UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

**O caráter híbrido dos diários de Miguel Torga: a
predominância do poético**

Sonia Mara Ruiz Brown

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a Dra. Maria Helena Nery Garcez

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA CIÊNCIAS E LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

SONIA MARA RUIZ BROWN

**O caráter híbrido dos diários de Miguel Torga:
a predominância do poético**

São Paulo
2011

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I - DISCURSO HISTÓRICO E LITERÁRIO	14
CAPÍTULO II - FORMAS DA LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA: DIÁRIO, MEMÓRIAS, CONFISSÕES, AUTORRETRATO	22
2.2 MEMÓRIAS	25
2.3 AUTORRETRATO	25
2.4 AUTOBIOGRAFIA	26
2.5 DIÁRIO	27
CAPÍTULO III - A EXPLOSÃO INTIMISTA DA ÉPOCA CONTEMPORÂNEA	41
CAPÍTULO IV - OS DIÁRIOS DE MIGUEL TORGA	48
4. OS DIÁRIOS DE MIGUEL TORGA	49
4.1 O(s) SUJEITO(S) DOS DIÁRIOS	57
4.1.1. O EU HUMANISTA	58
4.1.2 O EU APAIXONADO	75
4.1.3. O EU CONTRADITÓRIO	81
4.1.4. O EU POÉTICO	98
CONCLUSÃO	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144
ANEXO	158

TABELA

Tabela 1 - Média de poemas por diário	52
---------------------------------------	----

AGRADECIMENTOS

A Deus a quem tudo devo.

A meu marido, pela compreensão de minha ausência nos momentos de estudo, pela viagem que me proporcionou a Coimbra com finalidade de pesquisa, por sua crença em mim.

Aos meus filhos Andrea e Fernando pelo incentivo, conforto e carinho num momento de fragilidade.

À amiga Tâmara Critche que sempre se mostrou disponível para ler minhas análises e comentá-las.

À amiga Flávia Amaral Rezende, cujo altruísmo ímpar levou-a a deixar seus múltiplos afazeres para formatar o meu trabalho.

À Prof.^a Dra Raquel de Souza Ribeiro e ao Prof.^o Eduíno José Orione pelo novo caminho sugerido em meu trabalho.

Aos meus amigos que me estimularam e oram por mim.

Agradecimento especial

À Prof.^a Dra Maria Helena Nery Garcez, mestra admirável e mentora desde minha tímida iniciativa no curso de especialização.

*O que é insubstituível na obra de arte -
o que faz dela não apenas uma ocasião de prazer, mas um órgão do
espírito do qual o análogo encontra-se em todo o pensamento filosófico ou político,
se ele é produtivo - é que ela contém, mais que ideias, matrizes de ideias;
ela nos fornece emblemas cujo sentido jamais acabaremos de desenvolver,
e justamente porque ela se instala e nos instala no mundo do qual não temos a chave;
ela nos ensina a ver e nos dá a pensar como nenhuma
obra analítica pode fazê-lo , porque nenhuma análise pode encontrar
em seu objeto outra coisa a não ser aquilo que pusermos [...]
O que há de ambíguo e irreduzível em todas as grandes obras de arte
não é um defeito provisório da literatura [...]
é o preço que é preciso pagar para se ter uma linguagem
conquistadora que não se limite a enunciar o que já sabíamos,
mas que nos introduza em experiências estranhas,
em perspectivas que jamais serão as nossas
e nos desfaça, enfim, de nossos preconceitos.*

Merleau-Ponty

RESUMO

O objeto deste trabalho são os diários de Miguel Torga. Estabelecidas, de início, a distinção entre o discurso histórico e o literário, as peculiaridades do diário entre as demais formas de literatura autobiográfica e as causas do intenso proceder intimista do homem contemporâneo, buscou-se, em seguida, analisar a escrita diarística de Miguel Torga, destacando os 'eus' que dela sobressaem e, dentre eles, o 'eu' predominante, e verificar a ascendência do discurso literário em relação ao histórico, seja, a força poética sobre as demais funções de linguagem, em sua obra.

Palavras-chave: Diário, Miguel Torga, eu poético, discurso literário, escrita autobiográfica

ABSTRACT

The object of this work are the journals of Miguel Torga. Having established, initially, the difference between the historical and the literary discourses, the peculiarities of the journal in relation to the other forms of autobiographic literature and the causes of the intense search for intimacy of the contemporary man, this investigation pursued to analyze Miguel Torgas' journal production, highlighting the poetic selves therein and, among them, the predominant poetic self, and to verify the prevalence of the literary discourse in relation to the historical, or, as otherwise put, the overwhelming poetic strength with regard to the other functions of speech in his production.

Key words: *Journal, Miguel Torga, poetic identity, literary discourse, autobiographic production.*

Introdução

“ é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito”.
Benveniste

O propósito do presente trabalho é, dentro do panorama português do século XX, estudar, pesquisar e analisar a escrita de Miguel Torga, nos seus diários, para poder destacar a força da função poética, da conotação, das associações surpreendentes em sua escrita.

Após a leitura de vários diários de escritores renomados, observamos uma maior intensidade da função poética na sua escrita. Esse reparo levou-nos a refletir sobre a veracidade dessa consideração.

A leitura de outros diaristas foi necessária para que pudéssemos chegar a um melhor julgamento. Foram lidos os diários de Mário Laranjeira (**Diário Íntimo de Mário Laranjeira**), cujo tema dominante é o tédio, de Aquilino Ribeiro (**Alemanha Ensangüentada / Caderno de um Viajante**), que perpassa os acontecimentos da Alemanha hitlerista, de João Palma-Ferreira (**Diário 1962 – 1972**) que testemunha os acontecimentos anteriores e posteriores ao 25/4/1974, de Florbela Espanca (**Diário do Último Ano**) em que o narcisismo e a autocontemplação explodem de tal forma que não permitem a referência a dados sociais e políticos de um tempo conturbado, de José Régio (**Páginas do Diário Íntimo**) em que apresenta um repertório variado de temas, análises, sondagens, buscas, reflexões e planejamentos e de Vergílio Ferreira, apenas um volume dentre os nove aos quais pôs o nome genérico de **Conta-Corrente**.

O nome do diário de Vergílio Ferreira, **Conta-Corrente**, é bastante adequado quando nos lembramos da comparação feita por Didier (DIDIER, 1976, p. 76) entre o diário e o capital. Vergílio Ferreira escreve para registrar a contabilidade vivencial de seu cotidiano, capitalizando fatos, pensamentos, formulações.

Das marcas distintas da escrita torguiana, duas hipóteses serão motivo de nossa consideração:

- Os dezesseis volumes do **Diário** de Miguel Torga não constituiriam um apêndice da produção literária, como ocorre normalmente, mas inserir-se-iam na evolução progressiva, desigual e intercomunicável da sua obra.
- No processo de criação da diarística torguiana, o discurso literário se sobreporia intensamente ao discurso histórico, pela adjunção de códigos estilísticos e retóricos ao

código linguístico, o que não se observaria com a mesma força nos demais diaristas lidos.

Embora o gênero memorialístico em Portugal seja cultuado, os estudos sobre ele não são tão abundantes quanto o esperado, e nos parece que também seu valor, muitas vezes, é desconsiderado. Obras consagradas sobre a história da Literatura Portuguesa (como a **História da Literatura Portuguesa** organizada por Oscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, publicada em 2002, **História da Literatura Portuguesa**, na sua décima sétima edição, publicada em 1996, de António José Saraiva e Oscar Lopes e **Literatura Portuguesa** de Fernando Martinho, publicada em 2004 nem mesmo mencionam os diários redigidos por Torga, Régio, Vergílio Ferreira e Florbela Espanca. Apenas Massaud Moisés, em **Presença da Literatura Portuguesa – V** cita o diário de Torga e o elogia (“ora se tingem de torturantes notas filosóficas e humanas, atração para o abismo, mais potente que a fixidez da terra ou na força do raciocínio” (MASSAUD, 1971, p. 148).

Os leitores e estudantes brasileiros também parecem mostrar pouco apreço às obras de cunho memorialista de Torga, porque, ao examinar seus diários na biblioteca da Casa de Portugal no início de minha busca, pudemos observar que nunca haviam sido manuseados e, segundo a bibliotecária Eliane Junqueiro, ali presente há 18 anos, durante esse período, nunca foram solicitados.

Dentro desse contexto, refletir sobre os diários de Torga é trazer à tona valores artísticos inegáveis, tanto pela maneira inusitada como se nos apresenta, como pela riqueza de aspectos abordados, que não podem ser omitidos, mas, sim, apontados, estudados, exaltados.

Das obras portuguesas que abordam o gênero autobiográfico, **Memorialistas Portugueses**, de autoria de Castelo Branco Chaves (1978), é a primeira delas. Aborda desde os primeiros memorialistas do século XVIII até Miguel Torga, Aquilo Ribeiro e Raul Brandão.

A escrita específica sobre o diário de um determinado autor, no entanto, só ocorre em relação a Miguel Torga, no livro **A obrigação, a devoção e a maceração – o Diário de Miguel Torga** de Isabel Vaz Ponce de Leão (2005). Os demais escritores autobiográficos, assim como o próprio Torga, têm artigos que refletem sua escrita

diarística inseridos em obras que tratam da produção artística em geral, em obras que tratam da produção autobiográfica e naquelas que apresentam diferentes assuntos literários como a **Colóquio Letras**.

Renata Soares Junqueira em **Florbela Espanca- uma estética da teatralidade** (2003) dedica o capítulo “Na intimidade do camarim: a ficção da confissão” (p. 109-126) à escrita memorialista de Florbela, **Diário do Último Ano**. Também o fazem José Gomes Ferreira, em **Memórias das Palavras**, Clara Rocha, em **Máscaras de Narciso – Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal** e Maria de Fátima Viegas-Brauer e Karin Hopfe organizadoras da obra **Metamorfoses do Eu: o Diário e Outros Gêneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX** (2002).

O diário de Vergílio Ferreira é abordado na obra **Máscaras de Narciso – Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal** de Clara Rocha (“Este vício do Diário: Conta-Corrente de Vergílio Ferreira”).

O diário de José Régio, especificamente, só é abordado no artigo “José Régio visto por ele mesmo” de Eduardo Romo, inserido na **Revista Letras**, Curitiba, número 62, 2004, p.97-115. Nesse texto, o autor analisa **Confissão de um Homem Religioso**, de Régio, apoiado às **Páginas do Diário Íntimo**, destacando o que os diferencia. Eugênio Lisboa, na obra de sua autoria **O Essencial sobre José Régio** (2001), embora tenha se baseado algumas vezes no diário para informar-nos sobre a biografia de Régio, sobre ele comenta ser uma escrita errática (“menos de dez páginas de registro por ano” p.28), mas, mesmo assim, “de auto-análise finíssima e inesquecível” (p.28).

Torga e Régio, ao lado dos diários escreveram autobiografia e confissão respectivamente. Este é autor de **Confissão de um Homem Religioso**, obra em que, dialogando com o leitor, expõe a questão religiosa sob o aspecto teológico e filosófico (as confissões, original e essencialmente foram escritas religiosas com função ascética), sobretudo o que diz respeito à liberdade humana, perante a qual Régio situa-se num fatalismo no qual a liberdade é ilusão;aquele é autor de **Criação do Mundo**, quatro volumes em que o primeiro e segundo dias da criação constituem o volume I, o terceiro dia, o volume II, o quarto dia, o volume III, e o quinto dia, o volume IV. Obra que tem no **Diário** seu principal suporte de verossimilhança, “representa o itinerário

paradigmático do português nascido no início do século XX, impelido pelo feitio e pelas circunstâncias a superar a estreiteza dos seus limites geográficos” (BERNARDES, 2002. In: BRAUER-FIGUEIREDO; HOPFE (Org), 2002, p.205).

Nossa atenção, todavia, estará somente voltada aos diários de Torga, apenas à escrita que se caracteriza por uma relação redigida pouco depois da vivência dos acontecimentos (em geral, no mesmo dia, conforme indica o étimo de “diário”), uma escrita datada, que segue a atualidade nos seus meandros, de acordo com o acontecer dos acidentes e incidentes.

Quanto aos princípios estéticos constitutivos deste trabalho, foram eles baseados fundamentalmente nos pensamentos estéticos do filósofo italiano Luigi Pareyson, para quem a obra de arte é atividade em que a execução ocorre conjuntamente à invenção (“é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 2001, p. 26). O aspecto realizativo, simultâneo ao inventivo, concebe a obra exemplar na sua perfeição e singularíssima na sua forma. Assim é que o “eu” criado por Miguel Torga, em sua alteridade como narrador e protagonista, se definido como arte, será visto dentro da legalidade interna da obra, entendida como um organismo vivo e autônomo, que vive por conta própria e que contém tudo o que deveria conter.

A interpretação que fazemos dos diários de Torga é o nosso encontro com o modo como cada um deles foi formado. Se esse nosso olhar, se o aspecto escolhido revelar os diários aqui estudados como arte, ainda assim não os esgotará com certeza, pois a obra de arte é inexaurível e sempre é possível, ao intérprete, captá-la sob um novo ponto de vista

Quanto aos princípios estilísticos no exame da constituição dos poemas e conto de Torga, nos apoiamos fundamentalmente em Leo Spitzer, que se mostrou mais preocupado com a manifestação do autor na obra, conceituando o estilo como manifestação externa de algo interno, da personalidade do autor e em quem encontramos afinidades com o pensar estético de Pareyson. Como Spitzer, nos textos analisados, buscaremos “les phénomènes irréguliers et souvent instables où se manifeste l’usage particulier que les individus font des ressources linguistiques disponibles” (STAROBISKY, 1970, p.8).

Na intenção de atender aos nossos objetivos, o trabalho será desenvolvido da seguinte forma:

Capítulo I – Discurso histórico e literário

Nesse capítulo, procuraremos caracterizar cada um desses discursos, buscando o que os pode aproximar, mas, sobretudo, o que os distingue.

Seu objetivo é direcionar a reflexão para o concluir deste trabalho, para a possibilidade de, na escrita diarística, o discurso literário superar o histórico, deixando a linguagem de ser somente um meio para simultaneamente ser meio e fim, ou somente fim.

Capítulo II – Formas de literatura autobiográfica: diário, memória, confissão, autorretrato, autobiografia

Buscaremos, nesse capítulo, caracterizar as diferentes formas de literatura autobiográfica, entendendo-as como um gênero que pressupõe regras pré-existentes que orientam sua compreensão, como um “relais par lesquels l’oeuvre se met en rapport avec l’univers de la littérature” (TODOROV, 1970, p. 24).

No estudo de cada uma das formas, procuraremos ressaltar suas peculiaridades, detendo-nos principalmente no que diz respeito ao diário e apontando sua identidade.

Capítulo III – A explosão intimista

As razões da busca intensa do eu é o assunto desse capítulo. Após a constatação das condições vivenciais do homem contemporâneo, procurar-se-á os motivos do proceder intimista desse ser que vive agitado em meio a multidões e torna-se seu próprio fardo.

Capítulo IV – Análise dos diários de Miguel Torga

O exame cuidadoso dos diários de Miguel Torga é a razão desse capítulo. Nele a nossa atenção estará voltada à constituição do sujeito poético que se vai processando ao longo das suas páginas, aos temas caros, à forma peculiar de expressão, à presença do discurso histórico e literário, ao uso particular que ele faz dos recursos estilísticos disponíveis.

No dizer de Huizinga, “O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma”. (HUIZINGA, 1980, p. 149) E é exatamente o que procuraremos destacar nos textos escolhidos: o jogo com as palavras, a harmonia desse jogo e o mistério nele contido para, então, através da observação, atenta e meticulosa, alcançar o enigma neles inseridos e o eu-literário criado nos diários.

Conclusão

Para concluir, buscaremos, através de todas as informações e reflexões apresentadas neste trabalho, seja na definição do que caracteriza o diário, ou o discurso histórico e literário, seja na análise dos diários e dos textos neles contidos, seja no paralelo traçado entre os diversos diários aqui lidos, averiguar se as hipóteses apresentadas em relação ao **Diário** de Torga procedem.

Capítulo I

Discurso histórico e literário

“só a arte pode dar conta de sua própria
impossibilidade histórica.”
Hans Magnus Enzensberger

Tendo em vista a discussão existente a respeito de classificar a escrita autobiográfica como discurso literário ou histórico, propomos a caracterização de cada um deles para posterior reflexão.

Aristóteles, no capítulo IX da **Poética**, revelou a preocupação com distinguir poesia e história. Segundo seus argumentos, a poesia imita o universal; enquanto a história, o particular, isto é, ao poeta não interessam os fatos em si, mas o que poderia ter acontecido; ao historiador, os fatos em sua singularidade, cópia do que aconteceu (ARISTÓTELES, 19_ , p.306-308).

O poeta, segundo Aristóteles, opera com a lógica das propriedades da efabulação, particulariza, mimetiza a realidade, trabalha com os fatos possíveis, criados pela tradição imaginadora da cultura; o historiador mimetiza o ocorrido na vida real e não tem sua atenção voltada aos elementos constitutivos de um poema.

A poesia, ocupando-se do possível, ocupa-se do real, pois o possível inclui o real e se preocupa ainda com o que não aconteceu, mas poderia ter acontecido. A poesia, portanto, na visão de Aristóteles, vai além da história, no sentido de que ela lida não só com a memória, mas ainda com a imaginação.

Historicamente, por conseguinte, as diferenças foram traçadas entre poesia e história.

Mignolo explica (Cf. MIGNOLO, apud CHIAPPINI; AGUIAR (Orgs.), 2001, p. 116) que o conceito de “literatura” não era conhecido na Grécia, pois aí ainda não havia o conceito de “letra” (*littera*), mas o de *gramma*. Na Idade Média, o termo *gramma* foi introduzido no vocabulário latino e traduzido por *littera*, passando a designar tudo que estivesse escrito em caracteres alfabéticos. *Litteratus* passou a ser o homem sábio, versado sobretudo em latim, conceito diferente do de “fazer”, próprio de *poien* (*poiesis*) em grego. A história, por sua vez, em grego antigo era *istoreo* (investigar, perguntar) e significava “informe de testemunhas oculares”. Em latim, foi traduzida como “história” e entendida segundo a definição ciceroniana de “testemunha do tempo, luz da memória, mestra da vida” e ainda adquiriu uma dimensão cronológica não presente no conceito grego.

Quando o conceito de poesia, produto das atividades verbais baseadas no conceito de verossimilhança, foi substituído por “literatura”, ocorreu uma mudança paralela na noção de estética: *aisthesis*, em grego, que significava “sensação”, no século XVIII, passou a significar “sensação de beleza”. Dessa forma, o conceito de literatura adquiriu um sentido mais restrito, aliado à beleza, ao discurso escrito.

O conceito de história, durante o século XVIII, também mudou. A definição ciceroniana, que reinara três séculos (XV a XVIII), limitando-se quase que somente a recuperar a concepção de direito romano, foi abafada pela compreensão de história que deve muito a Jean Bodin e ao seu **Método para a Fácil Compreensão da História** (1566). Bodin propôs a reunião das leis das principais Repúblicas, classificando-as, comparando-as e encontrando o que havia de comum entre elas, numa ordem simples, clara e racional. Dessa maneira, o conceito de “literatura” entrou para o sistema das “artes” e a “história” para o das “ciências”, através do exame crítico da documentação ou das bases das “leis” do mundo, como expôs Bacon no final do século XVI. (Cf. MIGNOLO, apud CHIAPPINI; AGUIAR (Orgs.), 2001, p. 116-117).

Nos finais do século XIX e no XX, a relação entre escritura da história e da literatura continuou a ser tema recorrente entre historiadores, críticos e teóricos de literatura, filósofos, sobretudo após a presença da subjetividade do narrador no relato histórico a partir do Renascimento e da constatação de que muitas das versões de historiadores, aceitas como verdadeiras e inquestionáveis, sobre períodos, personagens, acontecimentos, eram incompletas, muitas vezes injustas e frequentemente marcadas por cores ideológicas. Questionou-se a história contada apenas do ponto de vista do vencedor. Apurou-se a não existência de um relato objetivo e absolutamente neutro da história.

Novas concepções sobre os conceitos de “realidade” e de “verdade” vêm propiciando diferentes reflexões.

Como consequência desse processo reflexivo, surge uma tendência entre filósofos, teóricos, críticos literários e historiadores da modernidade em relativizar as fronteiras entre um discurso que se apoiaria exclusivamente numa racionalidade constatável e um discurso em que entrassem a imaginação e a sensibilização. As certezas do pensamento clássico entraram em crise, pois muitos cientistas sociais e

historiadores desejaram ir além das fronteiras que lhes eram permitidas ou impostas por uma certa teoria da história, enquanto, do lado da literatura, ocorreu também um desejo de penetrar o real, numa relação que ultrapassasse os limites precisos do verificável e não-verificável. Nomes por todo o mundo podem ser citados dos que discutiram essa quebra de limites: Hayden White, nos Estados Unidos; Paul Ricoeur e Roland Barthes, na França; Reinhart Koselleck, Eberhard Lämmert e Hans Robert Jauss, na Alemanha. Embora haja diferenças de posições entre esses historiadores e críticos literários¹, a história, em todos eles, aparece não como uma sequência de acontecimentos a ser descoberta em seu entrelaçamento objetivo, mas como uma série caótica de fatos, cuja seleção e entendimento estão na dependência do conhecimento, da perspectiva, da ideologia, da formação literária do historiador. Em consequência disso, surgiu, na atualidade, a consciência de que, tanto na análise da realidade quanto na narração literária, entram categorias de pensamento, de linguagem. Além disso, estudos sobre o imaginário abriram janelas para a recuperação das formas de expressar, sentir, entender o passado.

No célebre enunciado de Aristóteles, em sua **Poética**, como já foi exposto, a história é a narrativa do fato ocorrido, enquanto a poesia, do que poderia ter acontecido. O que atestamos, na nossa contemporaneidade, são alguns historiadores que, na reconfiguração de um tempo, face à impossibilidade de repetir a experiência do vivido, elaboram versões. O *poderia ser*, o *teria sido* tão próprios do campo da ficção, invadiram o fazer histórico, na busca da recuperação do passado e, não podendo oferecer resposta única e definitiva para o enigma do pretérito, mas apenas uma delas, empregaram um relato próximo daquele da ficção.

Poderíamos, então, classificar a narrativa histórica como uma espécie de ficção? Segundo o dicionário Aurélio, numa primeira acepção, ficção é “ato de fingir, simular” e, em outra, “coisa imaginária, fantasia, invenção”. A história, por sua vez, é narrativa organizada de fatos acontecidos, não é simulação, engodo, fingimento. O verdadeiro historiador parte do uso da linguagem em que a veracidade é seu pressuposto, para aí ser ainda limitado pelos rigores do método, em que a versão do passado é submetida à comprovação, ao teste, ao próprio compromisso do historiador

¹ White (1978), Searle (1975), Schmidt (1980), os mais radicais, consideram o relato historiográfico ficção verbal cujo conteúdo é tanto inventado como real e cujas formas têm mais em comum com a literatura do que com as ciências.

em relação ao ofício que o leva a se empenhar no alcance do realmente acontecido, da reconstituição de uma temporalidade decorrida.

Narrativa histórica não é ficção, mas faz uso de recursos narrativos para dar vida, brilho, interesse, até mesmo encantamento a uma época, a uma pessoa, a um acontecimento. Não há sugestividade, tampouco plasticidade com a ausência dos empréstimos literários.

