes relatos, reunidos sob o disfarce de um diário, reforçam a brevidade dos registros, uma temporalidade recente e crua que se move no imaginário do escritor. De uma espécie de *voyeur* da sexualidade e da música de seu povo, ele passa a incorporar à escrita de si os valores que o constituem como identidade. O seu narrar a si passa necessariamente pelo apelo ao sexo, à música, à tradição africana e europeia que o constituíra de modo idiossincrático, e é significativo neste ponto que António Pedro tenha escolhido o nome de *diário* a esta coleção de poemas: a variedade e a crueza das imagens e dos sons onipresentes são uma mostra do espírito inquieto e indisciplinado que dirige a trajetória deste autor, num processo que se estabelece diariamente, refazendo-se a cada encontro, a cada testemunho, a cada remissão:

: Reminiscência dum fado  
que, dançado  
num maxixe,  
tem a tristeza poética dum cansaço.

: Um semi-civilizado  
lasso  
balanço  
embalado

sobre o ventre dum fetiche” (Ibid., p. 15)<sup>7</sup>.

Em se fazendo como máscara e violência, ele projeta para dentro de sua alma o gingado, a alegria e os mitos de África, somando a estes temperos o cosmopolitismo do europeu, a afetividade do português e mesmo a sensualidade brasileira – não é à toa que há a remissão ao maxixe<sup>8</sup>. Os afetos aos quais o “eu” se submete nesse poema engendram um riquíssimo complexo cultural que, em última instância, é a essência de um sujeito desterritorializado e feito em partes. Feito, em outras palavras, a partir dos discursos desse encontrar(-se), que se faz, muitas vezes, de um modo nada pacífico, quase sempre desordeiro.

Para além dessas relações circunstanciais, a dimensão cultural da escrita de António Pedro não deve ser ignorada. Cabo Verde é um território de influências múltiplas, sincréticas. Os “Diários” não passaram ao largo das possibilidades culturais, pelo contrário: sob o olhar do nativo, demonstram a ingerência do particular no público e vice-versa. A interação entre o mundo “oficial” do colonizador e o mundo “espontâneo” do povo mestiço é ricamente explorada não somente pelas referências culturais que produz, mas também – e aí reside a riqueza oculta desse poema em especial – pelo testemunho de uma vida íntima que tange (fortuitamente ou não) a intimidade de outrem, fazendo deste interregno o espaço de constituição do sujeito. É, em última instância, a voz do “eu” que assume seu posto no palco institucional das relações. Phillippe Ariès descreve com clareza uma das etapas em que a noção de sujeito em âmbito privado emergiu, num processo duradouro que subjaz o substrato social que acompanha o indivíduo, conformando-o em espaços de convívio. A ressalva de suas considerações, expressa em parênteses, adquire um significado especial ao analisarmos os “Diários” de António Pedro:

Então o problema essencial tornava-se a passagem de uma sociabilidade anônima de grupos em que as pessoas podiam se reconhecer para uma sociedade anônima sem sociabilidade pública, em que dominavam (se não considerarmos os locais de lazer ou de prazeres organizados) ou um espaço profissional, ou um espaço privado, o “privado” preponderando nas sociedades anônimas nas

---

<sup>7</sup> Este poema descreve a *morna*, dança popular de Cabo Verde, provavelmente, de origem antilhana.

<sup>8</sup> Em finais do século XIX e início do XX, o maxixe gozava de considerável prestígio popular na Europa em razão do sucesso de músicos como Chiquinha Gonzaga.

quais a sociabilidade pública praticamente desaparecera. (ARIÈS; CHARTIER, 1991, p. 16).

“Locais de lugar e de prazeres organizados” são justamente os lugares onde se passa a maior parte do poema: são os territórios que guardam um complexo de sensações cujo fulgor detém a fração mais intimista de sua obra. Ou seja, escrever sobre esta vivência do público sob um olhar personalista pode representar, no âmbito formal, a seleção de fatos observados e fluxos da consciência que, do ponto de vista da composição, podem ligar-se intimamente a um objetivo, como já afirmamos, de restituição do ser pelo liame entre o já vivido e a premência do relato. A escrita, portanto, é uma maneira produtiva de lidar com a dispersão do “eu”, buscando-o em sua integridade.

Os “Diários”, neste contexto, se aproximam de uma espécie de *hypomnemata*<sup>9</sup> a que António Pedro recorre para a comunicação e o registro de experiências muito particulares, tanto no sentido de íntimas quanto no de singulares. As referências a diversas culturas e as impressões que elas provocam nesse “eu” resultam num quadro repleto de figuras e, para além da mera descrição, de figurações caras à elaboração de um sistema de valores determinado pelo dinamismo e pelo pasmo de um olhar curioso. A ética deste *voyeur* no poema analisado busca relacionar-se ao crivo da vista: à máquina de ver, sobrepõem-se flagrantes que, enumerados em versos, estabelecem um conjunto de “saberes”, de matizes, num todo que, de certo modo, corresponde à tarefa à qual este tipo de registro dos gregos antigos se propõe:

Tel est bien l’objectif des *hypomnemata*: faire de la recollection du logos fragmentaire et transmis par l’enseignement, l’écoute ou la lecture, un moyen pour l’établissement d’un rapport de soi aussi adequat et achevé que possible. (FOUCAULT, 1983, p. 9).

O contexto histórico dos escritos de António Pedro é, que fique claro, diametralmente oposto ao dos gregos antigos e, por isso, não se deve julgar os seus “Diários” a partir de uma hermenêutica dos textos gregos. Fato é que o autor do “Proto poema” arregimentou, como numa subversão tropicalista *avant la lettre*, elementos fragmentários do cotidiano a serviço de um propósito de composição, que envolve entre seus ingredientes o absurdo da modernidade e a volúpia como espaço de liberdade. Seus

---

<sup>9</sup> FOUCAULT, 1983, p. 6.

*hypomnemata* – não sem certa ousadia assim o apelidamos – dedicam-se a buscar uma verdade alegórica, não necessariamente frágil, não necessariamente edificante. Tomar um registro da memória como poesia é aprofundá-lo, buscar sua origem: os “Diários”, neste contexto, assumem um papel na formação crítica do poeta António Pedro. Em seu passado em África, depara-se com experiências reveladoras e cruas, delimitando o alcance de seu encanto pessoal com a beleza da diferença e com a alegre vulgaridade de alguns episódios que presenciara em Cabo Verde. É sob o abrigo da poesia, diga-se de passagem, que António Pedro elabora em sua consciência esses rituais, o que evoca a postura de recolhimento dos sábios e filósofos de outros tempos, que pretenderam a purificação da alma e a instrução do espírito pela ação da linguagem através dos *hypomnemata*.

#### BIBLIOGRAFIA

- ARIÈS, Phillipe; CHARTIER, Roger. *História da vida privada III: Da renascença ao Século das Luzes*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Trad.: Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Corps écrit: L’autoportrait”. In: *L’écriture de soi*. Paris: PUF, 1983, p. 3-23.
- FREEMAN, Mark. *Rewriting the self: history, memory, narrative*. London/New York: Routledge, 1993.
- MOLHO, Raphaël; REBOUL, Pierre. *Intime. Intimité. Intimisme*. Lille: Ed. Universitaires/Université de Lille III, 1976.
- PEDRO, Antonio. *Antologia Poética*. Org.: Fernando Matos Oliveira. Braga/Coimbra: Angelus Novus, 1998.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.