Devemos ainda considerar que, do ponto de vista da análise do discurso, todo texto é atravessado, ocupado pelo discurso do outro. Remete-se a duas concepções distintas: aquela que ele defende e aquela contra a qual foi construído. Dessa maneira, o escritor dialoga diretamente com seu tempo, uma maneira de participar do fazer coletivo, negando ou aprovando a partir de concepções que divergem ou convergem. Essa heterogeneidade revela diferentes posições geradas no interior da sociedade em que se vive, num determinado momento histórico. Um discurso, portanto, seja ele histórico ou literário, é a materialização de uma maneira social de considerar uma questão.

Novamente impõe-se um impasse, pois se está no discurso histórico a imaginação e ele faz uso de recursos literários; se todo discurso, mesmo o literário, é histórico, o que os distinguiria, além do narrador?

A diferença fundamental está em o histórico visar a um alto grau de verificabilidade intersubjetiva, em não criar traço absoluto em seu sentido, mas descobri-lo e convertê-lo em fonte para atribuir significado; o literário, de nenhuma comprovação necessita, é impressão de vida, pois os fatos narrados não se apresentam como dados acontecidos, mas como possibilidades de conhecimento do mundo. O que conta no discurso literário não é seu valor de documento, de verdade ou de autenticidade do fato, mas o seu valor de problema, pois, embora tenha uma relação significativa com o real objetivo, como a história, cria uma realidade nova através de uma linguagem conotativa, que não se esvazia no conteúdo intelectual, mas acrescenta ao núcleo informativo elementos volitivos e emotivos.

O plano de expressão, no discurso literário, se sobrepõe à informação, pois não serve apenas para veicular conteúdos, mas para recriá-los em sua organização; articula-se com o plano de conteúdo, contribuindo para a significação

global. A linguagem literária é plurissignificativa, pois seu signo é portador de múltiplos significados que transcendem o sentido literal.

O espaço literário, de acordo com Vitor Manuel de Aguiar e Silva, é “indissociável do universo dos símbolos e, nesse espaço, as palavras recobrem dimensões semânticas especiais.” (SILVA, 1969, p.35).

É certo que o discurso histórico também se revela polissêmico por utilizar a linguagem que comporta certa ambiguidade, mas está longe de ter os recursos literários da ficção propriamente dita, como o fluxo de consciência, o discurso indireto livre, pontos de vistas variáveis de um narrador onisciente.

O discurso literário também procura desautomatizar a linguagem, estabelecer relações imprevisíveis e muitas vezes excêntricas, criar novos vínculos entre as palavras, explorar as virtualidades significativas da língua, rejeitando os hábitos linguísticos e afastando-se da estereotipação. É necessário que a linguagem literária rompa algumas estruturas do sistema, ouse expressar o não-tangível, numa emersão, muitas vezes, em passados reprimidos, esquecidos ou tidos como insignificantes.

O texto literário alcança dimensão de verdade do simbólico e é revelado de forma cifrada e metafórica.

O objeto constituído pelo eu-criador, na obra literária, deixa sua significação suspensa, susceptível de se realizar a cada leitura de um mesmo leitor ou de cada diferente leitor e ainda uma nova interpretação em distintos momentos históricos. Revela-se sempre nova, inesperada, inédita. Como bem coloca Ítalo Calvino, “nunca termina de dizer o que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11)

Estabelecidas as igualdades e diferenças entre os discursos, outra instância de análise se estabelece: o debruçar da história sobre a literatura e vice-versa.

A literatura pode ser fonte para o historiador permitindo-lhe, através do mito, da poesia, da prosa romanesca, conhecer o mundo ainda que de forma indireta, alegórica. Pode ainda cumprir um efeito multiplicador de possibilidades de leitura, pois o texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através

de fatos criados pela ficção. O discurso literário traz comumente um inegável e recorrente testemunho do seu tempo e por isso torna-se fonte para o historiador, fonte privilegiada que lhe permite acesso especial ao imaginário. Os **Lusíadas** de Camões, **Dom Casmurro** e **Quincas Borba** de Machado de Assis, **O Crime do Padre Amaro** de Eça de Queirós, **Os Irmãos Karamázov** e **Crime e Castigo** de Dostoiévski são alguns exemplos de obras literárias que incorporaram a história do seu tempo na narrativa, que testemunharam e criticaram a sociedade, a política, os pensamentos e o sentir do homem de suas épocas.

Por outro lado, Pareyson, o filósofo da estética e da hermenêutica, afirma que a obra de arte (e nela está incluída a obra literária) emerge da história: “ela nasce numa determinada situação histórica e com um preciso condicionamento temporal”, mas, emergindo da história, “nela reingressa especificada: retira alimento do tempo para configurar a sua realidade de arte e, com essa sua realidade de arte contribui, por sua vez, para configurar a fisionomia do tempo” (PAREYSON, 2001, p. 132).

A obra de arte, a obra literária, embora nasça numa determinada situação histórica, apenas extrai dela sustento, não se deixa ser produzida por ela; dela emerge para o universal e o perene de seu valor, além de fazê-lo em qualquer tempo ou circunstância histórica. “Nascendo como intemporal, vive temporalmente além do tempo”.(Idem, ibidem, p. 134)

Sob outra perspectiva, Boris Schnaiderman reflete sobre as considerações que Fernand Braudel estabelece: tempo curto (*courte durée*) e tempo longo (*longue durée*) da história (SCHNAIDERMAN, 2000, p. 14):

Enquanto a verdadeira tarefa do historiador seria o estudo da história de tempo longo, a outra história, a de tempo curto, a ocorrencial, isto é, *événementielle*, seria sobretudo o campo de ação da crônica e do jornalismo,”

Prossegue, no entanto, em sua reflexão, lembrando a definição de poesia dada por Mário Faustino² para concluir que a literatura está ligada não só ao tempo

² “...a poesia serve à sociedade testemunhando-a, interpretando-a, registrando as diversas fases espaciais e temporais de sua expansão e evolução. Nisso, a poesia é como toda arte: um documento vivo, expressivo, do estado de espírito de certo povo, em dada região, numa época determinada. A poesia, aliás, é incomparável quando registra – com a capacidade condensadora e mnemônica de que só ela é capaz – certas nuances de ponto de vista, de atitude, de sentimento e de pensamento, individuais como coletivos, nuances essas que, muitas vezes, são bem mais expressivas de um povo e de uma época do que os grandes acontecimentos” (FAUSTINO, 1977, p. 33, in SCHNAIDERMAN, 2000, p. 14).

imediatos, “como atuação sobre corações e mentes”, mas também ao tempo longo, quando apreende valores de uma época, o pensar e o saber de um determinado tempo.

No final do século XIX, presenciou-se ao surgimento de uma literatura que buscou aproximar-se do jornalismo em decorrência de um sentimento de saturação do realismo psicológico e social e recusa do ficcional. Esse repúdio também foi comum às vanguardas da década de 1920 e a outros escritores soviéticos inseridos no princípio da Literatura *facta*. Dessa produção “documental”, todavia, ficou apenas aquilo que ultrapassou os limites do simples registro e se impôs como ficção, mesmo nas autobiografias e diários. (Apud SCHNAIDERMAN, 2000, p. 15-16).

A literatura move-se entre o tempo curto e o longo, entre “o que há de ficcional na história e de história na ficção” (SCHNAIDERMAN, 2000, p. 16).

Cabe a nós, estudiosos de literatura, reconhecer esse movimento, reconhecer o algo mais que os textos literários encerram. Num tempo de pragmatismo feroz, de culto ao dinheiro, ao utilitarismo e ao vendável, faz-se necessário salvaguardar o valor estético da literatura, a gratuidade da arte.

A literatura pode também ser vista como forma de conhecimento, mas só chega a ele através de uma invenção, de um fingimento³, de uma mentira criativa (de que nos fala Duby (DUBY, 1995, p. 173), da mediação radical da subjetividade, da individualidade da obra literária).

Discursos histórico e literário, discursos que podem se interpenetrar, podem se aliar e se distanciar. Muitas vezes a literatura contou mais e melhor o que a história não podia contar, e outras tantas a narrativa histórica foi povoada pela imaginação, mas não se identificou com a obra ficcional.

Na escrita autobiográfica, a individualidade, a subjetividade se fazem plenamente, além do eu decorrente da distância do ocorrido e a escrita que exige uma elaboração do real. A escrita autobiográfica, portanto, é gênero, no nosso entender, fortemente ficcional.

³ Como diz Fernando Pessoa: “o poeta é um fingidor, finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente” (Poema “Psicografia” In: PESSOA, 1972, p. 164).

Capítulo II

Formas de literatura autobiográfica: diário, memórias, confissões, autorretrato, autobiografia

Écrire sur soi est fatalement une invention
de soi. Une forme de fiction.
Philippe Lejeune

Os textos autobiográficos são memória de algo que realmente aconteceu, foi vivenciado, entretanto a distância do fato ocorrido no passado, distância cronológica e psicológica, obriga o autor a uma elaboração que o aproxima do ficcional, como já assinalado. Também, em alguns casos, impõe-se o problema de o narrador querer ser fidedigno ou não, o que aproxima esse autor do ficcional.

A identidade entre o sujeito do enunciado e o nome do autor é outra marca indispensável do texto autobiográfico. Trata-se do que Lejeune denominou “pacto autobiográfico” (LEJEUNE, 1975, p. 29-30), a coincidência entre autor, narrador e protagonista, a centralização na vida do memorialista como um documento pessoal em que há subjetividade na visão dos fatos narrados.

Na escrita autobiográfica há um paradoxo, pois ao mesmo tempo em que nela há a revelação do íntimo, esse íntimo é levado à praça pública. O leitor torna-se testemunha do secreto que valoriza o íntimo. Lejeune explica que o leitor aceita a autobiografia como verdadeira, recusa provas, confia na sinceridade de quem escreve, já que se estabelece entre autor e leitor um laço, o “pacto autobiográfico”. A leitura a que a autobiografia estimula surge como privatização excessiva do próprio ato de ler, mas nisso talvez esteja sua razão mais profunda de ser.

Embora a primeira pessoa seja a pessoa gramatical por excelência da escrita autobiográfica, Lejeune chama a atenção para a possibilidade do emprego da terceira e segunda pessoas, pois, segundo ele, há necessidade de se distinguir dois critérios distintos: o da pessoa gramatical e o da identidade dos indivíduos aos quais os aspectos da pessoa gramatical se referem (Cf. LEJEUNE, 1975, p. 17).

A identidade do narrador com a da personagem principal pode ocorrer numa narrativa em terceira ou segunda pessoas, ainda que pouco comum. Falar de si na terceira pessoa pode sugerir orgulho ou humildade (como nas autobiografias religiosas).⁴

Segundo Clara Rocha (1992, p. 52-53), há três mitos aos quais se pode relacionar a escrita autobiográfica: o mito de Narciso, o mito da Criação do Mundo e o mito do labirinto.

⁴ Lejeune nos faz lembrar que a criança fala de si na terceira pessoa, nomeando-se pelo seu nome bem antes de compreender que pode utilizar a primeira pessoa para si (idem, ibidem, p. 22).

Narciso contempla sua imagem refletida. Nessa imagem, no momento em que ele é ele, é também sua reprodução, como o que ocorre na escrita autobiográfica. Outro motivo do mito de Narciso é a fuga. Sua imagem é refletida na água que se caracteriza pela mobilidade, pela fugacidade. Tal como a água, a linguagem é um espelho traiçoeiro porque, ainda que móvel, cristaliza-se. Há na escrita autobiográfica um jogo de fuga e cristalização, pois, ao mesmo tempo em que o autor quer eternizar sua escrita, teme a fixação dela e nem sempre se reconhece nela.

Escrever sobre si mesmo é a busca no labirinto de lembranças da intimidade. O eu move-se inseguro nos corredores do seu psiquismo à procura do fio de Ariadne⁵, fio da salvação, a escrita.

Ao mito da Criação, pode-se associar o caos inicial (“A terra, porém, era sem forma” (**Gênesis** 1:2)), a desordem das lembranças; ao cosmos, a escrita que fixa, que ordena assim como o cosmos foi criado ordenadamente (“o segundo dia” (**Gênesis** 1:8), “o terceiro dia” (**Gênesis** 1:13), “o quarto dia”(**Gênesis** 1: 19), “o quinto dia” (**Gênesis** 1:23), “o sexto dia” (**Gênesis** 1:31). “no sétimo dia” (**Gênesis** 2:2). Também é possível relacionar a onipotência divina sobre a sua criação e o autor e sua obra.

Diversas são as formas do “pacto autobiográfico”: confissões, memórias, autobiografia, autorretrato, diário.

2.1 Confissões

As confissões provêm de tempos anteriores às demais modalidades da escrita autobiográfica. São fundamentalmente forma de expressão de religiosidade cristã, de fé, de humildade, de necessidade de perdão, absolvição e conforto. Têm função ascética e são judicativas.

Cruzam-se, nas confissões, declarações de contrição e de exclusão: há narcisismo e mesmo ousadia no apontar as falhas dos outros homens (como na oração do fariseu, em **Lucas** 18; 11,12), e humildade no reconhecimento da transgressão e arrependimento (como na oração do publicano em **Lucas** 18:13).

⁵ Ariadne, filha de Minos, deu a Teseu o fio que o ajudou a sair do labirinto depois de matar o Minotauro.

Vários foram os santos, pensadores cristãos, religiosos que as cultivaram na busca de absolvição. Nessas confissões, o interlocutor era sempre Deus, autor do perdão, ou seu representante na Igreja, o padre.

Com a evolução do gênero, outros homens passaram a fazer as vezes de destinatários da confissão, no entanto permaneceu o discurso sobre a transgressão, o pecado. Até mesmo a confissão considerada vergonhosa, como a erótica, ocorreu (Santo Agostinho, Rousseau, Michel Leiris).

2.2 Memórias

As memórias, embora sejam uma forma de escrita sobre si mesmo, dão-nos o testemunho de um tempo e de um meio, através de relatos pessoais, familiares e acontecimentos políticos, históricos. Como explica Clara Rocha, o “eu tornou-se aqui [nas memórias] flagrantemente social” (ROCHA, 1992, p. 39).

Nas memórias, como o nome mesmo indica, faz-se uso da lembrança para relatar um tempo passado, todavia essa lembrança constantemente precisa de reforços, pois os memorialistas, com frequência, usam documentos, cartas, jornais, etc. Partindo do que viveu e registrou na memória, o memorialista, em face da distância do que rememora, se conduz a uma elaboração composta pela lembrança, pelo juízo crítico e pelo recurso à citação de outros discursos. Os fatos individuais, os sentimentos e as paixões ficam, por conseguinte, inseridos nos fatos históricos e sociais que lhe condicionam as manifestações.

Novamente citando Clara Rocha, “memorialista é um Narciso com o sentido da História: ao mesmo tempo em que procura concitar a admiração do leitor, presta serviço aos vindouros, legando-lhes um testemunho cuja justificação primeira é o valor documental” (ROCHA, 1992, p. 39).

2.3 Autorretrato

O autorretrato, como o nome indica, remete ao mundo pictórico. Nesse mundo predomina o estatismo descritivo, a simultaneidade das propriedades e aspectos reproduzidos em oposição ao dinamismo narrativo. O autor, como se

estivesse frente a um espelho, apresenta-se na sua aparência e profundidade sem preocupação cronológica, apenas ordenando sua escrita lógica ou tematicamente.

A impressão que se tem é a de um pintor que se senta diante do espelho para recriar sua figura, mas, como explica Clara Rocha, “aquele que se pinta na escrita se mira no espelho de Narciso. E devolve-nos uma imagem que, apesar de ser um símile, presentifica o próprio eu” (ROCHA, 1992, p. 41).

O autorretrato não obedece a nenhum modelo e se associa muitas vezes ao poético.

2.4 Autobiografia

A autobiografia é a recriação do vivido através da memória, numa visão retrospectiva e englobante. O ego nela é mais presente do que nas memórias, pois a moldura social e histórica não tem tanto interesse quanto a personagem do autor.

Mathias define autobiografia como:

relato de uma vida pelo próprio, sendo o autor simultaneamente o destinatário e o personagem-objeto da narração[...] Retrospectiva ordenada quase sempre em função de critérios cronológicos, apresenta-se como um todo e como um todo pretende ser considerada (MATHIAS, 1996, p.41).

Como bem afirma o autor, a autobiografia “é ordenada quase sempre em função de critérios cronológicos”, mas não há obrigatoriedade dessa ordem. Desvios temporais, “flash backs”, antecipações, associações com episódios de diferentes tempos podem ocorrer.

Philippe Lejeune assinala que “já nessa época” e “hoje ainda” são palavras-chave da autobiografia.

Ao mesmo tempo em que o autobiógrafo procura decifrar seu percurso de vida, a identidade que lhe subjaz, a verdade que o anima, sua unidade, ao fazê-lo, reinterpreta-se e se falseia, pois está separado pelo tempo e pelo espaço do modelo sobre o qual escreve, mas é exatamente nessa recriação que pretende restituir, recompor uma verdade perdida que é a essência do projeto autobiográfico. Uma constante interação com a memória do eu no momento presente permite a visão retrospectiva do passado, tal como esse presente o vê e o imagina.

2.5 Diário

O diário, na literatura autobiográfica, é o gênero mais cultivado. Isso ocorre em função de um caráter confidencial, da necessidade de comunicação do eu consigo mesmo ou com os outros e da necessidade de organização das próprias experiências pessoais. Vergílio Ferreira, no **Conta-Corrente II Nova Série** comenta: “Tenho ainda tanta coisa a esclarecer em mim e que só a escrita se me esclarece”. (25/9) Escreve-se diário na prisão, a bordo, na cela de um convento, no esconderijo do refugiado, no quarto do adolescente, no exílio... Ele nasce, normalmente, de uma situação de isolamento, seja a reflexão do religioso, as saudades do navegante ou prisioneiro, ou a fantasia, sonhos e amores de uma adolescente. Algumas vezes é parceiro por excelência do diálogo, chegando a ser interpelado; outras, um tesouro em que estão guardadas impressões de viagens, reflexões políticas, filosóficas, morais e estéticas, comentários de leitura.⁶

Algumas vezes a prática diarística pode até mesmo alcançar função terapêutica, pois, explica Mathias:

em todo o diarista existe uma ferida secreta, um desacerto com o mundo que o circunda e o diário mais não é, em última instância, do que esse frente-a-frente, a sós, sem intrusos, forma íntima e salvadora afinal de convivência (MATHIAS, 1991, p. 16, apud ROCHA, 1992, p.29).

Até o século XIX, a escrita diarística se apresentou utilitária, ajudando a prolongar a memória quer para preservar a personalidade, quer para aliviar o sofrimento, “[...] gens qui écrivaint pour eux parce qu’ils avaient besoin d’écrire quelque chose, quelque part, [...] et non pour faire littérature” (GILOT, 1978, p. 19). Hodiernamente, seria exemplo dessa última função o diário de adolescentes que ajuda o desabafar dos problemas interiores. São textos crípticos que servem de refúgio, face à incomunicabilidade com os outros. Um diário de adolescente muito conhecido é o da menina judia-alemã Anne Frank, escrito de 1942 a 1944, no período em que sua família foi obrigada a se esconder no sótão de uma casa em Amsterdã para fugir à perseguição anti-semita movida pelos nazistas. Nele registra seus temores cotidianos, a descoberta de Eros e a vida em tão restrito espaço.

⁶ Béatrice Didier compara o diário ao capital exatamente porque nele podem se acumular valores como os citados, que, num tempo futuro, poderão ser aproveitados em outra obra. Faz uso, inclusive do termo sociológico “mais-valia”, considerando ser o diário capitalizador de uma vida (DIDIER, 1976, p. 14.).

Na prisão, esse gênero de escrita, como explica Gilot, servia para aliviar a clausura:

[o prisioneiro] désire l'enfer, s'il le croit, pour se voir en compagnie [...]. celle d'un assassin, d'un fou, d'un malade priant d'un ours [...]. Si le prisonnier est un homme de lettres, qu'on lui donne un écritoire et du papier, et son malheur diminue de neuf dixièmes" (idem, ibidem, p. 2).

Exemplo brasileiro de escrita autobiográfica redigida na prisão é **Memória do Cárcere** do consagrado escritor Graciliano Ramos. Preso em 1936 por acusação de pertencer ao Partido Comunista Brasileiro, foi deportado para o Rio de Janeiro e aí ficou preso durante um ano. Seus últimos anos de vida foram ocupados em tornar públicos, depois de muita hesitação, os acontecimentos da sua e de outras pessoas, políticos ou não, intelectuais ou não, homens e mulheres presos durante o Estado Novo. Não concluiu a obra, faltou-lhe o último capítulo e sua publicação foi póstuma, com o PCB exercendo forte pressão sobre a família para impedir-lhe o vir a público.

Camilo Castelo Branco também escreveu **Memórias do Cárcere**. Nessas **Memórias**, só o *Discurso Preliminar* é autobiográfico. Refere-se a um curto período que antecede a prisão. O romancista deu entrada na Cadeia da Relação do Porto em 1 de outubro de 1860, acusado de crime de adultério. Ao sair dela, depois de trezentos e oitenta e quatro dias, procurou defender sua situação pessoal, sobre a qual não se podia ter boa consciência. Essas páginas, segundo Chaves, são "mais histriônicas do que verdadeiras" (Cf. CHAVES, 1978, p. 60).

Durante a época clássica, a prática do diário foi intensificada. O diário de viagens, o diário de depoimento urbano, mas ainda não o diário íntimo, que faz do sujeito que escreve o objeto de sua escrita (como o diário de Amiel, no século XIX), no entanto havia já o realce do sujeito que escreve, pois ele se coloca como fundamento da verdade daquilo que enuncia. Como explica Foisil:

O que garante a veracidade do conteúdo do diário paradoxalmente pertence ao não-público, ao privado e ao íntimo. A verdade não tem de ser demonstrada, provada, ela não se refere aos atos públicos do sujeito, não pertence ao grupo, aos depoimentos majoritários, pertence inteiramente a esse olhar individual à margem, quase secreto, lançado sobre as coisas e o mundo. E é desse privilégio que o autor do diário está consciente quando se põe a redigi-lo. (FOISIL, apud ARIËS; CHARTIER (orgs.) 1991, p. 392).

Outras tantas motivações pode assumir a escrita de um diário. Sebastião da Gama registra a sua experiência docente e a sua relação com os alunos em um

diário. João Chagas, homem público que se dedica à política, serve-se do diário para fazer anotações de eventos de ordem pessoal e das suas atividades e contactos. Katherine Mansfield fez uso do diário para servir de inspiração na luta pela emancipação da mulher (Apud MONTEIRO, 2005).

Madeleine Foissil traça um paralelo entre os diários franceses e ingleses da época clássica. Expõe que os diários ingleses descreviam melhor as atividades femininas (além do fato de as mulheres serem mais numerosas na Inglaterra), chegando mesmo a relatar defeitos das esposas. São mais pródigos em confidências sobre o foro íntimo privado e a vida conjugal (Cf. idem, ibidem, p. 353).

Além do aspecto confessional, são marcas do gênero diário:

- manter com a data uma relação constitutiva, mas se o calendário é o princípio da composição do diário, a data lhe dá apenas a partida e não deverá promover a sua imobilidade;
- o autor registrar cotidianamente ou com certa frequência as ocorrências de sua vida e as reflexões geradas por elas. Essa narração, obedecendo à dos fatos, é predominantemente cronológica. Sobre esse aspecto, escreve Valérie: “La chronologique et la continuité du journal ne produisent pas les effets de causalité et de cohérence qui caractérisent le roman” (VALÉRIE, 1999, p. 24, apud BRAUER-FIGUEIREDO; HOPFE (Orgs.), p. 143).
- haver fragmentarismo em decorrência da datação das notas, mas que também indica que essa construção fragmentada será recomeçada, pois sempre há a possibilidade de se inscrever mais um dia.

Desse caráter fragmentário decorre uma leitura descontínua e não ordenada, porém não necessariamente dificultada.

Peter Boerner comenta o caráter fragmentário do diário:

Symbole d'une recherche métaphysique, le journal moderne exprime, par ses tâtonnements et ses hésitations, la même désintégration que l'on explique dans la peinture moderne par un manque d'unité. (BOERNER, p. 222, apud ROCHA, 1992, p. 33)

Sobre o aspecto do recomeçar, expõe Mathias:

é um livro já feito e ainda por fazer. Concluído e por concluir [...] a morte está aqui sempre presente e sempre eternamente adiada. Escrever é esconjurá-la. Exorcizar o tempo é adiar a morte, até porque não há progressão possível na

escrita diarística, já que todos os momentos do primeiro ao último se equiparam (MATHIAS, 1996, p. 47).

- interessar-se pela atualidade, ao contrário da autobiografia e da memória que se ocupam do passado. Reflete sobre as pessoas e fatos históricos contemporâneos, datados e localizáveis. O tempo presente, os locais, os fatos, as pessoas dão corpo e sentido ao diário.

Sobre esse aspecto, explica Mathias, traçando um paralelo com a autobiografia:

É diferente a noção de tempo que na autobiografia resume uma totalidade, reconstituição de um passado morto, quando no diário é a sismografia do próprio tempo a passar, tempo presente a emergir e a sumir-se. Escrita do efêmero, o diário é um dia que não tem fim. Não há capítulo final, porque todos o são, e nenhum o é[...] o diário é plural, e constrói-se de mil e umas breves autobiografias, sempre repetidas e inacabadas. Constituem as pedras e os degraus da futura autobiografia que jamais será encetada. Do livro que nunca será. Aquilo que na autobiografia corresponde simultaneamente a um processo de magnificação e de reapropriação, é no diário apenas acumulação. Em essência, a autobiografia é uma retrospectiva, o diário, devir (idem, ibidem, p.46).

- presença de movimento de forças contrárias (sentimento de um dizer inconcluso e a busca de identidade). Essa é uma característica da escrita memorialista como um todo, mas que se torna particularmente evidente no diário. Ao mesmo tempo em que o autor diarístico repete o gesto de se confidenciar dia após dia, numa atividade inconcluída (só terminada com a morte), revelando-se ser disperso, procura um centro, sua identidade.

Clara Rocha, a respeito dessa característica, comenta:

Ao mesmo tempo que ambiciona a sua fundação através da escrita, o sujeito cada vez mais se reconhece como oscilante, dramático e em diálogo consigo e com outrem.

Os dois movimentos de sentido contrário que se combinam na escrita autobiográfica são, por um lado concentração ou procura de um centro e a dispersão ou desagregação da coerência do eu. Por outras palavras, chocam-se neste tipo de escrita uma força centrípeta e uma força centrífuga. Nos diários, este movimento de forças contrárias é flagrante (ROCHA, 1992, p. 27).

Aguiar e Silva distingue dois tipos de diário: “o Diário íntimo, que se ocupa principalmente com a análise da interioridade do homem, e o Diário externo, no qual os acontecimentos adquirem importância basilar” (SILVA, 1999, p.28, apud BRAUER-FIGUEIREDO; HOPFE (Orgs.), 2002, p. 13).

No diário íntimo, o elemento preponderante é a introversão. Embora nele haja a menção de fatos e eventos exteriores, eles existem apenas em função da subjetividade do autor. O diário íntimo é constantemente a reconstituição das fraquezas do seu autor que, enclausurado em si mesmo, escreve num exercício de auto-defesa.

São temas do diário íntimo reflexões de nossa parte obscura, num aprofundamento insondável dentro de nós. Indagações sobre a existência de Deus, constatação de incongruências, a busca de nossa coerência, as saudades acumuladas de todos os outroras, nossa fidelidade aos mortos, nosso desespero e sonho, a procura de uma saída, a projeção de nossa individualidade, o fluir das coisas, o inexprimível são alguns deles.

Para Catherine Dumas, “o diário íntimo define-se como o *não*, a resistência do esquecimento de si”. E acrescenta “o diário íntimo – exercício constrangedor na sua quotidianidade liberta o escritor” (DUMAS, 1994, p. 143-144).

Constituem diários externos os diários políticos que visam, sobretudo, a valorizar ou denunciar aspectos circunstanciais (os de João Chagas e Franc Nogueira); o diário de viagem, valorizando a novidade, a aventura, por vezes o perigo; o diário de guerra, privilegiando o desconforto, a saudade, a dor, o medo, as posições políticas.

Como bem explicou Lejeune, além do “pacto autobiográfico”, ocorre também um “pacto referencial” em que se estabelece com o leitor uma espécie de contrato sobre o grau de “intimidade/ referencialidade” que este último pode esperar (LEJEUNE, 1975, p. 329).

Nos séculos XVII e XVIII, existiam os livros de “raison”, “livro no qual um bom chefe de família ou um comerciante anota tudo o que recebe e gasta a fim de manter um controle de todos os seus negócios.” (FLANDRIN, apud ARIÈS; CHARTIER, 1991, p. 342). Eram obras ricas em detalhes, reconstituindo um modo de vida, mas também pobres na sua profundidade, com registros de batismos, casamentos, óbitos, pequenos fatos da vida da comunidade, mas omitindo o âmbito privado.

Dessa mesma época são os diários de saúde (“journal de santé”), diário voltado ao outro, preocupado com saúde e higiene, elaborado normalmente com

profissionalismo e rigor científico. Um dos mais famosos é o diário de saúde de Luís XIII, elaborado por seu médico Jean Héroard, durante vinte e sete anos de sua vida.

Os “livres de raison” e os “journaux de santé” constituem exemplos de diários externos do passado.

Paula Morão reconhece outros dois tipos de diário. Um primeiro, voltado ao cotidiano do ser, normalmente banal, aos comentários sobre os acontecimentos mais gerais; um segundo, mais centrado no movimento da consciência, expõe a face mais íntima e frágil do eu (MORÃO, 1993, p. 21).

Para o primeiro tipo cita, como exemplo, o diário de Vergílio Ferreira (**Conta-Corrente**) com a presença de um “eu que se torna como eixo, nivelando o seu quotidiano banal, os seus pensamentos ou comentários com a notação de acontecimentos mais gerais, de modo afirmativo e opinativo”. Para o segundo, cita Manuel Laranjeira (**Diário Íntimo**), denominando-o “Diário da intimidade”.

É possível aliar-se o segundo tipo de diário apontado por Morão ao diário íntimo, porém o primeiro seria um meio termo entre o íntimo e o externo, já que não objetiva narrar fatos pitorescos ou desastrosos, mas, partindo das reflexões do eu protagonista, são alcançados outros eventos.

Modernamente, segundo Maria da Assunção Morais Monteiro, os diários, especialmente os de escritores já consagrados, podem ter diferentes funções das iniciais. Podem ser utilizados para:

- registrar o que não tem onde colocar, como declarou Vergílio Ferreira em 5 de fevereiro de 1977:

Não. Não volto a isto. Mas ficou-me o hábito de despejar para este caixote as ideias que vêm ter comigo e não têm destino. E é o que farei. (FERREIRA, 1981, p. 10).

- protestar, como faz Bigotte Chorão em **O Reino Dividido**:

As notas que escrevo neste caderno são a minha forma de protesto. Sem influência política ou econômica, sem voz que se ouça nas grandes tribunas, volto-me para estas páginas para deixar nela o testemunho que me coube (CHORÃO, Bigotte. **O Reino Dividido**. Lisboa: Grifo, 1999, p. 47, in MONTEIRO, 2005, p. 18).

- dar notícia sobre sua escrita e dos estudos sobre ela, numa preocupação com a sua boa imagem, como fazem José Régio, Vergílio Ferreira; pode servir ainda como forma de testemunhar o seu tempo, como o faz Miguel Torga.

Afirma Maria Monteiro:

Hoje o diário, em vez de ter uma função catártica e fluir espontaneamente, pode ser o resultado de preocupações de criação da imagem [...] e a eles presidem intenções estéticas ou outras. Nestes casos, o diário pode deixar de responder às expectativas dos que pretendem conhecer o que vai no íntimo do eu do sujeito e passa a tratar assuntos de âmbito mais abrangente, sem contudo deixar de o eu estar no centro da escrita (MONTEIRO, 2005, p.16).

Duas questões problemáticas envolvem o gênero diarístico. A primeira delas diz respeito a sua aceitação como gênero literário, pois como é o registro imediato do acontecido, pode ganhar em espontaneidade e imediatismo, mas perder em elaboração. Estudiosos do assunto posicionam-se e argumentam.

Maria Alzira Seixo demonstra sua resistência em considerá-lo arte, pois, em seu depoimento, emprega termos pouco elogiosos ao diário (“justificado pela categoria do interessante, pelo álbi do complemento”) (Cf. SEIXO, 1986, p. 162).

Vergílio Ferreira, por ocasião do envio de **Conta-Corrente** a um prêmio de “ficção”, em 1983, registrou em seu diário sua posição favorável à aceitação do diário como arte: “Quando o facto é tratado literariamente, ele entra logo na específica dimensão da criatividade” (Cf. FERREIRA, 1994, p. 113-114).

Castelo Branco Chaves, embora menos entusiástico, também admite que “excepcionalmente” o diário seja obra de categoria literária (Cf. CHAVES, 1978, p. 11).

Roland Barthes, no ensaio “Délibération”, em que introduz dois fragmentos de diário íntimo, comenta-os e conclui que, embora haja limitações (“forma involuída e imatura) para o diário, “vale a pena dizê-lo” (Cf. BARTHES, 1982, p. 9, apud BAPTISTA, 1996, p. 70).

A posição defendida por todos eles, com maior ou menor entusiasmo e convicção, é a de que, se o memorialista for um artista da palavra, seu diário há de ser um monumento literário, ou, no dizer de Barthes, “vale a pena dizê-lo”. A verdade, no entanto, é que o diário íntimo do século XX já aparece claramente instituído como

gênero literário e desperta o interesse de um maior público. Além disso, de póstumo, passou a ser editado durante a vida do autor.

A segunda questão problemática refere-se à sua publicação, pois o diário, por natureza, expõe a intimidade e, como tal, é tido que o íntimo, o particular deveria estar resguardado da curiosidade alheia, apartado do mundo.

Castelo Branco Chaves, embora reconheça em Miguel Torga brilhantismo literário, desabona seus diários por serem publicados, ou melhor, desabona a nomenclatura “diário”.

O seu Diário, publicado regularmente, a espaços comedidos, desde o primeiro até o décimo segundo volume recentemente aparecido, deve ser considerado justamente como um diário, uma vez que é escrito para o público e com o pensamento nele? Não lhe faltarão para o ser, como documento confessional o intimismo e a espontaneidade de tais escritos e, principalmente, a reserva em que são mantidos? (CHAVES, 1978, 53).

Mathias coloca-se sobre a questão, afirmando que a publicação do diário é “forma de impudor”, é o desvencilhar-se de si mesmo (Cf. MATHIAS, 1996, p. 46).

Abel Barros Baptista, no entanto, argumenta que, ao se escrever diário, a possibilidade de publicação lhe é inerente. Acrescenta que, se o nome do diarista é reconhecido pela instituição literária, a questão a ser decidida será o sentido do próprio diário no conjunto (Cf. BAPTISTA, 1996, p. 66). Publicar ou não publicar para Baptista revela apenas o valor da obra. Se literário, deve ser publicado (idem, ibidem, p. 70).

Philippe Renard também assinala que “tout journal intime tend donc à se nier comme tel [...] un journal intime ne devrais pas s’assembler à aucune forme de littérature publiable” (RENARD, 1978, p. 298).

Não se pode dizer que todo diário que se escreva deva ser publicado, sobretudo quando nele podemos apontar o registro do quotidiano por vezes trivial e repetitivo num estilo sem cerimônia. Se não é o que ocorre, tem-se que encarar um novo estatuto do diário que, no entendimento de Gilot, deixou de ser “un dialogue avec soi” “para se transformar num diálogo “de soi avec les autres”, pois “il’y a une présence imaginaire de l’autre à l’intérieur du journal”(GILOT, 1978, p. 219). Também Chocheyras sublinha a tendência de o diário moderno voltar-se para o exterior (CHOCHEYRAS, 1978, p. 219).

Quando publicado, a situação comunicativa do diário modifica-se, já que, deixando de ser unilateral, perde-se a exclusividade, pois passa a haver leitores. Da parte do destinatário, poderia questionar-se até que ponto o público foi, desde o início, buscado por parte do autor, induzindo-o ao emprego de procedimentos literários, procedimentos que não seriam usados por um diarista que não visasse a leitores. Por outro lado, ainda por parte do destinatário, poder-se-ia ter a certeza de que determinado artista só poderia produzir escrita artística tendo em vista a publicação ou não.

Miguel Torga justifica a publicação dos diários afirmando que: “Uma vez dilucidado, o arquivo fica vazio de sentido dentro de mim, e nada obsta, então, a que o faculte à indiscrição alheia, como testemunho” (**Diário X**, 20/12/1963).

José Régio sabia que as páginas de seu diário seriam publicadas um dia e muitos comentários tece sobre isso:

Pois o que vem esta nota senão a salvaguardar, para o caso de algum dia estes cadernos poderem cair em mãos alheias, as minhas responsabilidades de artista formal? (31/7/1937)

mais cedo ou mais tarde, por deliberação ou não, este diário virá a ser publicado. (22/4/1946)

A idéia de algum dia vir a publicar este diário – nunca me esquece enquanto o escrevo. (13/2/1950)

Embora, como já dissemos, o gênero diarístico já seja aceito como literário, permanece o preconceito de que o diário seja secundário. Afirmar-se que a escrita diarística corresponde, nos artistas, a períodos menos inspirados e até mesmo alguns deles desprestigiam o gênero, deixando entrever, nos seus registros, sua posição secundária no conjunto de sua obra. Há que se lembrar, no entanto, que alguns escritores fizeram do diário sua única e grande obra como Cesare Pavese (**El Mistere de Vivere**), Amiel (**Journal Intime de Amiel**), Pepys (**Diary of Samuel Pepys**) e outros.

Nenhum diário tem a garantia estável do seu estatuto e do seu valor literário. Sua publicação está diretamente dependente da sua exigência enquanto obra de arte.

Os diaristas mesmos, numa escrita metalinguística, discutem o estatuto literário de sua escrita. Ela é desconsiderada pelo autor de **Poemas de Deus e do Diabo**, ainda que se esforce a executá-la. Não a julga da mesma estatura de seu teatro, poemas e romances; não é arte, não é forma bela nem tampouco tem forma:

A dificuldade quase invencível que tenho em manter um diário – é que, gostando muito de falar de mim, gostando demasiado, me não interessa, todavia, falar directamente de mim senão através de uma obra literária. Mas um Diário não é uma obra literária, ou os Diários que o são deixam de ser Diários. (19/12/1964)

Comentando seu próprio fazer literário, o diário é motivo de várias considerações de Torga. Ainda jovem, desqualifica-o: “Um livrinho doméstico, espontâneo, descuidado (**Diário I**, 4/7/1940) e já na maturidade volta a tratá-lo com menosprezo (“Cega-rega, obra sem remate, só a morte lhe poderá dar fim”) (**Diário XII**, 11/1/1974). Chega mesmo a declarar nojo dos diários publicados:

Acabada a publicação de cada volume de *Diário*, vem-me um tal nojo por estas notas que fico vários dias incapacitado de as escrever. Porque são depoimentos à queima-roupa, sem nenhuma perspectiva, reacções directas, em bruto, parecem-me depois pedradas irresponsáveis às vidraças do tempo. (**Diário VII**, 5/6/1953),

mas outros comentários revelam preocupação estética na sua formulação.

Expõe que “há dois sacrários para guardar os deslumbramentos da vida – a memória e a arte” e que embora temeroso, arrisca-se com “Algumas esperanças” na segunda, tudo dependendo da “força impressiva do que vir” (**Diário XI**, 14/3/1970). Ora, se no diário guarda certamente seus deslumbramentos da vida (como a natureza, o homem...), considera-o arte. Em outra anotação (**Diário IV**, 6/2/1949), afirma: “Eu deveria ter a coragem de publicar as notas deste Diário que vou eliminando por me parecerem inferiores!”, admitindo a seleção, a escolha, a preocupação estética.

Faz menção aos poemas líricos do **Diário** e reconhece neles “o vislumbre de uma beleza objectiva e serena” (**Diário III**, 11/7/1944), mas seu tenaz criticismo o leva a admitir: “Mas não chegaram; perderam-se pelo caminho, mudaram de sinal,”.

Ainda que apenas delineada a influência do **Diário** na poesia, perspectiva-se que o exercício livre nele torna-se benéfico influxo sobre o rumo da poesia; que as locubrações acerca da poesia tornam-se recursos do seu domínio temático, da sua imagística.

Cita a leitura de vários diários: o de Green e o de Léautaud (**Diário X**, 4/1/1949), o de Mário Laranjeiras (**Diário XII**, 6/7/1974), o de Maria Bashkistseff (**Diário II**, 25/3/1943), o de Samuel Pepys (**Diário IV**, 25/10/1948) e o de Gide (**Diário III**, 17/6/1946). Contrário à exibição do intimismo, afirma: “Um Diário não é isto. Diário é o daquele inglês [Pepys] que, para que ninguém o lesse, até uma cifra inventou. O que eu diria se soubesse escrever em cifra!”⁷ (**Diário I**, 14/7/1940). Deseja que seu diário, como o de Gide (**Journal de Gide**) tenha “as mazelas vestidas de uma técnica literária que as transfigura em motivos de arte e curiosidade”, e ele mesmo o vê assim (“No meu Diário, creio que há muita literatura também.”) (**Diário III**, 17/6/1946). Dessa maneira são reafirmadas as palavras de Didier:

Le journal est insicère, comme toute écriture il a le privilege sur d’autres types d’écriture de pouvoir être doublement insicère, puisque encore une fois, le ‘moi’ est en même temps sujet et objet (DIDIER, 1991, p. 104).

Nessa mesma anotação, declara: “Preferi às vezes pôr um poema onde devia estar um insulto,”. Se põe um poema onde deveria estar um insulto, o que deveria ser espontâneo, torna-se elaborado, criação autêntica, portanto ocorre transfiguração do pensamento em poesia.

Volta a ser motivo de reflexão em 18/9/1949 (**Diário V**), em que Torga categórico afirma:

[...] nossa vida pessoal é uma profunda mentira urbana. Ninguém faz inteiramente o que quer, diz tudo o que pensa ou pensa exatamente como procede. A história da humanidade é o conhecimento possível dessa humanidade⁸. É um grande fresco que o pintor deixou com lacunas, e que só um pincel irresponsável e atrevido tem o arrojo de querer. Antes do conhecimento de certos diários íntimos, que retidos amáveis não tínhamos de certas personalidades!

Na nota de 26/1/1951 (**Diário V**), comenta o diário na perspectiva de homem solitário que se julga ser e reconhece nele espaço para o derramamento do que o frustra e incomoda:

⁷ O **Diário de Pepys** registra taquigraficamente, com grande minúcia de pormenores curiosos e, por vezes, embaraçosos, aspectos da vida pública inglesa e do autor, no período de 1 de janeiro de 1660 a 31 de maio de 1669.

⁸ Ao afirmar que “a história da humanidade é o conhecimento possível dessa humanidade”, observamos semelhanças com o pensar de Luigi Pareyson, para quem a verdade histórica também é a possível já que uma vez interpretada e determinada, é a expressão da verdade pessoalmente possuída e, como tal, é inexaurível, estará sujeita a novas interpretações (*Apud* PAREYSON, 2005, p. 22-23).

Certas notas deste Diário lembram-me telegramas de apelo que um navegante solitário metesse dentro de uma garrafa e lançasse ao mar, mais para desabafar do que na esperança dum socorro.

O escrever diarístico é motivo de sua atenção em 27/4/1953 (**Diário V**), quando apenas qualifica-o como “solidão destas páginas”, e, em 16/5/1953, quando destaca os países com maior produção desse tipo de escrita íntima (Suécia, Inglaterra, Alemanha, Dinamarca, parte da França, países protestantes) e Espanha e Itália onde “Não parece existir uma diarística de grande significação”, excetuando os místicos (“porque as suas transposições são apenas arroubos da alma”). Portugal, “Nesse capítulo é o zero redondo”, diz ele, acrescentando crítica negativa: “Todos os que tentam debruçar-se sobre o seu próprio poço, ou não dizem nada, ou dizem-no mal”. Em seguida, dá-nos uma bela “receita de diário, frisando a necessidade do fazer artístico nele e de uma língua “refinada e ágil” para tal.

Sobre ele, volta a falar para discutir o intimismo que o incomoda:

Interrompo dias a fio este diário, volto a retomá-lo, ponho-o novamente de parte, e o jogo ambíguo vai continuando, sem que eu me decida a terminá-lo de vez. Porquê? Certamente porque ele espelha as próprias ondulações do meu espírito, hoje enfadado do livro de ponto, amanhã necessitado da sua intimidade. Intimidade? (**Diário X**, 20/12/1963)

Conclui que, sendo o protagonista de seus diários que perduraram por tanto e se estenderam por tantos volumes, acabou por se tornar “aos próprios olhos numa abstracção” (**Diário XIV**, 11/8/1982). A apreensão dum mundo real, terminou com a construção de um mundo fictício que se centra no próprio herói autobiográfico.

Vergílio Ferreira considera que a prática do diário saldou-se em logro no que diz respeito ao desnudamento do “eu”, além de colocá-lo num lugar à parte, como se não fosse digno de se irmanar ao romance. Fala do romance como a sua “actividade séria” e do diário como uma experiência com muito ludismo, embora, mais tarde, (1983), como já observado, reconheça o estatuto literário do diário (“Quando o facto é tratado literariamente, ele entra logo na específica dimensão da criatividade”. (Cf. FERREIRA, 1994, p. 113-114), essa, sim, opinião que endossamos.

Continuarei esta diarice ainda que mediocralhada, para o puro “divertissement” de me desentorpecer. Mas aguardo furiosamente que um romance se me torne visível, sobretudo moldado ao fogo que trago em mim para nele ser matéria incandescente. (31/12)

A escrita diarística, como se pode atestar, é relegada a um segundo plano pela facilidade de seu vir a ser, em oposição ao labor da criação literária, mas o diarista se compraz nela como que a brincar e também como maneira de cumprir o dever do escrever diário, um exercício literário, ainda que, algumas vezes, registre a noção do tempo perdido, contradição irresolúvel.

Para concluir, acrescentamos que Lejeune nos apresenta resumidamente a distinção presente nos diferentes discursos autobiográficos. Após definir autobiografia (“Récit retrospectif en prose q’une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”), afirma que a definição foi estabelecida sobre quatro categorias e, a partir delas, destaca em cada gênero autobiográfico o que não está nele presente:

1. Forme du langage:

a) récit

b) en prose.

2. Sujet traité: vie individuelle, histoire d’une personnalité.

3. Situation de l’auteur: identité (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur.

4. Position du narrateur:

a) identité du narrateur et du personnage principal,

b) perspective rétrospective du récit.

Est une autobiographie toute oeuvre qui remplit à la fois les conditions indiquées dans chacune des catégories. Les genres voisins de l’autobiographie ne remplissent pas toutes ces conditions. Voici la liste de ces conditions non remplies selon les genres

- mémoires: (2),
- biographie: (4a),
- roman personnel: (3),
- poème autobiographique: (1b),
- journal intime: (4b),
- autoportrait ou essai: (1a et 4b). (LEJEUNE, 1975, p. 14)

Quanto ao diário ficcional, embora não esteja presente nele o “pacto autobiográfico”, a coincidência entre autor, narrador e protagonista, o narrador fictício parece ocupar-se das mesmas atividades de um autêntico diarista, sem o ser verdadeiramente. O verdadeiro autor não faz parte da narração, mas escreve em nome de alguém. Ainda que finja encenar uma escrita pessoal, abordando questões quotidianas, o resultado de seus esforços é, normalmente, um texto que revela a noção autoral de um texto global.

Quando um autor escolhe o gênero diarístico para produzir sua obra literária certamente tem conhecimento do que fazer para torná-la “autêntica” e saberá jogar com todos os “ingredientes” da escrita diarística (a repetição, a construção fragmentada, a subdivisão em dias, o fim em aberto, a consideração de aspectos íntimos, o eu à procura de si mesmo).

Sob a perspectiva narratológica, o autor de diário verídico ou ficcional é ou finge ser autodiegético, pois narra a sua própria história. É também intradiegético porque faz parte da história que relata, mas se o diário verídico reivindica a verdade histórica, o ficcional não o faz.

Um dos problemas centrais do diário é a prevalência da função referencial ou da poética, como já exposto. Seria um gênero não-literário que expõe os fatos reais tal como se apresentam ao autor⁹, ou gênero literário onde estão presentes procedimentos literários na reprodução da realidade? No diário ficcional, inexistente a dúvida, o questionamento, está presente nele o caráter fictício, é literário.

Na literatura portuguesa é exemplar a novela “A Grande Sombra”, de Sá Carneiro, do livro **Céu em Fogo**, formada pelo diário de um artista escrito durante oito anos.

⁹ Essa posição é atacada sobretudo pela crítica inglesa que defende a ideia de que o sujeito autobiográfico é uma estrutura fictícia. Para Paul John Eakin, a narrativa de vida tende a ser “arte da memória”, “arte da imaginação.” (Apud ROCHA, 1992, p. 38)

Capítulo III

A explosão intimista na época contemporânea

A arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através de uma representação simultânea da passagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar uma intersecção de duas paisagens.
Fernando Pessoa

De acordo com G. Gusdorf, o termo “autobiografia” apareceu em 1789, utilizado por Frederico Schlegel, em alemão (autobiographie) e vulgarizou-se em línguas europeias a partir de 1800 (Apud GUSDORF, 1975, p. 957-994, citado por ROCHA, 1992, p.14). **As Confissões** de J. J. Rousseau serviram como paradigma para o reconhecimento do gênero.

No século XVIII, em Portugal, a escrita autobiográfica foi exígua. Predominariam as memórias voltadas a faustos da corte, da nobreza e da Igreja. Os melhores memorialistas da época escreviam em francês, ficando suas obras ligadas ao memorialismo português apenas pela matéria e não pela língua. Ainda assim, pode-se afirmar que cresceu o número dessas obras, mas com tônica na política.

Os grandes escritores românticos como Garret, Camilo Castelo Branco (que apenas buscou a escrita autobiográfica para defender-se), Herculano não cultivaram o gênero. Segundo Chaves, “tendo usado na ficção as suas realidades, pouco lhes restou para memórias” (CHAVES, 1978, p. 18).

No final do século XIX, Bulhão Pato escreveu suas memórias e nelas deixou marcado o ambiente social da época.

No século XX, a literatura autobiográfica portuguesa ganhou novos rumos, embora num primeiro momento, com a queda do regime monárquico e o advento da República, um grupo de memorialistas (Júlio de Vilhena, Antônio Cabral, Jacinto Cândido) tenha registrado mediocrementemente a época de pouca grandeza e dignidade, de acordo com Chaves (p.59). A participação de Portugal na 1ª Grande Guerra Mundial suscitou o aparecimento de memórias de combatentes e prisioneiros (Jaime Cortesão, Augusto Casimiro, Pina de Moraes, André Brun, Alexandre Malheiro) avaliados por Chaves também como medíocres (p. 51).

Fora do meio político, destacam-se as memórias do 6º marquês do Lavradio e de Tomás de Mello Breyner. Mais recentemente, as memórias de Aquilino Ribeiro, João Sarmento Pimentel (**Memórias do Capitão**), **Memórias**, de Raul Brandão, as páginas de recordação e memória de Teixeira Gomes (**Uma Fácil Vitória: Diplomacia**); a autobiografia de Ramalho Ortigão, de Miguel Torga, de Trindade Coelho e de Fialho; os diários de Vergílio Ferreira (**Conta-Corrente**), de Saramago

(**Cadernos de Lanzarote**), de José Régio (**Páginas do Diário Íntimo**), de Florbela Espanca (**Diário do Último Ano**), de Miguel Torga, entre outros menos renomados.

Como é possível perceber, o número de obras memorialistas é crescente. Os séculos XX e o XXI, em Portugal, têm sido fecundos na produção da literatura íntima. O fato não acontece somente nesse país, mas no mundo ocidental. Multiplicam-se confissões, entrevistas, autobiografias, memórias, diários não só de figuras públicas, mas também de figuras anônimas.

Clara Rocha expõe que, em Portugal, a editora “O Jornal” publicou uma coleção de “autobiografias” e esclarece que os mecanismos do “star system” encorajaram políticos, homens de letras, estrelas de cinema e da música, e até mesmo figuras desconhecidas a “ter a palavra”. Informa-nos que, sobretudo na França e nos Estados Unidos, nas livrarias, são oferecidos aos compradores diários de camponeses e operários (Cf. ROCHA, 1972, p. 10).

Filosoficamente, a concepção do eu sujeito, com o passar do tempo, também adquiriu maior força.

Na Antiguidade, o conhecimento era formulado tendo-se de um lado o sujeito que conhece (ou seja, a alma ou pelo menos parte da alma), de outro, o objeto conhecido. Com a proposição de Descartes (*Cogito ergo sum.*) é invertida a prioridade antes dada ao reino das coisas, sobre o reino da razão na dinâmica do conhecimento (para se tornar seu fundamento, isto é, toda consciência das coisas e do ente em sua totalidade é remetida à consciência de si mesmo). Nessa linha, Heidegger recupera a etimologia do termo sujeito (sub-jectum = o que sub-jaz, o que está no fundo) e conclui que tal fundamento torna-se a própria razão, a consciência de si do homem, enquanto se põe através do *cogito*. O conceito de Heidegger de uma “metafísica da subjetividade” consiste na posição central assumida pelo sujeito no mundo moderno. Um sujeito em torno do qual e por cuja força o mundo se dispõe como representação (Apud BIRCHAL, 2007, p. 16-17).

Vivemos num tempo “voyeurista”, em que pessoas assistem ao *Big Brother Brasil*, são filmadas em shoppings, supermercados e bancos, em que artistas projetam o seu próprio eu, como Woody Allen no filme **Stardust Memories**, Fellini em **Amarcord** e François Truffaut em **O Último Metrô**, em que revistas sensacionalistas

publicam intimidades de notáveis da televisão, do cinema e da realeza europeia, muitas vezes com o próprio aval do famoso.

Vivemos ainda num tempo em que o indivíduo considera-se como um fim em si mesmo. Enfeita-se, faz cirurgia plástica, cultiva seu corpo com ginástica, massagens, não prescinde de seu tempo de lazer e sempre está em busca de melhores condições de vida. Todos índices da preocupação com o eu e de sua valorização.

O gênero autobiográfico só começou a ser integrado à literatura durante o período do Romantismo, mas é certo que, antes dessa época, muitos diários, muitas confissões e autobiografias foram escritos, mas permaneceram desconhecidos, com exceção de obras excepcionais como **Les Essais**, de Montaigne¹⁰, e **As Confissões** de Santo Agostinho.

Philippe Lejeune defende a posição de que a ascensão da escrita autobiográfica está ligada ao florescimento da burguesia em meados do século XVIII, quando o “eu” individualista ganhou voz na civilização industrial europeia.

Comme le journal intime, qui apparaît à la même époque, l'autobiographie est l'un des signes de la transformation de la notion de la personne et est intimement lié au début de la civilisation industrielle et à l'arrivée au pouvoir de la bourgeoisie (LEJEUNE, 1975, p. 10).

Alain Girard compartilha com Lejeune o mesmo posicionamento e aponta, entre as transformações sociais que possibilitaram o nascimento do intimismo, o crescimento demográfico, gerando relacionamento apenas funcional entre os indivíduos e os consequentes sentimentos de solidão e de necessidade de afirmar a presença no mundo; o crescimento das cidades e sua movimentação constante que desvaneceram a imagem da sociedade ordenada e estática. O “eu”, então, surge como o único valor absoluto e a intimidade como seu único asilo.

¹⁰ Os **Essais de Montaigne** são três compêndios (livro I e II, escritos em 1580, de 57 e 37 capítulos respectivamente, livro III, escrito em 1588, constituído de 13 capítulos). Exemplos dessa escrita e, provavelmente, o mais antigo.

Michel Eyquem, senhor de Montaigne, numa época em que os homens pertenciam a uma grande família ou a uma dinastia, a uma corporação de ofício, a um gênero profissional, descobriu-se como indivíduo com possibilidades de construir seu próprio caminho. Isolou-se do mundo, passando a viver só para si e, tornando-se personagem de seu próprio interesse, escreveu seus ensaios. Neles circula pelos temas mais diversos, sem compromissos com a autoridade, mas apenas com sua liberdade. Trata do registro de suas experiências, de observações, reflexões que extraía da vida. Nenhum assunto lhe foi estranho, além de recorrer com constância a fatos do passado e ao encontro do domínio erudito dos clássicos. Como ele mesmo afirmou “il n’y a pas de fin en nos inquisitions”.

Girard também considera a declaração dos Direitos Humanos como reconhecimento dos direitos do “eu”, o que se tornou fundamental para o estabelecimento do individualismo romântico, embora, verdadeiramente, os direitos sejam desiguais e o poder desse “eu” seja limitado (Cf. GIRARD, 1976).

Georges May defende a posição de que o desenvolvimento da escrita autobiográfica estaria ligado ao individualismo eclodido na cultura cristã. O hábito da confissão, do exame de consciência na tradição cristã propiciou o nascimento do gênero autobiográfico, sobretudo depois de abolida a concepção pascalina do “eu é detestável” (“le moi est haïssable”) e de um “tolo projeto de pensar em si mesmo”, colocada como crítica aos **Essais de Montaigne**, que tiveram forte influência durante o Classicismo francês (Cf. MAY, 1979, p. 21).

Didier crê que a eclosão intimista é resultante da convergência de três fatores históricos na era moderna: o Cristianismo, o individualismo e o capitalismo. Do Cristianismo, como já havia exposto May, herdou a atitude confessional; do individualismo, a confiança no indivíduo, o interesse pelo particular; do capitalismo, a noção de “balanço”, de livro de contas (basta lembrar-nos do título do diário de Vergílio Ferreira, **Conta Corrente**), preservando memórias e registrando fatos, lugares, vivências (Cf. DIDIER, 1976, p. 47).

O homem de nossos dias vê-se enquadrado numa sociedade que bem ou mal o protege com sistemas de saúde, de segurança e assistência social, de educação... Além disso, é assediado por inúmeras informações, por relações interpessoais, mas sente necessidade de ser diferenciado dentro da massa humana, ser percebido.

Outros aspectos da nossa hodiernidade, a pressa que gera “stress”, o triunfo que produz angústia e fragilidade, são discutidos por Eco:

O século do triunfo tecnológico foi também o da descoberta da fragilidade [...] O século está estressado porque não sabe de que se deve defender nem como: somos demasiado poderosos para poder evitar nossos inimigos. Encontramos o meio de eliminar a sujeira, mas não o de eliminar os resíduos (inclusive os radioativos) que nascem do bem-estar que ninguém quer mais perder. Eis por que o nosso século foi o da angústia e da utopia de curá-la. Com um superego mais forte, a humanidade se embaraça num mal que conhece perfeitamente, confessa-o em público, tenta purificações expiatórias às quais se juntam as Igrejas e os governos e repete o mal porque ação à distância e linha de montagem impedem identificá-lo no início do processo. Espaço, tempo,

informação, crime, castigo, arrependimento, absolvição, nascimento, longa vida, morte... tudo em altíssima velocidade. A um ritmo de stress. Nosso século é do enfarte (ECO, 1993, p.109-115).

Resta a esse homem fragilizado, assediado, angustiado, massificado, o direito da escrita, sobretudo da escrita autobiográfica, como forma de expressão social, como forma de distinguir-se da massa, de individualização. Um meio de encontrar reconhecimento, aceitação, ascensão, auto-realização e ainda, um modo de desabafo, entre outras poucas possibilidades. Como esclarece Béatrice Didier, “On confie au journal ce surplus de puissance qui ne peut trouver d’expression dans la société” (DIDIER, 1976, p. 47).

O processo de privatização desenvolvido durante os séculos XVII e XVIII incluiu novas expectativas, uma consciência inédita de si e dos outros, a articulação contraditória entre a civilidade e a intimidade e desaguou numa maior valorização do “eu”, mas também numa maior insatisfação ao encontrá-lo abafado entre tantos “eus”. Sendo a escritura do “eu”, que se desenvolveu a partir do século XVIII, do Romantismo, “étude psychologique, puisque l’acte autobiographique met en jeu des vastes problèmes, comme ceux de la mémoire, de la construction de la personnalité et de l’auto analyse” (LEJEUNE, 1975, p. 7), além de ser literatura, está mais do que justificado o seu crescimento nas últimas décadas, quando o homem busca compreender-se para melhor viver.

Lembra Lejeune, no entanto, que esse fenômeno civilizacional, a escrita do “eu”, está datado e localizado numa sociedade capitalista:

À travers la littérature autobiographique se manifestent la conception de la personne et l’individualisme propre à nos sociétés: on ne trouverait rien de semblable ni dans les sociétés anciennes, ni dans les sociétés dites “primitives”, ni même dans d’autres sociétés contemporaines des nôtres, où l’on cherche justement à éviter que l’individu n’envisage sa vie personnelle comme une propriété privée susceptible de devenir valeur d’échange (LEJEUNE, 1975, p. 350).

Embora a relação direta entre o intimismo e o protestantismo não tenha sido tratada por nenhum dos autores anteriormente citados, observa-se que a raiz dos fenômenos histórico-sociais aludidos pode encontrar-se, no nosso modo de ver, na emancipação do indivíduo, fortemente espelhado pensamento protestante.

O pensamento protestante é fundado na possibilidade de uma relação direta entre o homem, enquanto criatura, e Deus, seu criador, sem necessidade de intermediações e sem ritos simbólicos. Essa possibilidade existiu desde o início do cristianismo e do mundo judaico, como atestam passagens no Velho Testamento (“Escuta, Senhor, as minhas palavras, considera o meu gemer. / Atenta para o meu grito de socorro, meu Pai e meu Deus, pois é a ti que imploro./ De manhã ouves, Senhor, o meu clamor; de manhã apresento a minha oração e aguardo com esperança” (Salmo 5:1-3), mas foi acentuada pelas ideias reformistas que suprimiram ou minimizaram todos os intermediários : liturgia, culto e promessa aos santos, confissão aos padres. Passou a ser mais usual o simples abrir do coração, uma conversa com Deus, um transbordamento da intimidade e da reflexão, livre da censura tanto em termos de conteúdo como de forma. Segundo Émile G. Leonard, historiador do protestantismo, a base de todo cristianismo é a fé em Jesus Cristo, mas, especificamente no protestantismo, a salvação é alcançada pela fé individual em Jesus Cristo (LEONARD, apud LEBRUN, in ARIÈS; CHARTIER (Orgs.), 1991, p. 102).

Se Lejeune afirma não ser possível encontrar nas sociedades primitivas ou mesmo na sociedade contemporânea chinesa concepção de individualismo, uma das causas dessa ausência é o não alcance da teologia reformada ali.

Capítulo IV

Os diários de Miguel Torga

Mas a vida, a vida, a vida, a vida só é possível reinventada.
Cecília Meireles

4. Os diários de Miguel Torga

Que não fique dentro de mim nenhuma palavra oculta por cobardia. Que a minha pena seja o meu coração a deixar no papel o gráfico de todas as pulsões. E que os meus livros me testemunhem como retratos sem nenhum retoque, fiéis e terríveis como a própria verdade. (Miguel Torga)

Miguel Torga é o nome literário do médico Adolfo Correia Rocha (1907-1995) que foi poeta (16 livros), dramaturgo (5 peças), ensaísta, romancista e contista (17 volumes de prosa vária). Cultivou ainda a escrita autobiográfica num extenso diário (16 volumes) intitulado **Diário** e a autobiografia **A Criação do Mundo** (6 volumes)¹¹. Toda a sua obra teve inúmeras reedições e está traduzida em diversas línguas.

Maria Clara Rocha traça um paralelo entre as duas obras autobiográficas de Torga. Segundo ela, “o esboço duma imagem individual, a situação do eu (microcosmos) no mundo (macrocosmos) são o “topói” comuns ao **Diário** e à **Criação do Mundo**” (ROCHA, 1977, p. 274).

Os dezesseis volumes do **Diário** foram laborados sem descanso, durante 60 anos. Começaram a ser escritos para a **Revista de Portugal**, segundo Adolfo Casais Monteiro, onde muitas das suas páginas foram publicadas. (MONTEIRO, 1942, p. 91). A partir dos meados dos anos 80, o **Diário** passou a ser lugar de escrita exclusiva do autor que concentrou aí suas forças artísticas (Apud ROCHA, 2002, p. 226).

A escrita dos diários “acompanhou” a restante produção de Miguel Torga, mas nem por isso pode ser julgada como complementar ou obra marginal, pois é detentora de múltiplos valores, entre os quais rigor construtivo, como procuraremos atestar.¹²

O extenso lapso temporal que cobre o **Diário** (60 anos) revelar-nos-á diversas etapas do autor: o homem jovem, o homem maduro e o homem velho. Esse percurso de amadurecimento ocasionará na obra diarística divergência de conceitos, critérios reavaliados, juízos retomados e refletidos com maior acuidade. Revelar-nos-á também e sobretudo uma contínua tentativa do autor de conhecer-se cada vez mais

¹¹ “Escrevia sem parar e publicava sem parar. Colectâneas de versos, de teatro, novelas e contos que ficavam a amarelecer nos escarpates, esquecidos da crítica” (TORGA, 1981, p. 173-174).

¹² Os volumes V, VI e VII são contemporâneos dos livros **Cântico do Homem** (1930), **Alguns Poemas Ibéricos** (1952), **Penas do Purgatório** (1954); o VIII, do livro de poesia **Orfeu Rebelde** (1958).

com maior lucidez, ainda que declare, em um dos últimos diários “Morro sem saber nada de mim”. (**Diário XIV**, 29/11/1984)

A tentativa do autor de conhecer-se é feita através de exame de consciência. Sobre o exame de consciência, afirma Béatrice Didier: “Ce genre est fondamentalement redevable à une civilisation chrétienne autant que bourgeoise. Arrivé au bout de sa journée, souvent le soir avant de se coucher, l'écrivain fait, au moyen du journal, son examen de conscience” (DIDIER, 1991, p. 56).

Miguel Torga reafirma as palavras de Didier, pois diz:: “Em pequeno, sem saber bem porquê, a esta hora benzia-me; agora igualmente sem ver o fundo da razão da coisa, escrevo um diário”.

Os dados biográficos, de acordo com Jesús Herrero, não são toda a realidade, mas uma sua manifestação, são como hieróglifos que necessitam de interpretação para o desentranhar da realidade (HERRERO, 1979, p.55). No caso de Miguel Torga, através de sua escrita autobiográfica, sua trajetória de vida e desse caminho percorrido, podemos destacar o que sobremaneira constitui o húmus da sua escrita:

- o nascer numa aldeia transmontana de pais camponeses¹³;
- o presenciar a escalada dos grandes fascismos europeus. Mussolini marchando sobre Roma, bombardeando a Abissínia, atacando a França pelas costas para agradar a Hitler; Franco disposto a fuzilar seus opositores; Salazar implantando o Estado Novo, um dos mais ásperos e cerrados períodos da história portuguesa.

Esse húmus, esse vivenciar são percebidos nas páginas dos diários através das três grandes paixões de seu autor: amor *sui-generis* a Portugal, (em especial à aldeia que funciona como lugar sagrado), o conhecimento do homem e uma combatividade social intensa.

Os dezesseis volumes do **Diário** apresentam um laborioso registro dos dias e anos numa grande diversidade temática, o que até certo ponto seria esperado, mas ainda apresentam diversidade de gênero. Constituem-se obra híbrida já que neles

¹³ O avô materno guiava sua carroça pela estrada do Porto à frente récuas de machos, cercado de lobos do Marão, assaltado por bandos de salteadores, sempre miserável, só podendo dar às filhas que se casavam uma manta como dote (TORGA, 1969).

estão incluídos inúmeros poemas entre textos ensaísticos, contos, registros da memória cultural portuguesa, enfim prosa.

Marcuschi explica que os gêneros, ainda que apresentem alto poder predicativo e interpretativo das ações humanas em qualquer contexto discursivo, não são instrumentos estanques e enrijecedores da ação criativa, antes se caracterizam como eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos. “Surgem emparelhados a necessidades e atividades socioculturais, bem como na relação com inovações tecnológicas” (MARCUSCHI, 2005, p. 19).

As inovações trazidas por Torga ao gênero foram impostas por necessidades socioculturais e pessoais. O momento vivido tão conturbado e a maneira de senti-lo e interpretá-lo por um eu sensível, introspectivo e observador gerou os 16 volumes do **Diário**.

Como os gêneros operam prospectivamente, como frisou Bakhtin (Apud MARCUSCHI, 2005, p. 33), sua leitura cria uma expectativa, que é atendida até certo ponto, mas que também a supera.

A Tabela 1 apresenta os 703 poemas distribuídos ao longo dos dezesseis volumes do **Diário** que constituem, aproximadamente, 40% da escrita diarística.

Tabela 1 - Média de poemas por diário

Diários	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
Duração dos Diários anos+meses	9+7	1+8	5+3	2+7	1+10	2+3	2+4	4+2	3+8	4+9	4+8	4+1	4+10	4+6	2+2	4
Média de poemas / ano	4,8	25,8	17,8	29,4	23,1	21,8	9,6	11,2	9	9,5	8,5	11,2	7,9	10,9	10,2	6,3
Número de poemas	46	43	56	44	54	52	51	40	41	45	40	46	38	49	35	25

Há certa homogeneidade quanto à extensão dos diários. Até o décimo terceiro volume, há uma pequena variação no número de páginas, entre 194 e 203. Apenas os três últimos volumes apresentam um número menor: 142, 157 218 respectivamente.

O lapso de tempo coberto por cada **Diário** varia. O **Diário I**, por exemplo, abrange um período de 9 anos e 7 meses, e os demais variam entre 1 ano e 10 meses (**Diário V**) e 4 anos e 10 meses (**Diário XIII**).

Ao atentarmos para o longo tempo dispendido no **Diário I**, relativamente aos demais diários, temos a impressão de que Torga foi se voltando mais e mais para a escrita diarística. Além disso, constatamos no mesmo **Diário**, iniciado em 1932, que só tem registros mais constantes a partir de 1937. É como se o autor fosse lentamente criando laços, ou mesmo o hábito de refletir aleatoriamente sobre sua apreensão da realidade, suas vivências emotivas, sua ótica na apreensão da história.

Embora os espaços de tempo entre uma escrita e outra diminuam, há sempre o silêncio dos dias não registrados que, no nosso entender, são os “nadas” a que o autor se referiu em 17 de janeiro de 1939, dias vazios de experiência e que, portanto, não merecem ser fixados nas páginas do diário. Sobre os “nadas”, reflete Didier:

Le journal n'est pas seulement un moyen de capitaliser: les souvenirs, les jours, le moi; Il est par lui-même un capital qui s'accroît à un rythme fort satisfaisant pour peu que le diariste soit régulier: autant de jours perdus, autant de pages gagnées (DIDIER, 1991, p. 55).

Miguel Torga mesmo explica os hiatos existentes na continuidade dos dias:

Quem ler este *Diário* e reparar nas datas, há-de certamente perguntar porquê tantos hiatos na sucessão dos dias. E a resposta é simples: não tive nada para dizer. Não me ocorreu uma ideia, não fui capaz dum comentário, fiquei mudo diante do espectáculo insólito da vida. Fascinado, mas aturdido e sem voz. (**Diário XV**, 24/8/1988)

Os volumes que abrangem mais larga duração temporal são, geralmente, os que trazem menor média de poemas/ano e vice-versa. O que levou David Mourão-Ferreira a concluir que:

[...] a produção poética muito mais que a duração cronológica determina e condiciona, em grande parte, se é que mesmo não vai ritmando a composição e a unidade de cada volume (MOURÃO-FERREIRA, 1978, p.12).¹⁴

¹⁴ Quando David Mourão-Ferreira fez a observação, referiu-se aos 12 primeiros diários, mas somos de opinião que é válida para os 16 volumes.

Outro elemento comum aos 16 volumes do **Diário** é o epitáfio “Chaque jour nous laissons une partie de nous-même en chemin.”, de Amiel, escritor suíço de expressão francesa, em cujo manuscrito autobiográfico, parcialmente publicado, analisa sua inquietude e timidez diante da vida.

A história de cada homem é aquela que deixou todos os dias perdida no seu caminho, nos diz Amiel, e Torga, consciente de que o esquecimento define o homem como natureza e estrutura, pois tudo se move da mocidade para a velhice, da vida para a morte, grava nos diários os pedaços de si mesmo que vão sendo deixados para trás, como ele mesmo afirma (“Os portugueses de quinhentos deixavam padrões nos lugares que descobriam. Eu deixo pedaços de mim.” **Diário VII**, 2/9/1954), além de gravar no frontispício de sua obra diarística esse conceito através das palavras de Amiel.

O autor de **Nihil Sibi** também se revê em Amiel, (“todo gelo circundante, de íntima solidão e de feminina solicitude”), no seu isolamento, condição realçada nos diários pela recorrência à situação de ser sozinho no mundo. A memória dessa citação ajuda-nos a entender de que forma a escrita do **Diário** pode ser concebida como ontológica.

Segundo Eloísa Alvarez (ALVAREZ, 1977, p. 79), a partir da epígrafe:

se construyen los polos referenciales y emotivos del enunciado: el devenir histórico-temporal en que el yo narrativo se erige en personaje o en testigo reflexivo de los acontecimientos, asumiendo una función de caminante rebelde y solitario en solidaridad com su pueblo, y la dolorosa lucha cotidiana por la creación poético-literaria.

A busca desse apagado autor suíço do *mal du siècle* da metade do século XIX nos é explicada através do **Quarto Dia da Criação do Mundo**, através do qual temos conhecimento da descoberta de Amiel no seu próprio mundo, num encontro com Mademoiselle Marguerite, no pequeno hotel de Martigny, perto de Genève:

No fim do jantar, quando ia a sair, fui dar com Marguerite, que nos servira à mesa, refugiada nas páginas de uma biografia de Amiel.

Aproximou-nos, além da mocidade, do instinto e da centrípeta pressão do exterior, essa fascinação da letra redonda de que há um mês eu andava arredado, pois não entrava para mim em tal categoria a dos cartazes demagógicos, a dos jornais a soldo e a dos guias turísticos. Acrescia ainda que Amiel era um dos meus homens, secretamente admirado pela minha própria timidez que, apesar de compensada, se doía também nos recessos do meu ser.

Reencontrá-lo na sua terra, naquele dia e nas mãos de uma mulher, parecia-me simbólico. Tornava-se-me transparente o seu drama, todo ele de gelo circundante, de íntima solidão e de feminina solicitude (TORGA, 1974, p.179-189).

Outra similaridade entre todos os diários, que pode ser percebida pelo mais desatento leitor, é a forma como os inicia e os termina: um poema. Se já se mostra singular o fato de um diário conter poesia, aprofunda essa peculiaridade a localização de alguns poemas. Parece o autor nos dizendo que o **Diário** é de um poeta. Sobre esse aspecto comenta Clara Rocha: "Torga usa sempre o termo 'poeta' para nomear o seu criador: dizer escritor não seria o mesmo, pois o poeta é para ele o artista absoluto, e a poesia a grande arte" (ROCHA, 1992, p. 230-231). Como bem observa Isabel Ponce de Leão, ser poemas a "porta de entrada e saída" é também modo "de comunicação e retorno de cada um dos volumes" (LEÃO, 2005, p.90). Sempre o poema de saída, de alguma forma, mostra-se ligado ao de entrada, seja reafirmando uma postura, seja amainando-a, deixando-a esvair-se.¹⁵

Outro aspecto concreto a ser apontado é a homogeneidade da extensão dos diários com uma média de 200 páginas cada, ainda que o lapso de tempo coberto por eles diversifique bastante (o volume I abrange uma duração de 9 anos e sete meses, enquanto o II apenas a de 1 ano e 8 meses).

O nome Miguel Torga foi tomado em 1934 no prefácio de **A Terceira Voz**. António Arnaut afirma que esse "é o nome verdadeiro do escritor, assumido por transfiguração", conceito com o qual concordamos. Não se trata de um pseudônimo ou de um heterônimo, mas de um nome tomado para designar o escritor, o artista (ARNAUT, 2000, p. 205. Apud: ROCHA, 2000).

No prefácio de **A Terceira Voz**, prefácio assinado por Adolfo Rocha, este apresenta Miguel Torga aos leitores e, em diálogo com a figura criada, diz: "Fica o Outro... - Ficas tu, Miguel Torga." Explica que a voz é a mesma, mas os horizontes, maiores. Adolfo Rocha cria, assim, seu eu-mito que passa a ser detentor de todas as suas produções, inclusive as já publicadas com o nome de Adolfo Rocha. Acrescenta ainda que nos deixa o Cristo que existe nele e ele próprio se sacrifica, como Judas, que se enforcou numa figueira.

¹⁵ Maria Isabel Ponce de Leão expõe didaticamente todos os poemas que dão saída aos diários e os que o retomam no diário seguinte. Esse estudo se encontra anexado a este trabalho, caso haja, por parte dos leitores, interesse maior em conhecer esse elo entre os dezesseis volumes do **Diário**.

Adolfo foi trocado por nome de ressonância universal e ibérica (homenagem aos escritores espanhóis Miguel de Unamuno e Miguel de Cervantes e ao pintor, escultor e arquiteto da Renascença Miguel Ângelo); o sobrenome Rocha por Torga, designação da urze transmontana, arbusto retorcido, bravio e resistente que servia para alimentar o fogo doméstico dos camponeses pobres da região. Ao adotar o nome da planta bravia transmontana, quis vincular-se ao chão nativo e à terra portuguesa, quis prenunciar todo um programa de insubmissão ao plano humano, político, social e a devoção à natureza. Na escolha do nome, entreve-se a opção telúrica do autor e o assumir-se como rebelde à ordem estabelecida do “cimento que ninguém torceu” (**Diário III**, 4/7/1944).

Eduardo Lourenço, sobre o nome adotado, diz: “na sua origem e na sua intenção, um baptismo à maneira bíblica onde se inscreve de antemão um destino a cumprir” (LOURENÇO, 1994, p. 276).

Os dezesseis volumes do **Diário** foram, primeiramente, publicados separadamente, um a um, mas, a partir de 1995, ano da morte de Miguel Torga, pela Editora Publicações Dom Quixote, foram publicados em dois grandes volumes: o primeiro compreendendo os **Diários I a VIII**; o segundo, **IX a XVI**, em duas edições integrais.¹⁶

O primeiro diário de Torga tem início no dia 3 de janeiro de 1932, ocasião em que teria apenas 25 anos. Esse diário é aberto com o soneto “Santo e Senha”, declarando a seu público que ele, Torga, ser destinado à solidão e à morte, na peregrinação de si mesmo pela arte, tem a senha, é poeta, e deve-se deixá-lo passar para que encontre sua continuidade e autonomia.

O último **Diário** (XVI) é encerrado em 10/12/1993, aos 86 anos, com o poema “Réquiem por mim”. Nele, o eu-lírico vislumbra a rarefação do tempo vital e de forma pungente despede-se do diário e da vida.¹⁷

¹⁶ Às expensas do autor, e publicado em dezesseis volumes, o **Diário** teve as seguintes edições: I vol, 5; II vol., 4; III vol.,3; IV vol, 4; V, VI. VII e VIII vols., 4; IX, X, e XI, 2; XII, 3; XIII, XIV, XV, XVI, 1. Algumas das tiragens chegaram aos 15000 exemplares. Em 1982, foi publicada uma tradução francesa, em 1990, uma búlgara, e uma sueca.

¹⁷ Miguel Torga morreu em 17/1/1995, 1 ano e 37 dias após a despedida contida no poema “Réquiem por mim” (**Diário XVI**).

Esse despedir-se, no entanto, a partir do **Diário XI**, já se faz notar. Os últimos volumes dão testemunho da luta do autor pela vida, cada volume terminando como se fosse o último, mas a anotação diarística prossegue sempre atenta ao curso do mundo e do eu¹⁸, numa constante busca da unidade clarificadora do eu.

Na autobiografia, a narrativa da vida termina com o ato da enunciação; no diário, há sempre a possibilidade de se inscrever mais um dia, de se iniciar um novo volume. A escrita vai sobrevivendo à morte numa tensão entre a certeza de um fim e o prosseguimento da escrita. Como disse Lejeune, “le journal de la fin est une lutte contre la fin” (LEJEUNE, 2000, p. 219).

Ainda que a partir do **Diário XI** já percebamos despedida, a leitura dos 15 primeiros volumes sugere continuidade, como a passagem de um capítulo a outro. No volume XVI, no entanto, Miguel Torga anuncia definitivamente o fechar do ciclo, tanto através do poema “Réquiem por mim” como no trecho abaixo, despedindo-se dos leitores e de si mesmo:

E chega ao fim, com este volume, um livro que comecei a escrever um pouco estouvadamente há sessenta anos, e acabo com mais assento. [...] E se despede dos seus semelhantes sem azedume e sem ressentimentos na paz de ter procurado vê-los e compreendê-los na exacta medida. (9/12/1993).

Essa é mais uma das peculiaridades desta obra que, a princípio, é tida como gênero aberto. Aliás, Torga mesmo expõe sua tendência transgressora, justificando-a:

Porque sempre considerei os gêneros literários camisas-de-força complacentes que cada possesso alarga à sua medida, nunca me senti apertado em nenhum deles. Este diário que o diga. De prado bucólico a campo de fogo, tem sido tudo. (**Diário IX**, 8/12/1951)

Segundo Todorov, ainda que exista liberdade irrestrita da escrita, essa liberdade não aniquila o conceito de gênero, mesmo desrespeitando-o, pois “a transgressão, para existir enquanto tal, tem necessidade de uma lei – que será transgredida e “os leitores lêem em função do sistema genérico “ (TODOROV, 1981,

¹⁸ O último poema do **Diário XI** refere-se ao “Deixem passar...” do “Santo e Senha” inaugural, sugerindo o encerramento de um ciclo; o último poema do **Diário XIII**, “Viático”, tem como tema a despedida (“Levarei um poema./ Não quero outra bagagem./ E com ele pagarei/ A passagem/ Na barca de Caronte”); o último poema do **Diário XIV**, “Estuário” tematiza também o final (“Agora, na exaustão da caminhada, Encontra finalmente a paz calada, / O eterno repouso da mudez”).

p.52) que é apreendido por eles através da crítica ou de estratégias de marketing, mesmo que não estejam conscientes disso (Apud TODOROV, 1981, p, 51).

A continuidade entre os diários, a que nos referimos anteriormente, ocorre não só pelos motivos apontados, mas também e sobretudo pela temática que é disseminada entre todos eles e faz com que as anotações não sejam um amontoado “d’énoncés factuels et d’énoncés plus ou moins volontairement ou consciemment fictifs” (DARRIEUSSECQ, 1996, p. 377), mas uma peça com coerência interna, configuradora de preocupações inerentes a toda a obra.

São temas que perpassam toda a obra, entre outros não tão intensamente comentados: o humanismo expressado numa tensão entre o apego aos limites terrenos, carnavais individuais e coletivos e uma revolta espontânea contra esses limites e quaisquer outros; o amor *sui-generis* a Portugal, num arrebatamento telúrico e ao povo português, sobre o qual deixa recair um olhar atento, a um tempo compreensivo e cúmplice e a outro severo e crítico, o conflito religioso com Deus, tornado alvo de seus questionamentos, revoltas e angústias e sua condição de poeta, erigida a uma condição quase mítica também enquanto diarista.

4.1 O(s) sujeito(s) dos diários

Torga, como autor, interlocutor, espectador, escritor e matéria da escrita, busca sua unidade (“Além de escrever este diário, que mais vãs tentativas poderei fazer para me juntar?”) (**Diário IX**, 12/9/1961) e torna-se, embora repositório de vários eus, um eu uno que assume sua fragmentação através de um exercício metódico, reflexivo e ponderado que nem sempre o remete a uma situação clarificadora do eu que procura desvendar, pois declara: “de tanto escrever sobre mim, acabei por me tornar aos próprios olhos uma abstração”. (**Diário XIV**, 11/8/1982), abstração que cultiva perante si e os outros, mas recoberta de descrição e autenticidade.¹⁹

¹⁹ A ideia da multiplicidade dialogante do eu exaltada pela modernidade foi recuperada por Lejeune em **Je est un autre** (1980) e dirigida à literatura autobiográfica, reconhecendo nela um diálogo de várias instâncias. No plano ontológico, é na consciência de alteridade que o sujeito busca sua identidade, no movimento auto-reflexivo da literatura do eu; no plano narratológico, a narração ocorre ulterior ao fato, havendo um distanciamento entre o eu passado e o eu presente; no plano estético, o eu é o resultado de um processo simultâneo de auto-descoberta e de modelação de uma imagem, pois o herói autobiográfico é a combinação entre a pessoa real e a personagem inventada, uma recriação, portanto.

São esses muitos eus ou esse eu abstrato que dão conta de “factos e acontecimentos, retalhos de conversas, indignações e malogros, abalos afectivos, lágrimas elegíacas, confortos, pasmos panorâmicos e versos” (**Diário X**, 20/12/ 1963) e também de fatores extrínsecos de ordem política, social, moral e filosófica que procuraremos recolher da escrita diarística de Torga, na tentativa de recolher esse ser único e multifacetado, o sujeito dos dezesseis volumes do **Diário**.

Norma Discini, ao explicar a heteronímia em Fernando Pessoa, expõe que, para se constituir, a enunciação²⁰ debruça um eu no enunciado e esse eu debruçado constitui o narrador implícito de qualquer enunciado que, através de suas “apreciações e interpretações indicativas de um ponto de vista, ao referencializar a enunciação no enunciado, dá-lhe um corpo” (DISCINI, 2009, p. 80).

Nossa busca, neste capítulo, será evidenciar esse narrador implícito, o eu debruçado da enunciação, para compreender e apreender os diários de Miguel Torga como um todo, como um corpo.

Não causa surpresa que um poeta, qualquer poeta ou romancista, termine por impregnar sua obra de temas filosóficos, políticos, religiosos, e toda sua escrita, nesse sentido, constitua, em certa medida, um ato de pensamento sobre o mundo. É também notório que em cada literato esse pensamento do mundo surja filtrado por algo que é de ordem da expressão pessoal, do eu literário.

4.1.1.O eu humanista

O homem é a grande aposta do sujeito dos diários ao longo dos dezesseis volumes do **Diário** (“O homem continua a ser a minha grande aposta. Sem acreditar nele, como poderia acreditar em mim?”) (**Diário XV**, 23/11/1982). Há nele uma busca constante por captar o sentimento do homem, ainda que muitas vezes ela resulte vã: “Que insondável mistério é um ser humano! Quanto mais vivo e convivo – a observar homens doentes e sãos e doentes - , mais se arreiga no meu espírito a

²⁰ “A enunciação é uma instância linguística pressuposta pelo enunciado” (FIORIN, 1996, p. 43, in DISCINI, 2009, p. 80).

convicção de que nunca consegui conhecer verdadeiramente nenhum” (**Diário XI**, 20/2/1969).²¹

Sua aguda consciência individual está aliada à consciência social, motivadora de posturas marcadamente libertárias e reivindicativas para si e para os outros. A consciência individual é indissociável da social na mundivivência torguiana.

O eu revelado demonstra amar seu semelhante com os olhos apontados para uma esperança:

O instinto de conservação do homem, em mim, cede invariavelmente o passo ao impulso de perdição do poeta. Talvez porque nesse impulso esteja a esperança que nem sempre confesso, mas professo. (**Diário XIV**, 23/10/1983).

Por isso irmana-se aos outros homens no seu sofrimento, sobretudo aos mais humildes. É com carinho que aborda o homem humilde português no seu trabalho diário:

Uma faina salgada e frenética, de branqueta e sueste, a apanhar mar aberto do Minho. O bom e pacato lavrador das terras interiores despe a camisa e as ceroulas, cobre-se de um saiote medieval, põe na cabeça uma boina de marinheiro e atira-se ao Atlântico a arrancar-lhe da boca algas milenárias, que a terra escrofulosa chupa depois com alegria. (**Diário III**, 21/7/1945)

Mas é a todos os homens o amor, a preocupação que traz em si:

Espontaneamente, todo eu fui chamado para o campo da comunhão humana, para o terreno chão onde se encontram todos os que sabem que viver é sobretudo amar e ser amado. (**Diário III**, 11/7/1944)

Semelhante perspectiva encontramos em Octávio Paz: “O homem se realiza ou se completa quando se torna outro”. (PAZ, 1982, p. 219)

Em seu primeiro movimento, a inspiração é aquilo através de que deixamos de ser nós mesmos; em seu segundo movimento, esse sair de nós é sermos mais totalmente. A verdade dos mitos e das imagens poéticas – tão patentemente mentirosas – reside nessa dialéctica de saída e regresso, de ‘outralidade’ e unidade. (PAZ, 1982, p. 219)

É na poesia que o sujeito dos diários encontra uma forma de irmanar-se ao homem e servi-lo. Acredita na identificação do Ser com o Poético para a sua promoção. A poesia, própria dos poetas, deve ter a participação de todos os homens

²¹ Até mesmo aos animais Torga empresta sentimentos humanos. Nos contos de **Bichos**, Nero, “era um cão que respeitava, que tinha dignidade” (TORGA, 1987, p.8-9); Mago, o gato de estimação de D. Sância, retrata a sujeição humana ao fácil, ao cómodo e a perda de sua identidade; Morgado, o jerico que o dono comprara por dezassete libras, nos emociona quando se transpõe para o plano humano o egoísmo do amo.

para que possam alcançar sua plenitude ontológica, o entendimento entre semelhantes, a humanização, enfim: “só a poesia poderá unir e pacificar a humanidade de hoje, estrelando de luzes de esperança a pavorosa noite que nos atormenta” (**Diário V**, 2/2/1951).

Percebe-se, ao ler os diários, que a escolha da profissão médica é mais uma demonstração desse eu de preocupar-se com a humanidade. Ainda que seja um meio de sustento, repugna-lhe, por exemplo, o fato de precisar cobrar as consultas:

Aqui estou no consultório, sentado, à espera de alguém que precise de mim e compre a minha mão de cera sobre a sua dor por trinta escudos. Sofro com esta realidade – porque, na verdade, a própria ideia geral do mercenato me repugnou sempre – mas não há dúvida que se alguém bater à porta, paga a consulta. (**Diário II**, 25/7/1942)

Algumas vezes reclama da profissão; “Um médico nem sequer pode chorar. Só pode pegar no bracito magro e morno [...]” (**Diário I**, 7/11/1936); mostra-se, todavia, exultante ao salvar uma vida, ao poder ajudar um doente:

[...] e ao auscultar o coração desfalecido de um semelhante que sinto pulsar o meu com mais humanidade. (**Diário XIII**, 17/11/1978)

Reconhece, na Medicina, uma obrigação (**Diário X**, 16/4/1964), mas uma obrigação natural, desvinculada de imposições legais, obrigação que não pode ser exigida, mas deve ser saldada em decorrência da sua forma solidária de encarar o mundo.

Como disse Assunção Monteiro: “se como escritor Torga quis ser “um sinaleiro de esperança” [...] como médico procurou também fazer algo de idêntico, pois na sua óptica, dar esperança é fundamental, mesmo que isso implique o sacrifício de outros valores” (MONTEIRO, 1995, p. 305-306). Histórias contadas no e sobre o consultório enriquecem o homem e o poeta. O poeta porque crê no poder da transcendência da poesia; o médico porque luta pela vida e incute, em seus pacientes, alento e esperança; o homem, ao colocar-se nas mãos da Medicina quando doente. Essas histórias dão margem a reflexões, impõem-lhe a inevitabilidade da morte, aguçam seu humanismo, fazem-no valorizar a vida, “essa coisa imensa” e fazem associar o poeta ao médico numa perfeita combinação, ao constituir o sujeito dos diários.

É bom isto de ser médico e poeta. São dois a dar. Os jovens vêm-me pedir ajuda, porque os posso medicar. E lucrámos todos. Eles por sentirem que não estão sós no mundo; e eu, afinal, também. (**Diário VI**, 2/3/1953)

Às vezes, no entanto, um sobrepõe-se ao outro e torna-se indesejável:

O poeta que dentro de mim não se resigna, nem se cala, acaba por me irritar como uma criança importuna e obstinada. A anarquia da sua voz cristalina e teimosa – alucinação audível a perturbar a todo momento a solenidade da consulta ou a escrupulosidade dum tratamento – (**Diário VII**, 10/11/1955)

Na verdade, o exercício da Medicina acrescentou compreensões e motivos à poesia de Miguel Torga. Trouxe-lhe maior compreensão da receptividade ao ser humano, fez nele pulsar intensamente o humanismo.

Duas passagens dão conta da harmoniosa combinação entre o médico e o poeta. Em 20/1/1961 (**Diário IX**), responde por que “A medicina dá muitos escritores”.

ao invés doutras profissões que estrangulam no indivíduo o espírito da aceitação e compreensão do semelhante, esta faz o contrário. O médico como tal nem pode fechar as portas da alma, nem apagar a luz do entendimento. É todo o humano que o solicita a todas as horas: o que sofre, o que simula, o que teme e o que desvaria. E só a graça de uma certa dimensão afectiva e mental permite corresponder eficientemente a tantos e tão diversos apelos. Ora, essa dimensão está implícita na condição de artista [...] A caneta que escreve e a que prescreve revezam-se harmoniosamente na mesma mão.

Nos diários não há muitas referências às suas atividades clínicas, mas as poucas encontradas são assinaladas ora pelo lirismo, ora pela emoção, ora pelo sofrimento, ora pela angústia. Destacamos a consulta narrada no **Diário XIII** (2/12/1981) pelo que traz de sensibilidade expressada numa linguagem plena de encantamento.

É uma das almas penadas que trago às costas. Vem à consulta, e só pela maneira como me cumprimenta faço o diagnóstico: a vida agrediu-o mais uma vez e caiu novamente em melancolia. E começo o ritual encantatório. Até que lá consigo arrancar-lhe um sorriso de máscara carregada, algumas palavras de reconciliação com o destino, e adquiro a certeza de que o posso deixar ir em paz. E dá-se então o inevitável. Apenas transpõe a porta do gabinete, põe-se a doer-me no coração um peso igual ao que acabei de esconjurar, como se os demónios que exorcizei se apoderassem vingativamente de mim. Mas as rezas que proferi há pouco com tanto êxito, e a que recorro em desespero de causa, não me servem agora de nada. Em vão as repito. Parecem-me todas falaciosas. E passo o resto do dia na tristeza de um feiticeiro maldito que contrai os males que benze nos outros e é incapaz, depois, de se benzer a si próprio”.

No primeiro período, demarca a importância do fato a ser narrado. Em seguida, o fato, a consulta, toda ela assinalada pelo não científico, não concreto. Apenas pelo cumprimento do paciente, o diagnostica e deduz um mal, mas mal da alma. Inicia, então, o “ritual encantatório” e, finalmente, o paciente sai “em paz” e não como seria previsto sair de um consultório: diagnosticado, curado, ou com esperança de assim estar.

Noticia-nos o eu-narrador que “dá-se, então, o inevitável”, isto é, o que sempre é esperado, o que sempre acontece. Isso amplia nossa compreensão da primeira frase do texto, pois são inúmeras as almas penadas já que o que decorre de uma consulta é previsível e repetitivo.

Novamente a nomenclatura do mágico, do feitiço substitui a científica: “exconjurar”, “demônios”, “exorcizei”, “apoderassem”, “vingativamente”, “rezas”. E o eu-narrador, médico, sente a tristeza de um “feiticeiro maldito” incapacitado de benzer a si próprio.

A incapacidade, a limitação de curar, de trazer vida plena ao homem, seja como médico ou como feiticeiro, o frustra e o entristece.

O húmus filosófico que podemos extrair desse humanismo, no nosso entender, tem um colorido existencialista²², embora nem sempre seja essa sua tendência. Encontramo-lo na profunda preocupação demonstrada pelo autor pela situação existencial do homem, na intensa consciência individual de seu ser, na consciência de que é o artífice de sua liberdade e por isso tanto se angustia com a busca.

Segundo Sartre, o homem está condenado a ser livre, mas essa obrigação gera a angústia de não estar predestinado a ela. Tem que por ela pronunciar-se, construindo, ao mesmo tempo, o fundamento dessa opção. Decidir-se por uma alternativa é, ao mesmo tempo, aniquilar todas as outras. (Apud ABRÃO, 1999, p. 441-450).

Ainda que dono de uma individualidade veemente e intransigente, o eu presente nos diários aliou a essa consciência uma profunda preocupação com a natureza humana, com que se solidariza, opondo-se, como já dissemos, a toda força

²² Sartre disse: “O existencialismo é um humanismo”.

que oprima a dignidade humana, sua energia viva, seja ela qual for, política ou religiosa, além de reclamar para si uma obrigação pessoal ideológica, política e poética.

Em Heidegger, encontramos esclarecimento para a preocupação e a aflição (“Aflijo-me, solidário com a sua humanidade”) (**Diário III**, 12/8/1946) sentimentos tão presentes no eu diarístico, enquanto questões ontológicas. Se vivemos em preocupação é porque o estar no mundo é nosso, e estamos inevitavelmente preocupados com o mundo, com seus assuntos. O mesmo ocorre com a aflição que não é o medo diante de um perigo ou ameaça, mas “força que nos domina em face do ser e do Nada”²³ (Apud HOLAKOWSKI, vol. III, 2009, p. 58).

É sabido que o homem Miguel Torga não foi frequentador de salões nem lhe aprazia o convívio citadino, antes lhe agradava vaguear pelos montes e campos de sua terra. Afastado dos homens, refletiu sobre eles e se dispôs contra o que havia de opressivo na pátria e no mundo, no nacional e no individual e, nessa introspecção permanente, seu eu deixa de estar-Sendo para alcançar o Ser-com-os outros.

Esse afastamento do homem e a consequente reflexão sobre ele, criou um eu-literário que crê na luta constante pela liberdade, de um humanismo militante, ainda que tenha olhos para a constatação de invejas, traições, intrigas, egoísmo. Sua lucidez, no entanto, sobrepõe-se ao pessimismo e não permite que seja apagada a frágil luz da esperança, esse “acto de fé embora destituído de qualquer transcendência mística” (MATHIAS, 2005, p. 69, in Actas do Colóquio).

O eu diarístico ama o homem, luta por ele, indispondo-se contra o que lhe oprime, mas rejeita Deus, o criador de tudo para os cristãos, como fazem muitos existencialistas para quem a natureza divina inexistente, já que é negada ao homem a capacidade espiritual. Outro aspecto do humanismo torguiano que quer ver no homem o poder de guiar e construir seu próprio caminho.

O conflito entre o eu constituído nos diários e Deus atravessa os dezesseis volumes do **Diário** como um rio tormentoso. Nesse sujeito neles construído há uma indignação, uma revolta, uma incessante procura, pois não sendo crente,

²³ Para Heidegger, “o Nada precede a negação. Não se pode defini-lo, mas, no seu pano de fundo, revela-nos a totalidade do ser” (KOLAKOWSKI, vol. III, 2009, p. 58).

permanece sempre um místico. Nega a existência divina, mas constantemente interpela o Criador, ainda que seja para responsabilizá-Lo, tratando-O de igual para igual, mas sem deixar de sofrer o penar da sua procedência divina.²⁴

Não cabe falar de paganismo, ateísmo ou panteísmo, cabe falar de uma situação humana notável que evolui contraditoriamente, numa “demanda contínua e continuada de respostas para um sem-número de perplexidades”. (LEÃO, 2005, p. 58) Não se trata, como é óbvio, de uma religiosidade oca e de mero verniz ideológico; estamos perante um entendimento de religião que dramatiza ao mais alto nível, a relação do homem com Deus e dilata essa dramatização aos liames gregários que ocorrem no plano comunitário e se elevam ao domínio cósmico.

Na verdade, esse problema vivencial é eco da complexidade do mundo atravessado pela contingência e a liberdade, eco da crise existencial europeia na sua ânsia pela liberdade já que Deus é um obstáculo à plena conquista dela.

[...] ele vive a angústia religiosa de Kierkegaard. Como Nietzsche apela desesperadamente para a terra. [...] Com Gabriel Marcel dá relevo à esperança. Como Jaspers, vê limites por todos os lados! Como Unamuno vive o sentimento trágico da vida (AUGUSTO, 1960, p. 47).

Já no **Diário** está registrada a divisão entre a fé e a descrença no eu diarístico:

isto de religião está cada vez pior dentro de mim. Depois de uns arrancos fundos e angustiosos, a coisa foi secando, até chegar a esta mirra mística, que já não há Jordão teológico capaz de vivificar. Mas quanto mais pobre estou deste conteúdo humano, mais cheio me sinto de desespero. O que eu dava para me levantar cedo esta manhã, ir à missa, e a voltar da igreja com a cara que trazia o meu vizinho! Não é que eu tenha verdadeiramente pecados, ou que, se os tivesse, algum Deus fosse capaz de me livrar deles. (Até o último aldeão sabe que quando muda um marco não há céu que lhe benza a maroteira.) Queria era sentir-me ligado a um destino extrabiológico, a uma vida que não acabasse com a última pancada de coração. (16/8/1936)

²⁴ Segundo Paz, a aparição poética desse tema vertiginoso, que fica entre a irreligião e a religião, tema que soaria imprecendente para um ateu estrito, teria ocorrido primeiramente no poema de Jean-Paul Richter, “Sonho”, tendo como título completo “Discurso de Cristo morto no alto do edifício do mundo: não há Deus” (cuja primeira versão é de 1789 e a última de 1996, incluída no romance **Siebenkas**). O “Sonho” de Jean-Paul será retomado por Nerval num conjunto de cinco sonetos sob o título “Cristo no Monte das Oliveiras”, prefigurando “o tema do eterno retorno que, aliado ao da morte de Deus, reaparece mais tarde em Nietzsche com uma intensidade e lucidez sem paralelo” (PAZ, 1974, p. 76) E virá a ser “sonhado, pensado e padecido por muitos poetas, filósofos e romancistas do século XIX e XX: [...] Dostoiévski, Mallarmé, Joyce, Valéry...” (PAZ, 1974, p. 75).

No poema “Prece” (**Diário I**, 11/12/1933), fica evidenciado o diálogo entre a terra e o Céu em que o eu-lírico revela um ser humano que quer ser respeitado e respeitador, que não se submete a um poder, pois ele é, sobretudo, uma vontade que a vida deve desenvolver como projeto de sua própria causa²⁵.

As datas religiosas (Páscoa, Semana Santa, Natal)²⁶ são sempre lembradas nos diários, ainda que Torga confessadamente assuma seu agnosticismo. Todavia nem sempre são cantadas para a sua celebração. Ao abordá-las, o eu diarístico muitas vezes é acusador, irônico, ou simplesmente dá-lhes um tratamento complexo, mas não religioso.

No poema “Natal” (**Diário II**, 24/12/1942), embora o eu-poético vivencie tradições natalinas, dá-lhes um tratamento diferente. Trata do sentimento de perda de sua crença infantil, pois não foi realizada (“O que eu chorei por ele”). Sua criancice foi privada de ilusão, de fé, do sobrenatural da vivência natalina. Por isso acusa o “Velho Menino-Deus” de incapacidade: “Agora, outras quimeras me tentaram,/ Em reinos onde tu não tens poder...” e implicitamente O chama de mentiroso (“Outras mãos mentirosas me acenaram”). Mesmo assim, deseja sua presença numa explosão de sentimentalismo: “Vem apesar de tudo, se queres vir/ Vem com neve nos ombros a sorrir”.

Em “Natal” do **Diário V** (25/12/1950), verseja o cenário natalino para, em seguida, negar o motivo da festividade (“Mas, afinal, o cenário/ Não bastou./ Fiado no calendário,/ O homem nem perguntou/ Se Deus era necessário.../ E Deus não representou.”). No poema “Crucificação” (**Diário V**, 11/11/1949), reafirma sua humanidade e culpa-se pela ausência de fé (contradição, pois agora não nega, mas reconhece-se negado).

Triste, triste, desgraçado
Olho o que fiz e não fiz,
E vejo o sol apagado.
Homem feito de raiz

²⁵ As objeções feitas ao Cristianismo por Torga assemelham-se às de Nietzsche, mas Torga não vai tão longe, não afirma que “Deus está morto”. Afirma que sempre negou Deus sem nunca o trair. Vê em Deus um adversário que tenta vencer para afirmar a liberdade a que o ser humano tem direito.

²⁶ Contamos dezesseis poemas intitulados “Natal”, um denominado “Dia Santo” (**Diário I**), mais um, denominado “Natividade” (**Diário VIII**) e um último intitulado “Último Natal” (**Diário XVI**). São, portanto, dezenove poemas abordando a data natalícia.

Há dois poemas referentes à Páscoa: “É Páscoa” (**Diário II**) e “Páscoa” (**Diário XI**).

Dum toco da humanidade,
Ou a seiva me não quis
Ou sou de má qualidade.

No **Diário VII** (24/12/1953), é celebrado o nascimento do menino Jesus porque tem a “nossa medida” (“Um Deus à nossa medida.../ A fé sempre apetecida/ De ver nascer um menino/ Divino/ E habitual”), mas, logo em seguida (25/12/1953), critica o homem que “gasta a vida a festejar absurdos lógicos construídos nas Judeias da imaginação”.

A compreensão torguiana do Cristianismo é baseada em antagonismos: “O povo festeja absurdos que são lógicos”. No drama de Torga não há nem se vislumbra qualquer união ou síntese que ultrapasse a contradição que o origina e o impulsiona.

No **Diário III**, a questão religiosa é tratada sem subterfúgios, categórica e hiperbolicamente:

Sou realmente do partido do diabo, como diz Blake de Mittar [...] sou da terra e sou por ela. Diabo, Satanás, Lúcifer, calham-me, pois, às mil maravilhas. Significam revolta, inferno, lume, enxofre, coisas positivas e vivas. E eu estou vivo. [...] o diabo é ainda uma grande companhia. Foi a ele que Jesus disse que o seu reino não era deste mundo! E o meu, precisamente, é. (5/5/1946)

Clara Rocha, dado que em Torga há um drama religioso que consiste em se aproximar de Deus e d’Ele distanciar-se, negá-Lo, opondo-Lhe sempre o homem como expoente de vida e liberdade, afirma:

Deus continua a ser, nos primeiros volumes do *Diário*, mais um interlocutor das perplexidades e angústias da criatura revoltada do que um abrigo a que se chega a ovelha desgarrada do rebanho. Criatura rebelde que, num ou noutro passo, se diz do partido do Satanás, para que não restem dúvidas nem ao interlocutor nem ao resto do rebanho (ROCHA, 1992, p. 226).

A contenda contra Deus permanece no **Diário VI**, em que reafirma sua opção por Lúcifer, “o mais formoso dos Anjos e, naturalmente o mais inteligente, corajoso e subtil” (21/7/1952), pois “ser do partido do Diabo é, no fundo, aspirar à mais alta das perfeições. A super-perfeição”. (21/7/1952) e “é nesse Satanás movediço, polimorfo, facetado, que reside a chave das grandes obras da humanidade”.

Em Willian Blake, poeta, pintor e visionário inglês (1756/1827), encontramos semelhança com as afirmações do eu dos diários sobre sua opção por

Lúcifer. O autor de **Cântico do Homem** conhecia Blake e cita-o em 26/9/1949 (**Diário V**):

Blake. Uma noitada de poesia e de loucura, de que amanheci tonto e maravilhado. Nunca me aproximo deste homem sem que saia de ao pé dele meio maluco também, carregado de várias visões angélicas. Há outros poetas que eu admiro mais, e de cuja obra posso tirar um alento mais consciente e positivo. Mas nenhum me seduz tanto como este doido que nunca varreu de todo o Hölderlin, e que pôde levar ao fim, intacto, o cristal de uma vida de poeta possesso. Na sua fonte torrencial podem refrescar-se ainda todos quantos acreditam que nenhum pudor, nenhum limite e nenhuma norma devem coagir o artista.

Para o poeta inglês,

Sem Contrários não há Evolução, Atração e Repulsão, Razão e Energia. Amor e Ódio são necessários para a existência Humana. Desses contrários nasce aquilo que o religioso denomina Bem e Mal. O Bem é o passivo que obedece à Razão. O Mal é o ativo que surge da Energia (“é nesse Satanás [...] que reside a chave das grandes obras da humanidade”). Bem é céu. Mal é inferno (BLAKE, 2007, p. 15).

Outras vezes é mais ameno e apenas ironiza sua escolha: “eu que não acreditei no paraíso do céu, onde viveria ressuscitado, tenho de acreditar no paraíso da terra onde serei adubo” (11/12/1951); às vezes só constata o fato: “Nasce-se com alma para a transcendência, ou olhos para a terrena evidência. Ora, se não acredito na eternidade, se não a concebo, se a não vejo, se a não sinto, porque não respeitam esta limitação?”; até mesmo lamenta a intangibilidade do divino no poema “Lamento” (11/8/1952): “Porque paira tão alto o teu desdém,/Deus das velhas montanhas de granito?/ Rasgo a carne a subir aonde o meu grito/ Te diga a solidão que me devora,/ E quando aí chego a rastejar, contrito,/ É mais acima que o mistério mora!”; no poema “Aviso” (5/12/1952), desafia o julgamento divino: “Um Deus que me queira, um dia,/ Depois desta penitência/ De viver,/ Se me não der a inocência/ Que perdi,/ Terá o desgosto de ver/ Que de novo lhe fugi.”; Clama: “Corta lá,/ No canhenho do destino/ A humana condição de ser poeta ! (10/12/1952); refere-se a Deus como colega intolerante de Alá, quando escreveu a propósito da Mesquita de Córdoba, convertida em catedral católica: “Recolheu a seu berço perseguido/ Por outro colega intolerante./ Alá, deus das Arábias ressequidas”. (17/4/1951).

Deus é o interlocutor a quem o eu se dirige em tom de contenda para expor angústias e revoltas. A Ele dirige-se em desafio e ironia e, ao fazê-lo, exprime sentimentos e juízos desencontrados, atitudes antagônicas. Como explica Isabel Leão:

“Nem crente nem ateu, mas profundamente religioso, vivendo, pleno de fé, numa demanda contínua e continuada de respostas para um sem-número de perplexidades”. (LEÃO, 2005. p. 58)

Outras tantas vezes se refere ao seu afastamento de Deus e das práticas religiosas e, contraditoriamente, sua busca do absoluto. A partir do **Diário VII**, todavia, o conflito religioso abrandar-se. O tom imprecatório arrefece numa tentativa de estabelecer uma trégua com a divindade sem que haja vencedor ou vencido: “Tréguas com Deus. Mas ainda não consegui saber se fui eu que deixei de lutar com ele, se foi ele que deixou de lutar comigo”. (**Diário X**, 9/10/1963)

Mas não O esquece (“Tive sempre a coragem de o negar, mas nunca a força de o esquecer”. (**Diário XIV**, 12/3/1992) Rejeita-O e busca-O numa aflição constante e que o faz reconhecer, no fim da vida, sua absoluta falta de paz: “[...] não tenho paz, não dou paz, nem quero paz. Vivo desassossegado a desassossegando quem se aproxima de mim”. (**Diário XVI**, 12/3/1992)

No **Diário VII**, no poema “Presença” (16/7/1953), reconhece sua profunda e instintiva necessidade de Deus (Por palavras te chamo e te conheço,/ [...] Mas tão sozinho aqui me encontro e sinto,/ Que preciso, no instinto,/ De companhia./ , ainda que revele sua compreensão de Ele limitar-se (“Eras Deus no começo,/ És agora Destino,/ E amanhã serás Medo ou Covardia...”). No mesmo **Diário**, no poema “A um Cristo negro” (6/11/1953), no entanto, retoma a não aceitação, a incredulidade: “Nunca este breu de morte/ Que tu és,/ Terrífica presença,/ Medieva e soturna encarnação!”

No **Diário IX**, no poema de título sugestivo (“Dúvida” – 12/4/1960), escrito na Semana Santa, o eu-poético anuncia que, diante de uma natureza tão plena de vida (“A seiva é tanta/ A borbulhar nas vinhas,/ Voam com tal volúpia as andorinhas/ Rente ao chão semeado,/ É tão fresco, ligeiro e perfumado/ O ar que se respira,”) a morte de Jesus não pode ser verídica (“tem de ser mentira/ O negro pesadelo anunciado”). Em 24/10/1960, no mesmo **Diário**, reconhece o amor cristão: “quando o homem sublima as coisas, nascem os deuses pagãos; quando sublima o semelhante, nasce Cristo; quando se sublima a si próprio, nasce o tirano”.

No **Diário XI**, o eu diarista hospitalizado, evidencia sua dúvida: não quer crer em Deus, mas não descarta a possibilidade de Sua existência; não crê em Deus,

mas pensa n'Ele, porém não o faz com a devida submissão e respeito, como explica, "A onnipotência divina enfrentada pela inconformação humana". (22/6/1972) Acrescenta "Sem falar na hipótese, para mim quase certa, de estar a bater de uma porta vazia... [...] **Mas** dado que sim, que existia um Deus cioso que a minha miopia me não deixa ver claramente, quero crer que é esta mesma atitude de rebeldia que espera de mim". (22/6/1972)²⁷

No **Diário XII**, num apontamento curto e incisivo, declara-se carente da Graça divina, mesmo que não a busque ("A minha apetência do pecado só tem equivalente na minha ânsia de Graça. O drama é que em relação ao pecado sou activo, e, em relação à Graça, passivo".) (5/11/1973).

Ainda no **Diário XII**, no poema "Oração" (14/7/1974) em atitude humilde, solicita a Deus lucidez:

Peço-te lucidez, Senhor.
Rogo-te humildemente.
Em nome da terrena condição,
Que me não cegues neste labirinto
De paixões.
Que nele, aos tropeções,
Eu nunca chegue até onde, perdido,
O homem já não pode
Saber até que ponto é consentido
O jugo que sacode.

Nesse poema há um questionamento, há mesmo acusação a um deus que permite ao homem um jugo que não pode suportar, mas não mais a arrogância da "potestade para a potestade", mas a submissão da terrena condição, a submissão de pedir.

Volta novamente a negar a fé mesmo que isso o entristeça ("O gosto que eu teria de beijar também o Senhor, se acreditasse! Assim, olho a fé dos outros em aleluia, e fico nesta tristeza agnóstica que faz da vida uma agônica aventura sem esperança de ressurreição".) (**Diário XIII**, 15/4/1979)

Nega com tristeza, mas também com orgulho:

Não, não rezes por mim,
Nenhum deus me perdoa a humanidade.

²⁷ Grifos nossos para destacar a incerteza do eu quanto ao seu ateísmo.

Vim sem vontade
E vou desesperado.
Mas assisti a vida que vivi.
Doeu-me o que sofri.
Fui sempre o senhorio do meu fado.

Por isso, quero a morte que mereço.
A morte natural,
Solitária e maldita
De quem não acredita
Em nenhuma oração
De salvação.
De quem sabe que nunca ressuscita.
(**Diário XIII**, 16/4/1979)

Depois de ter negado Deus com arrogância, com tristeza, com orgulho, num total antagonismo, fala de um Deus de amor e perdão, um Deus que se sobrepõe à razão:

Natal... E, só pelo facto de o ser, o mundo parece outro. Auroreal e mágico. O homem necessita cada vez mais destas datas sagradas. Para reencontrar a santidade da vida, deixar vir à tona impulsos religiosos profundos, comer e beber ritualmente, dar e receber presentes, sentir que tem família e amigos, e se ver transfigurado nas ruas por onde habitualmente caminha rasteiro. São dias em que estamos em graça, contentes de corpo e lavados de alma, ricos de todos os dons que podem advir da comunhão íntima e simultânea com as forças benéficas da terra e do céu. Dons capazes de fazer nascer num estábulo, miraculosamente, sem pai carnal, um Deus de amor e perdão, contra os mais pertinentes argumentos da razão. (**Diário XIV**, 24/12/1985)

Revela-nos ainda, no mesmo **Diário** (25/12/1985), a paz sentida pela primeira vez diante da santidade do momento:

Natal
Nem pareces o mesmo,
Deus menino
Exposto
Num presépio de gesso!
E nunca foi tão santa no teu rosto
Esta paz que me dás e não mereço.

É fingida também a neve
Que te gela a nudez...
Mas gosto dela assim,
A ser tão branca em mim
Pela primeira vez.

Nem mesmo experimentando a paz na experiência religiosa, permanece nela. Retorna à descrença, ao desassossego, à racionalização:

O meu pendor religioso nem perante o sofrimento atroz em que agonizo cede à tentação dum qualquer alívio beato. Continuo fiel à realidade de ser uma pobre criatura transitória de barro, sem apetência instintiva da bênção redentora de qualquer graça providencial solicitada. (**Diário XV**, 29/4/1991)

Deus está sempre presente no relato do trajeto da aventura vivencial do eu presente nos diários que, como Jacó com o anjo, luta com Deus até o amanhecer. (Apud **Gênesis** 32:24)

Educado no seio de uma família religiosa, ouviu a mãe a ler-lhe trechos bíblicos e, posteriormente, permaneceu por breve tempo, no seminário de Lamego²⁸. Daí, com o acréscimo de algumas leituras, cremos que advém seu conhecimento das Escrituras, registrado pelo eu nos diários. A revelação desse conhecimento (como todo conhecimento) de personagens e episódios dão autoridade ao seu dizer, mas há que se lembrar que o Cristianismo é mais que história, é ética, é doutrina.

O humanismo, o amor incondicional que dedica aos homens, demonstrado, sobretudo, nos atos profissionais, identificam-se com a ética cristã. O sujeito revelado nos diários age de acordo com a ética cristã, mas rejeita seus princípios doutrinários. Na passagem, por exemplo, do **Diário XI**, em 24/12/1968, em que é citado o ensinamento de Jesus aos fiéis: “Sede perfeitos como também vosso Pai celeste é perfeito” (**Mateus** 5:48) e no **Salmo** 82:6 (“Sois deuses, sois todos filhos do Altíssimo”), interpreta-as como “ordens peremptórias de assumir a divindade”, mas a doutrina cristã vê o primeiro versículo como uma orientação para que o homem esteja sempre em busca da santidade:

Jesus aponta para a absoluta perfeição de Deus como alvo do crente. Não se debate a possibilidade filosófica do absoluto amor perfeito na terra, quem pertence a Cristo, pratica a verdadeira piedade e já tem sua absoluta garantia de transformação final. (**Bíblia Vida Nova**, 1963)

Sobre o segundo versículo do livro **Salmos**, segundo o comentário da **Bíblia Vida Nova**, explica-se que “aqueles que recebem a Palavra de Deus estão revestidos de autoridade divina”.

Ao confinar “a realidade humana unicamente no Homem e na aventura cósmica” (LOURENÇO, 1987, p.107), numa visão humanista, o sujeito dos diários

²⁸ É na **Criação do Mundo (I)** que Torga narra como se incompatibilizou com o Deus que lhe ensinaram a adorar. Um Deus triste, feio, severo, exigente, castigador, julgador que apenas o punia e o vigiava.

agonia-se, desespera-se com a não possibilidade de se eximir da morte, de reconhecer seus limites diante do desejo confessado de ser imortal (“Desejo-me intangível, imortal/ Não sei ao certo ainda em que universo...”) (“Tribunal”, **Diário VI**, 10/7/1952), “recuso-me a legitimar forças que me destruam” (**Diário VIII**, 7/7/1958). Kierkegaard, predecessor do existencialismo, explica que o homem se reconhece finito enquanto parte e momento da realização de uma totalidade infinita e se compraz na finitude, porque a vê como uma etapa de algo maior, cujo sentido é infinito (Apud ABRÃO, 1999, p. 404-410). O eu dos diários não se compraz com a finitude.

A morte que emerge como um monstro invencível, impondo limites reais e, muitas vezes cruéis ao ser humano, desponta logo nos volumes iniciais e revela o eu jovem poeta e diarista se sentindo incomodado por sua efemeridade e envelhecimento. Ainda jovem, no **Diário IV** (26/2/1949), compõe o poema “Vem doce morte”, centrado na figura de Prometeu, aquele que roubou o fogo então privativo dos deuses e o entregou aos mortais e, por esse crime, foi condenado a viver acorrentado a um penhasco e ter seu fígado devorado por abutres diariamente.

“Vem, doce morte”

Triste,
Meu coração resiste
Por fidelidade.
Prometeu
Dará tudo o que tem à humanidade
Dará todo o calor que o aqueceu.

Mas cada vez mais triste e mais cansado
Que ninguém o demore no caminho.
Um coração só é feliz parado
Quando não é traição ficar sozinho.

As referências à própria morte são obsessivas, sobretudo nos últimos diários, agravadas pela sua condição de médico que lhe traz o conhecimento e a lucidez de sua inevitabilidade. Em face da decrepitude física, mantém um diálogo constante com a angústia da morte, que não entende, e por isso revolta-se contra. Recusa-a para si e para seus pacientes e, em prosa e poema, testemunha essa negação.

Instintivamente não compreendo a morte. Passei a vida a combatê-la, por ofício e aversão natural. Foi o seu espantinho que me toldou pelos anos fora o optimismo, a alegria, a esperança. [...] Ora o sentimento dessa perdição irrevogável, dessa falência aprazada, exaspera-me quando venho embalar o

corpo neste berço nativo [São Martinho de Anta] e antevejo nele a imobilidade da sepultura. (**Diário X**, 29/9/1965)

Observador atento e admirador da natureza, vê nela o renovar, o renascer inebriante em oposição à degradação humana que leva à morte que tanto teme, ao envelhecimento do homem.

[...] pavor que sinto à medida que dou conta dos primeiros sinais de velhice. [...] O arco continua de despedir setas, mas há uma lassidão imperceptível da corda que não dá segurança ao atirador. (**Diário VI**, 27/4/1953)

Quanto mais pensa na morte - e o sujeito dos diários confessa fazê-lo- (“Penso e repenso dia e noite na morte.”) (**Diário XVI**, 22/10/1993), mais pensa na vida e mais se agarra a ela.

“Mea culpa”

Vida! Como eu te quero
Agora que te sei perdida!
Foste a minha riqueza
Desbaratada.
Em vez de te poupar,
Gastei-te sem saber o que fazia.
E não vivi.
Morri
Em cada hora cega que vivia.

São assim os humanos.
Temos quando não temos.
Quando já não podemos
Subir onde subimos
E onde nunca estivemos.

Triste, já nem aos deuses
Peço permissão
De nefando pecado
De em tantos anos de duração
Ter durado
A ignorar em mim o meu condão
De milagre encarnado.

Mas a vida nada tem mais a oferecer, esgotou-se, daí a impotência do eu-lírico, a tragicidade de sua condição ao não poder alcançá-la, agarrá-la.

Senhor de si e da sua liberdade, senhor de suas ações e construtor de seu devir, vê, no suicídio, uma maneira de exercer uma escolha pessoal: “gozamos

ainda a regalia suprema de podermos interromper definitivamente o espectáculo em qualquer momento” (**Diário VI**, 22/8/1955).

É no décimo volume do **Diário** que começa a despedida no poema “Longo vai o meu canto” (‘Longo vai o meu canto,/Sem eco na paisagem que atravesso./ Nele me despeço/ Lentamente da vida’.) (1/3/1968) - mas é a partir do décimo terceiro que o pensamento obsessivo com o final da vida acontece. Os poemas “Viático” (“Levarei um poema,/ Não quero outra bagagem./ E com ele pagarei/ a passagem na barca de Caronte”) (**Diário XIII**, 20/3/1982) em que o poema levado na bagagem é sua eternização, “Estuário” (“Agora na exaustão da caminhada,/ Encontra finalmente a paz calada, / O eterno repouso da mudez”) (**Diário XIV**, 11/1/1987), em que o rio que deságua no mar é metáfora da morte do eu-poético, e “Pórtico”, poema que dá início ao **Diário XVI**.²⁹

O sujeito torguiano, ciente de que “A hora é de finados” (“Termo”, **Diário XVI**, 3/11/1993), perspectiva-se em dois movimentos distintos e que, aparentemente, se contradizem: a luta contra ela e o preparativo para aceitá-la. Na verdade, esse antagonismo está presente desde o início, porque, desde o primeiro **Diário**, há rejeição da morte, mas também o entendimento de que ela é inevitável. É somente, no entanto, nos últimos diários que se prepara para recebê-la, em que procura uma reconciliação. Revela uma consciência clara da sua aproximação e a aguarda com resignação, como possibilidade de alívio para o sofrimento.

Comentando o último poema dos diários (“Réquiem”) e relacionando-o ao que deu início aos diários (“Santo e Senha”), Clara Rocha afirma:

Impressionante na sua lucidez, o volume XVI do Diário é o culminar dum percurso iniciado 60 anos antes com o poema “Santo e Senha”, a que responde agora o último poema intitulado “Réquiem de mim mesmo”. Se aquele nos dava a imagem do poeta a caminho do seu sonambulismo, este dá-nos a humana e lancinante representação do fim de caminhada. Pelo meio fica a paisagem dum ‘eu’ que se constrói na sua descontinuidade, na sua conflitualidade, na sua capacidade a si mesmo, e naquilo que tem de singular e de comum a todos os da sua espécie. (ROCHA, 2000, p. 178-179)

Embora tenha patenteado sua revolta face ao poder corrosivo do tempo (“Menos uma polegada no côvado da vida. Menos uma probabilidade, e tanto que dizer! E tanto para cantar! E tanto para sofrer!”) (**Diário XII**, 12/8/1975), com o passar

²⁹ Os poemas “Viático” e “Estuário” finalizam os **Diários XIII** e **XIV** respectivamente; “Pórtico” inicia o **XVI**.

do tempo (dez anos depois) deixa arrefecer essa revolta, trocando-a pela indiferença, ou pela reconciliação, ou ainda pela resignação:

Ao que cheguei! Dantes nunca deixava de assinalar esta data [seu aniversário] com o sangue quente da maceração. Protestava, ironizava, gemia, opunha as minhas razões e penas à tirania do destino. Agora é isto: para de todo não parecer que estou morto e resignado, registo-o ainda, mas a molhar pena na tinta da indiferença. (**Diário XIV**, 12/8/1985)

Nos últimos anos de vida registrado no **Diário XVI** (de 90 a 93), Torga com 83 e 84 anos, através do eu registrado nos diários, se mostra absolutamente lúcido e ciente dos acontecimentos mundiais. Permanece o mesmo ser, inconformado, subversivo, “mas com regras de afecto e civilidade” (**Diário XVI**, 20/9/1990) e, continua “sem apetência instintiva de bênção redentora de qualquer graça providencial solicitada” (**Diário XVI**, 29/4/1991), mas, mais triste, sem expectativas, desiludido (“A vida começa a despedir-se alargando progressivamente o vazio que me cerca”). (**Diário XII**, 16/11/1979), (“Estou maduro para morrer. Olho a vida como um estranho”). (**Diário XIV**, 7/2/1985) Só encontra lenitivo na presença da natureza e declara: “[...] nenhum bem se compara ao de acordar de manhã e aninhar nos olhos a paisagem do mundo. Mesmo todo em ferida. Mesmo todo desenganado” (**Diário XIV**, 2/3/1986). Encontra lenitivo também na poesia:

Horas finais da vida,
Quantas, é que não sei
as que forem, sejam de poesia.
Nimbadas pela graça
Do claro entendimento
E da sua emoção.
Horas de exaltação
Serena.
De tal modo pensadas e sentidas/
Que, depois de vividas,
Nada mais vale a pena
(“Exercício Espiritual”, **Diário XIV**, 11/2/1985)

Um eu que estando na posse de si mesmo nunca pôde aceitar passivamente sua finitude, porque dela não tem nem nunca teve a posse.

4.1.2 O eu apaixonado

A grande paixão do eu torquiano é sua terra e seu povo, por isso os canta disseminando poesia, mas também crítica.

O eu-humanista apontado anteriormente poderia se contrapor a esse sentimento exaltado de portugalidade e iberismo do eu constituído nos diários, já que ao humanismo, normalmente, se associa uma visão universalista, pois defende o valor e a dignidade do homem, independentemente de sua nacionalidade, considerando-o medida de todas as coisas. No nosso entendimento, todavia, isso não ocorre, pois, embora haja um forte colorido lusitano nas páginas do diário, não há exclusão de nenhuma outra cultura que pudesse indicar um claustro nacionalista em antagonismo à concepção de universalidade. Há apenas a natural referência ao meio do eu-literário.

Natural referência ao próprio meio, mas sentida e expressada com tal paixão e intensidade que ultrapassa o simples fato de ser cidadão do país em que nasceu. A identificação do eu-literário com Portugal só ganha sentido quando há integração pessoal com a aventura coletiva vinda pela entidade maior que é a pátria portuguesa e aí “ajoelhar e beijar de gratidão a terra que nos pariu”. (**Diário II**, 29/12/1991)

Esse intenso sentimento nacionalista no eu torguiano é um aspecto que nos faz lembrar o Romantismo, cujas obras expressavam sentimentos inspirados nas tradições nacionais, no ufanismo da pátria, no herói nacional. Como nos românticos, há uma intenção de contribuir para a grandeza da pátria através de uma literatura que seja o espelho do novo mundo e de sua paisagem física e humana. Por isso o eu torguiano percorre todo Portugal, levado por exigência cultural e pela demanda da criação poética:

Como artista mesmo, só no dia em que desse em grande a pureza e a brancura da alma do nosso povo, é que eu teria paz. É tão rico de resignação e de sonho, tão humilde na sua condenação de filho das tristes ervas, tão capaz de uma malga de caldo ao primeiro que lhe bate à porta, que só a inteira realização em poesia dessa realidade me punha de bem com a consciência (**Diário II**, 11/4/1943).

O autor de **Portugal** é peregrino de seu país por fidelidade ao seu chão, que é observado com olhos penetrantes e atônitos (“Não houve cena de monte ou de planície a que não respondesse”) (**Diário VIII**, 21/10/1955) e, por exigência cultural, diferentemente de tantos outros que não veem o que aprender em terras portuguesas e buscam cortar o cordão umbilical que os prende ao país que consideram rústico e periférico, à margem da ‘civilização’. Na constituição do sujeito dos diários, não é indiferente ter nascido em Portugal.

É por funda necessidade cultural que eu peregrino esta pátria. A realidade telúrica dum país, descoberta pelos métodos de um almocreve, é muito mais instrutiva do que trinta calhamaços de história, botânica ou economia (**Diário V**, 7/12/1949).

Durante o período da ditadura salazarista, quando em Paris de passagem, encontra-se com alguns exilados da oposição e é convidado por eles a ficar e assentar “arraiais literários naquele centro cultural livre e cosmopolita”, responde:

[...] nunca poderia ser um escritor fora de Portugal. Que me faltariam, longe dele, a linguagem da terra, a gramática da paisagem e o Espírito Santo do Povo. (**Diário XVI**, 27/6/1991)

Ao percorrer a pátria como um doido, não o faz para admirar suas fábricas, suas estradas, mas a capelinha modesta, o vinho de boa cepa, o retábulo simples, os detalhes da natureza tão rica e diversificada, uma brincadeira infantil. Tudo o que é simples, espontâneo, natural, brotado da terra é de sua devoção e sustento para a vida:

Este Portugal é assim: meio natural, meio segregado. O natural é de pedra, duro, onde só o sol das lágrimas e do suor consegue abrir uma cova das lágrimas e do suor, consegue abrir uma cova e plantar uma vide; o segregado é de bosta de gente e de ovelhas, de sargaço e mexilhão, e é roubado aos ribeiros e ao mar. (**Diário III**, 17/8/1944)

Valoriza as pequenas povoações sem monumentalidade, a gente iletrada do povo de fala saborosa. Não teve que esperar pelo veredicto nacional da UNESCO para saber que o Douro, “sua carótida verdadeira” (**Diário II**, 9/8/19420), era um patrimônio nacional de grandeza universal.

Antonio Freire afirma que nem o romântico Garrett, nas **Viagens da Minha Terra**, nem Antero de Figueiredo, nas **Jornadas em Portugal** “lograram transmitir-nos uma imagem tão perfeita (aqui e acolá subjectiva), tão grandiosa e palpitante da vida de nosso povo”. (FREIRE, 1990, p. 216). E o próprio eu torguiano reconhece-se: “Pareço um doido a correr a pátria. Do Gerez a Monchique e do Caldeirão a Bournes, não tenho sossego” (**Diário III**, 4/2/1945).

Ama a natureza e o povo de seu país no ver (“Todo de milho verde,/ O vale inteiro é um rio/ Onde a tarde se perde/ a correr um desvio”). (**Diário II**, 5/8/1941), no ouvir (“um pobre ribeiro que passa debaixo da janela do meu quarto canta pelas fragas fora que é um regalo ouvi-lo”), no vivenciar (“Chego a uma terra e não resisto: tenho de me meter pelos campos fora, pelas serras, pelos montes, saber das culturas,

beber o vinho e provar o pão,” (**Diário II**, 6/8/1941), no tocá-lo (“A mim me bastaria esfregar entre os dedos um torrão do Vale da Vilariça ou um calhau da Serra da Marofa para lhes indicar imediatamente a proveniência”. (**Diário VIII**, 25/10/1958).

Porque ama sua terra e a percorre palmo a palmo, também vê suas limitações e defeitos. Depois de viajar pela Espanha, retornando a Portugal emociona-se: “A íntima comoção de rever o ninho – este ninho de tormentos e couves galegas, que eu amo com lágrimas nos olhos”. (**Diário V**, 14/9/1951), mas confessa-se, longe dela, “desterrado da Europa, peado, burro, a escrever versos inúteis na areia duma praia remota”.

Ao longo de todos os diários, críticas a Portugal são constantes e cruéis, pois sua paixão à terra não o torna cego para as mazelas de seu país. Revolta-se contra a não cultura do seu povo e seu conformismo. Em 10/6/1952 (**Diário V**) diz: “Foi Deus que nos quis assim. Sem escritores, sem pintores, sem músicas, sem nada. Tomou Portugal de ponta, e condenou-nos aos santeiros, aos trolhas e aos mestres de banda”. No mesmo compêndio, em 7/3/1952, comenta o temperamento português: “O nosso é de carneiros tosquiados, um tudo nada recalcitrantes ao assobio do pastor, que é sempre um tipo bifronte”.

Muitas são as objeções feitas ao povo português; a crítica, no entanto, é justificada por seu amor que tem olhos do entendimento, da reflexão, e não de sentimento irracional, instintivo:

o verdadeiro civismo consiste numa serena consciência cultural do que numa paixão telúrica. Amar cegamente é renunciar à análise das perfeições ou imperfeições do objecto amado. Gastam-se em espasmos irreflectidos as forças da reflexão. (**Diário V**, 14/1/1953)

Dentro de seu “Portugal nuclear”, destaca-se São Martinho de Anta, povoação de Trás os Montes, lugar de origem onde está assentada a casa paterna e de onde melhor retira a matéria que forma seu corpo mítico, onde pode repousar da jornada no labirinto cheio de perigos do mundo.

Sempre que venho, mal entro na terra [de S. Martinho], tenho a impressão de que mudo por dentro. Esqueço repentinamente quanto aprendi desde que fui obrigado a correr mundo, e relembro ao mesmo tempo o que sabia antes. É como se o mais autêntico de mim estivesse aqui à espera de mim. (**Diário XIX**, 20/9/1982)

Mas nem todas as regiões do mapa português são queridas igualmente. Para o diarista, Portugal é sobretudo o Norte, cuja capital é o Porto (“Este Porto dá-me segurança. Depois das fragas da minha terra, é nele que me sinto mais protegido e livre”) (**Diário IV**, 12/3/1949) e o Sul, cuja capital é Évora. O Minho lhe inspira desdém (“O espírito aqui, vem todo do vinho verde, que se bebe e se mija logo” , “Minho. Videiras de enforcado, bois de cornos infinitos, e uma pobre gente atarracada, sem grandeza, que nunca matou ninguém”. (**Diário I**, 3/8/1942)

Muitas cidades portuguesas são alvo de seu amor e admiração. Destaca Coimbra (**Diário I**, 14/4/1939) comparando-a a mulheres “já sem mistérios, que não sabem fazer nada, que não sabem dizer nada, mas com quem a gente vive e conversa a vida inteira e a “certas viúvas resignadas: vive com muita economia do pequeno Montepio espiritual que o passado lhe deixou...” (**Diário VIII**, 3/7/1956). Homenageia Évora destacando seu legado histórico (**Diário II**, 14/2/1942) e compõe-lhe o poema “Canção a Évora”: “Évora que não és minha/ e que eu gostava de ter: Moira cativa e rainha,/ Que não pude converter!” (**Diário III**, 25/9/1945); Lisboa é a “velha amante do Tejo” (**Diário III**, 3/5/1946), a cidade que tem a “arte de aperaltar as pessoas” (**Diário XII**, 9/2/1977); Fajão é a cidade cujas histórias foram “modestas flores da imaginação de uma pobre gente que comia castanhas e bebia leite” (**Diário III**, 23/2/1945); Porto é a cidade que o “Doiro merecia. Um socalco urbano granítico, a reflectir o voluntarismo laboral e cívico nas águas dum rio de suor penitente”. (**Diário XIV**, 29/6/1986).

A linguagem conotativa abunda ao caracterizar cidades, através de metáfora, comparação, prosopopeia...

O conhecimento que revela sobre Portugal vai além de espaços, costumes, idiossincrasias. Conhece sua literatura e sua história. No longo apontamento de 9/6/1987 (**Diário XV**), dá-nos uma aula sobre **Os Lusíadas**, destacando sua atualidade e compreensão de um momento marcante da nação portuguesa.

Em outro longo apontamento (**Diário XV**, 25/9/1988) expõe o homem português na sua grande aventura (“debruado por um mar”) e sua posição na Europa hoje, mas justifica-a com argumentos de quem nunca sentiu a força e a exploração de um colonizador, além de empregar adjetivos que contradizem a verdade, pois é sabido que os portugueses percorreram mundos para dominar outros povos e

consequentemente agrediram sua cultura, seu meio social, sua terra. Os nativos do Brasil, da África e do Oriente bem o podem atestar.

Mas essa falsa inércia, esse ilusório sono letárgico, é apenas a paz de boa consciência de quem conhece o preço de certas cedências ao progresso. De quem lhe pressente a efemeridade. No decorrer dos séculos, este povo pacífico, que sempre se soube defender e nunca soube agredir, aparentemente parado no tempo, foi a própria encarnação do espírito renovador, na tolerância, na curiosidade, na inventiva.

Em que pese, todavia, o eu-literário ter omitido, nesse ponto, referência histórica ao passado colonizador e agressor de Portugal, pode-se interpretá-la como uma desculpa ao fracasso do país, corrente na época, uma tentativa de romantizar a índole portuguesa.

O eu torquiano busca incessantemente no espaço de sua terra, no seu corpo territorial, histórico e cultural, os traços definidores de sua própria fisionomia. Encontra-os e canta poeticamente em sua homenagem em diversos poemas como “Regresso” (**Diário XII**, 20/6/1973) e “Portugal” (**Diário X**, 16/12/1963).

Nos diários, revela-se um eu que possui imenso carinho pelas raízes populares, especialmente as transmontanas e importa-se com as tradições, parte integrante de uma cultura.

As chegadas de boi e a matança de porco, tradições transmontanas, demonstram, no povo, fortes ligações com a terra e força comunitária, além das anotações sobre romarias e peregrinações. Esse olhar acresce ao **Diário** um novo aspecto, o de registro da memória cultural portuguesa. Escritor ligado à terra e que tem como herói o povo que trabalha e sofre, fez dessa sua obra espelho da sociedade do seu tempo. Esses traços também reforçam sua ligação com o romantismo garretiano e neogarretiano e, posteriormente, à poesia de António Nobre.

Não é sem motivo que Jesús Herrero, numa das obras mais entusiásticas sobre a produção literária de Torga dedica o último capítulo do livro **Miguel Torga, Poeta Ibérico** a “Torga, o poeta da Portuguesia” (HERRERO, 1979).

A mesma postura de apreço, encantamento, cuidado, “amor pertinaz” (**Diário XIV** 11/12/1983) mantém em relação à Ibéria, “verdadeito continente [...] de nações unidas pela mesma fatalidade geográfica e por uma teia de cruzamentos históricos” (**Diário XII**, 9/2/1993). Embora demonstre certas desconfianças em relação

à Espanha, porventura herança de preconceitos ancestrais, reconhece o eu diarístico, nos dois países, uma só pátria-mátria cultural, com os mesmos antecedentes históricos geradores de uma profunda fraternidade:

A minha humanidade tem agora as dimensões da Península, com todas as contradições que a dilaceram harmonizadas. Vou do realismo minhoto ao misticismo castelhano, do transbordamento andaluz à contenção asturiana, da resignação galega à insubmissão catalã, sem tropeções. Sou outro homem. Ou o mesmo, esquecido de Aljubarrota e do tratado de Tordesilhas. (**Diário IX**, 8/6/1960)

Mas não se esquece de ressaltar: “O meu iberismo é um sonho platônico de harmonia peninsular de nações. Todas irmãs e todas independentes”. (**Diário XV**, 13/9/1988)

Cabe-nos-ia perguntar o porquê da vivência da sua portugalidade com tanta intensidade. Certamente, diante de uma pátria cuja insignificância geográfica, política, econômica e até cultural o incomodava, o diminuía, busca fazê-la valer aos olhos do mundo, transformando seu complexo de inferioridade em paixão e superioridade, pois o eu lírico declara amar sua pátria com “resignação de pássaro que nasce em ruim ninho, ou então por devotamento intelectual ao mirrado, ao nada onde é permitido sonhar tudo”. (**Diário IV**, 22/9/1947), reconhecendo a pequenez de sua terra

Tendo vivenciado um período de desmerecimento da pátria que saiu da monarquia, passou pelo autoritarismo do Estado Novo, e, então, alcançou a liberdade e, por vezes, a libertinagem, reconhece suas fraquezas e, por isso mesmo, ama-a, assim como ama o homem simples e ignorante, e destaca o que há nela de belo, gracioso e grandioso para exibi-la ao mundo. A pouca expressividade da pátria no presente no contexto internacional, portanto, exarceba seu nacionalismo, sua portugalidade.

A passionalidade, no entanto, não se reduz ao nacionalismo como veremos no item a seguir.

4.1.3. O eu contraditório

A contradição é uma das molas da arte moderna, que está aparentemente regida pela fatuidade do novo ou da moda (que nem sempre são tão fátuos assim) e move-se de acordo com as antileis da dissonância.

Numa sociedade dinâmica crivada de impulsos e potencialidades contraditórias, a arte também é dinâmica e não converge para um centro estático, autocomplacente, auto-suficiente, como ocorria outrora, mas foge para o passado e o futuro simultaneamente.

O eu dos diários traz em si essa característica da modernidade.

Há, nos diários, um eu combativo, revoltado e libertário, mas, em oposição, também um eu contido.

O pensamento humanista leva a voz poética “feita de granito” à tomada de posições políticas, pois, recusando os princípios do momento vivido, reivindica o direito de revoltar-se (“O homem que não se revolta não se cria. Puxa a carroça da rotina”. (**Diário V**, 22/10/ 1950), o direito de protestar a favor dos homens, numa constante inquietação diante dos fenômenos da vida e do mundo. O eu passional, de herança romântica, continua sua carreira.

-Mudem de sistema! Em vez de construírem hospitais e ficarem à espera do homem quando ele ali chega tuberculoso ou criminoso, vão ao encontro dele no caminho da vida, e dêem-lhe o pão que lhe falta e a cultura que não tem... (**Diário V**, 27/5/1952)

O eu que se constitui nos diários é anarquista no seu caráter resolutivo frente à opressão por parte dos mais fortes: “Há em mim uma raiz anarquista que não me deixa tolerar o poder. Sou contra ele porque degrada tudo: quem o exerce e quem o tolera”. (**Diário VIII**, 4/9/1956). A expressão poética também aí é evidenciada, em poemas de conclamação à luta, como poderemos verificar.

À mitologia grega, o eu poético recorre para demonstrar com clareza o esforço de sua ambição humana e as limitações impostas, que lhe trazem angústia e desespero. A Sísifo, se compara na luta contra uma sociedade e uma literatura sem esperança. Nessa comparação fica explícita a desproporção entre seu esforço, simbolizado pela angústia e desespero sentidos e as limitações que lhe são impostas: “Sísifo, como toda gente, mas convencido de que há-de ser transitória a actual condenação do homem, empurro a pedra sem acreditar no mito”. (**Diário V**, 7/11/1950)

O mito de Prometeu também é tomado como símbolo da inquietação (**Diário VI**, 21/7/1951), mas, sobretudo, como símbolo de esforço humano criador

contra um mundo adverso. Como Prometeu, sujeito ao castigo de Zeus a devorar-lhe o fígado, o eu-poético³⁰ se compara na sua caminhada:

Autor, actor e espectador, acabo por encarnar toda a tragédia da espécie no palco da consciência: Prometeu, com o fogo roubado aos deuses nas mãos orgulhosas roído pela águia do seu íntimo terror... (**Diário IX**, 8/12/1961)

Outros poemas declaradamente combativos são: “Combate” (**Diário VIII**, 24/11/1955), “Profecia” (**Diário VIII**, 16/6/1957), “Comunicado” (**Diário IX**, 18/4/1961), “Silvo” (**Diário XI**, 10/9/1962), “Panorama” (**Diário X**, 28/9/1966).

No **Diário III**, refere-se com mais constância aos acontecimentos conflituosos e ressalta sua atitude antibelicista com a certeza humana de que o combate diminui o homem:

Combater é, em termos absolutos uma diminuição [...]. Sempre que por qualquer motivo a razão passou a servir à paixão, houve um apoucamento do espírito, e é difícil que o espírito se salve, num processo onde ele entra diminuído (22/5/1944).

Mas se combater é diminuição, lembra o autor que eximir-se do conflito é traição; fica, portanto, o homem sem sentido, sem direcção:

[...] manequim vestido de gente, coisa que não tem personalidade. Porque nem se representa a inteligência, nem o instinto, nem qualquer das forças que nos fazem viver. É-se, mas apenas estátua de carne petrificada no meio dum mundo onde sempre é preciso tomar posição, optar, para merecer o equilíbrio final que a própria catástrofe implica. (22/5/1944)

Correspondendo à orientação socialista do homem Torga, o escritor dos diários manifesta sua posição de homem de esquerda na defesa intransigente dos valores em que acredita e denuncia o que considera incorreto, porque comprometido com a realidade do seu tempo.

³⁰ Embora nossa maior preocupação seja o eu extraído dos diários, cremos ser interessante o conhecimento de fatos vividos pelo homem Torga. No poeta de Trás os Montes sempre encontraremos um íntimo acordo entre o respirar do mundo e o respirar do homem, por isso, ainda que cuidadosamente, deixa entrever seu posicionamento político num momento conturbado em que o Estado Novo intensificava sua vocação repressiva e totalitária, a 2ª Grande Guerra acontecia e as consequências da Guerra Civil Espanhola eram ainda evidentes.

Miguel Torga foi preso pela polícia política por uma vaga acusação de comunismo, inserida na obra **Quarto Dia**, no final de 1939, em Leiria, e aí permaneceu até 2 de fevereiro de 1941. É na prisão que escreve o famoso poema “Ariane” (**Diário I**, 1/1/1940), poema de resistência portuguesa frente às restrições impostas (“eu é que não pude ainda por meus passos/ Sair desta prisão em corpo inteiro”). No primeiro dia de 1940, ano tenebroso do calendário mundial, Torga, na sua cela, sonhava com a libertação e recordava a cretense que trouxe liberdade a Teseu do labirinto e da cólera homicida do Minotauro. Outros poemas foram escritos na prisão de Aljube: “Exortação”, “Lembrança”, “Claridade”, “Pietà”. Todos eles deixam transparecer um espírito humanista e sua esperança no porvir.

Se não se manifestou em relação ao passado colonialista de seu Reino, em seu presente mostra-se contrário a qualquer forma de colonialismo, definindo como imoral o domínio do colonizador sobre o colonizado e exulta com a notícia da independência dada às colônias portuguesas que “sem dúvida lhes irá custar cara, mas não há nenhuma que seja barata”. (**Diário XII**, 27/7/1974)

A partir do décimo terceiro volume, a atenção aos acontecimentos políticos sociais internacionais é engrandecida, mas com a intenção de refletir sobre eles e não apenas de noticiá-los. Sobre esse hábito adquirido comenta:

Sou afinal, como vós e à minha medida, o repórter inquieto dum quotidiano sem fronteiras. Nenhum acontecimento significativo sucedido ao longo de quase um século me deixou indiferente e sem um comentário alertador. Fui uma espécie de homem da telegrafia no barco acossado pelas ondas enfurecidas da realidade coetânea a lançar SOSs de aflição. (**Diário XVI**, 8/7/1992)

No **Diário XIII**, comenta inúmeras tragédias, decisões e mudanças políticas.

A preocupação do eu torguiano, pela justiça social, sobretudo nos três últimos **Diários**, um alertar da consciência nacional para os problemas sociais e políticos mundiais, poderia aproximá-lo do neo-realismo, pois essa poética, como Torga, vê a obra literária não só como espelho, mas como fermento da vida social. No entanto, o realismo torguiano é individualizante, é de cariz humanista e telúrico como o neo-realismo, mas consubstanciado numa ânsia de libertação do homem nos seus últimos aspectos, sob a forma de afirmação da ética, da justiça social, da honestidade. Não se estabelece sob o signo do marxismo-leninismo nem se alia a uma forma estética que supera a simples denúncia argumentativa e se inscreve num processo de realização artística.

Como explica David Mourão-Ferreira: “A sua obra, desempenhando embora papel social de primeiro plano não tem necessidade, para muito claramente se afirmar, de recorrer aos estratagemas e álibis de um comprometimento especificamente político” (MOURÃO-FERREIRA, 1976, p. 6).

Não há como negar, entretanto, que, a partir do **Diário XIII**, é acentuado o caráter documental em detrimento do ficcional, numa expressão menos provida de artifício retórico e através de uma condensação semântica do vocábulo que o despoja de suas conotações secundárias.

Do eu libertário que rejeita qualquer tipo de opressão, seja ela de um deus tirânico, de um chefe político ou de uma mentalidade asfixiante, procede o eu combativo e o eu revoltado, já que a liberdade, nesse eu poeta, é convertida em missão de vida, e o empecilho da sua plena conquista o faz rebelar-se não tanto por ações, mas pela palavra. Revoltado, denuncia a exploração e a opressão num apelo à liberdade.

Revolta-se até mesmo contra a domesticação humana em atitudes vistas, normalmente, como de civilidade: “Uma polícia numa encruzilhada, e quatro bichas de gente à espera que ela assobie, é um espectáculo maravilhoso de domesticação humana, mas que me revolve as tripas”. (**Diário V**, 17/6/1950) Alegra-se, no entanto, ao caçar, exatamente por sentir-se desacorrentado, numa “festa de instintos”. Diz: “A alegria de dois infelizes bichos domésticos [ele e o cão], que, libertos de domesticação, regressavam felizes ao mundo primário dos actos reflexos,” (**Diário XI**, 15/10/1970).

Crê ser o mundo “uma fortaleza para se conquistar” (**Diário IV**, 20/1/1949) pelo “homem livre e individual que mora dentro de nós” (**Diário IV**, 18/3/1948). “Senhor da liberdade/ De dizer o que queira” (**Diário IV**, 6/7/1947). Por isso diz-se “da oposição” (**Diário IV**, 1/12/1947), “contra todos os capitalismos e individualismos de natureza possessiva”, contra “um sujeito que não trabalha a terra e seja dono dela, contra o sujeito que “porque tem no banco uma caderneta, seja senhor de uma nação” (**Diário IV**, 31/10/1947). E vê no anarquismo socialista alguma esperança (É preciso também uma devoção humanitária. Até hoje, só os socialistas anarquistas e os crentes”).

Como consequência da busca do sujeito torguiano pela liberdade, nasce sua admiração pelos ciganos: “Desde criança que amei sempre os ciganos, pela recusa que neles via a qualquer ordem exterior, esforço ou obrigação”. (**Diário VII**, 30/3/1954)

São eles que dão sempre a medida absoluta da liberdade que não tenho e por que suspiro. Anarquistas em espírito e corpo, lembram-me príncipes do nada, milionários do desinteresse, sacerdotes da preguiça, ampulhetas obstinadas onde o tempo não se escoia. Comem a podridão, vestem-se de absurdo, são marcianos na terra. E a vê-los caminhar na poeira do transitório, é a imagem ideal que vejo passar, lírica e desdenhosa. (**Diário VII**, 7/10/1954)

Gosta do Brasil, terra onde sua adolescência “rompeu no húmus de uma fazenda” (**Diário VIII**, 2/10/1956), e dos brasileiros. Afirma que entre nós, “gente nova

e virgem”, realmente teria o que dizer e brinca: “Digerem pouco, evidentemente, mas que importa! A ruminar andamos nós aqui há séculos, para nada”. (**Diário V**, 18/4/1950)

Coerente com seu modo de pensar, aprecia nos brasileiros o que têm de liberdade, de “força genesíaca”, de ousadia e alegria.

Nas mulheres também admira o gosto pelo inusitado, pelo absurdo que traz na sua essência, a transgressão, a subversão no vestir-se, pois só inova, só transgride quem tem a liberdade de fazê-lo.

Como nós, os homens devíamos estar gratos às mulheres por essa coragem de manter vivo, imperante e colorido, o gratuito, o supérfluo, o absurdo! Só elas [...] dão à vida o tom festivo do perpétuo carnaval que lhe convém a tragédia vestida de irresponsabilidade e fantasia! [...] é sempre nos chapéus incríveis de certa dama, nos vestidos subversivos de outra, nos casacos clamorosos de todas, que eu reencontro, sólido e pungente, o espírito de transgressão, única força progressiva do mundo aventura, bandeira federativa do escândalo por que todas as almas suspiram. (**Diário VI**, 30/3/1959)

O conto inserido no **Diário I**, datado de 16/2/1940, deixa entrever a crítica que o eu-libertário faz à rigidez, à rotina, à incapacidade de ser livre.

É um casal de relógios de parede, dos que sempre foram feios. Pela manhã, haja o que houver, à mesma hora, passa ele por esta rua para o escritório. Vai almoçar ao meio-dia. Volta à uma. E às seis em ponto sai outra vez.

Nem vale a pena dizer-lhe o nome. É só mais um dos milhões que há por este mundo, que o quotidiano determina, como o sol os heliotrópios. Não sei, é certo, o que se passa lá por dentro, onde às vezes os hábitos e a monotonia não têm repouso. É possível que tenha um sonho, que tenha um drama, que tenha consciência desta agonia do mundo de que ele próprio queira ou não queira, compartilha. Mas é possível também que não saiba nada disto, que não sinta nada disto, que a sua vida interior seja um ir às nove para o escritório e um sair às seis do escritório. Há tempos apareceu casado. Mas viu-se logo que o casamento acontecera como lhe acontece às vezes apanhar uma carga de água a caminho do emprego.

A mulher é uma pessoa baixa, pálida, com sobrelhas muito carregadas. Uma pura máquina de cozinha, que acende o lume às dez, lava a loiça à uma e um quarto, limpa o fogão depois, esfrega a seguir, e acende novamente o lume às cinco e meia.

Não namoraram. Ele lembrou-se dela no intervalo do escritório, ela já sabia que com alguém havia de ser, e um dia, sem saberem como, aí estavam eles de casa e pucarinho, a comer o almoço. Uma vizinha, a princípio, ainda tentou meter um bocadinho de graça naquilo. Mas terra assim não dá mais. O escritório às nove, o lume aceso às dez, e, fora disto, um vazio que seca tudo. Nem sequer uma cria!

- Filhos!

Exclamam isto, e nenhum deles entende.

Quando a vida pode dar ali em cor, em beleza, em perfume, que se veja, está resumido num cravo enigmático e viçoso que ele usa perpétuamente na lapela.

Numa frase lapidar é dado o início do conto: “É um casal de relógios de parede, dos que sempre foram feios”.

Seja o que for o referente, já se sabe que é grande, feio e pontual.

Logo em seguida, fica esclarecido quem seja um deles. É ele (“Nem vale a pena dizer-lhe o nome”), extremamente pontual. O narrador, então, explica a razão de sua não individualização: “É só mais um dos milhões que há por este mundo, que o quotidiano determina como o sol os heliotrópicos”.

A comparação tão cara ao autor, coisifica, despersonaliza ainda mais a personagem.

Uma série de hipóteses é levantada pelo narrador para o pensar e sentir da personagem. Termos que revelam indefinição, incerteza abundam nesse momento: “não sei”, “é possível”, “é possível também”, “às vezes”, “queira ou não queira”. Inesperadamente anuncia-se: “Há tempos apareceu casado”. E mais uma vez a comparação revela a isenção completa de sentimentos, o mecanismo do fazer: “o casamento lhe acontecera, como lhe acontece às vezes “apanhar uma carga de água a caminho do emprego”. Até mesmo a repetição do verbo (acontecera/ acontece) colabora com o inesperado, com o abrupto dos acontecimentos (apanhar uma carga de água e casar), além da clareza de que absolutamente nada foi feito para que se casassem, pois a carga d’água aconteceu a caminho do escritório.

No parágrafo subsequente, é-nos apresentado o par do relógio de parede, ela, que no seu agir regrado, é “pura máquina de cozinha”. As horas quebradas (uma e um quarto, cinco e meia) reafirmam o fazer regrado, a precisão da máquina.

Depois da informação de que não namoraram, em frase curta e incisiva, passamos, sem surpresa, a conhecer como se deu o casamento: sem expectativas, sem colorido, sem emoção, numa terra seca, “num vazio que seca tudo”.

A inclusão, na narrativa, da vizinha que procura “meter um bocadinho de graça naquilo” sugere que a percepção da rigidez dos atos repetidos com exatidão

chamou a atenção, não pôde deixar de ser percebida por quem com eles convivia por proximidade.

Novamente a pontualidade dos afazeres é retomada: “O escritório às nove, o lume aceso às dez”.

Numa terra seca não brota nada, por isso “nem sequer uma cria”. O “casal de relógios de parede” não é capaz nem mesmo de entender o ter filhos, o entregar-se, a alegria e realização do criar, do unir.

O último parágrafo, num período inicialmente entrecortado por diversas vírgulas, como se paulatinamente preparasse o leitor, informa que há, sim, algo belo, perfumado, colorido, ainda que tudo isso venha resumido em um só elemento: um “cravo enigmático e viçoso que ele usa perpetuamente na lapela”.

A segura daqueles seres ganha viço, vida com o cravo na lapela, ainda que o “perpetuamente” venha abrandar esse viço pela repetição sem fim de um mesmo ato maquinal.

Outro aspecto da inquietação e do caráter explosivo do eu é seu gosto pelo disfemismo.

Observamos no gosto do sujeito reconstruído nos diários pelo que é cru, ríspido, e isso é mais um motivo de seu amor a Portugal.

Portugal! É por sabê-lo pobre e tão adormecido que o amo tanto. Numa Europa de pátrias femininas, entenece-me vê-lo masculino, seco, garanhão, de fundilho nas calças, a fazer namoro a tanta mulher anafada e bem vestida. (**Diário V**, 5/11/1950)

Emprega com constância o disfemismo, pois revela muitas vezes preferência pelo vocabulário aplicado aos animais: parir em vez de dar à luz, estar prenha a dizer estar grávida, vômito no lugar de restituição.

Mas, ao cabo, esta animalidade toda [da vida do aldeão] acaba por ser limpa como bosta de boi. (**Diário I**, 2/1/1936)

é de a gente ajoelhar e beijar de gratidão a terra que nos pariu (**Diário III**, 29/12/1941)

toda a falange que torcia pelo vencido (o touro) parecia capada. (**Diário XI**, 11/1/1970)

Os pinheiros sangrados mijavam no seu pequeno bacio a seiva histórica e contemporânea. (**Diário V**, 14/5/1950)

Teresa Rita Lopes explica o disfemismo:

É uma expressão entrada há tempo na terminologia portuguesa, a francesa, curiosamente, não possui. Tem ‘euphémisme’ mas não o contrário, a julgar pelo dicionário Robert. Enquanto que o eufemismo substitui uma palavra evocativa de uma realidade chocante por outra que a atenua ou disfarça. O disfemismo escolhe a palavra que precisamente imponha essa realidade no que ela tem de mais directo, nu, cru. O eufemismo desvia a atenção daquilo que pode melindrar a sensibilidade; o disfemismo chama a atenção para o que a deve fazer estremecer (LOPES, 1993, p. 56).

Cremos ser exatamente esse ‘estremecer’ o buscado pelo eu dos diários, que quer permanecer próximo às origens e acordar, no homem, o que ele tem de mais genuíno e puro, seus traços indeléveis (“não há forças humanas que me apaguem do instinto a cepa de onde provenho”) (**Diário IV**, 31/10/1947)³¹.

Aprecia o exaltado machismo trás-montano em oposição ao feminismo minhoto. Por certo a antipatia que tem pelo Minho pode ser entendida pelo que traz de feminino na sua paisagem, na sua cultura, na sua religiosidade.

Talvez a implicância do sujeito diarístico com o Minho seja uma das razões da crítica constante a Eça de Queirós, nascido aí, enquanto Camilo Castelo Branco, natural de Trás os Montes, é presença nuclear, declarado “gênio”, ainda que seus defeitos sejam reconhecidos.

A esse gosto pelo que é viril, opõe-se a ternura revelada, sobretudo, às crianças, às mulheres e aos familiares, ainda que pouco afeito à sua demonstração.

Às mulheres, refere-se sempre elogiosamente. Sobre elas afirma: “foram sempre sagradas no meu espírito. Nunca voluntariamente diminuí ou ofendi nenhuma. Nem mesmo de ficção” (**Diário XVI**, 6/8/1990).

Admira no sexo tido como frágil sua força revestida de humildade:

³¹ É na obra **Bichos** que constatamos com clara evidência a valorização dada ao que há de bicho no homem, através de animais como símbolos ou da condenação humana (Vicente, o corvo, Mago, o gato de D.Sância, Cega-Rega, a cigarra, Morgado, Nero e tantos outros).

Dona do mundo e depositária do futuro, nunca quis parecer sequer. Gentilmente, deixou essa presunção ao pobre companheiro quem depois de tantos milênios de convívio continua a revolucionar os tempos sem perceber que é ela o cordão umbilical da História. (**Diário XIII**, 12/10/1978)

Às mulheres conhecidas como de vida fácil compõe bonitos versos em que destaca, sobretudo, a contrariedade de suas vidas (“brilhar na sua lama”) (“Ode às mulheres da vida”, **Diário III**, 16/1/1947).

As crianças, ao serem observadas brincando de roda, enternecem-no com a sua “pureza lúdica” dos seus corpos embalados no ritmo da canção entoada, e o sujeito diarístico se indaga “se realmente o absoluto e o eterno estariam do lado dos sábios ou das crianças (**Diário II**, 9/3/1945). Observa-as a soltar pipa e a emoção do momento transforma a simples brincadeira infantil em poesia (“É um garoto que, preguiçosamente, vaiu dando guita ao poema. Tenteia e mantém o sonho nas asas do vento”. (**Diário IV**, 28/7/1948)

Vários poemas deixam entrever a ternura do poeta dirigida às crianças. Em “Miniatura” (**Diário VIII**, 11/4/1957), elas trazem o benefício de fazê-lo voltar à pureza da semente”.

Em “Écogla” (**Diário IX**, 2/5/1961), a criança é bem-aventurança porque é “vergel humano”, colhida como fruto da terra. Em “Recreio” (**Diário IX**, 20/1/1963), canta o “Chilreio de crianças numa escola”, que são donas do “Pássaro da ilusão”, opondo-lhes o mestre que “Aquece os pés ao sol do inverno”.

A criança é uma imagem primordial em quem funda sua própria identidade na sua atividade elementar de viver, olhar e dizer o mundo. Sua inocência é observada como ausência de consciência racional, como uma realidade não totalmente realizada e, por isso, pautada pela plenitude de uma existência harmônica com o universo.

Os pais de Torga, Francisco Correia Rocha e Maria da Conceição de Barros, camponeses pobres, são evocados em páginas dos diários.

O pai, com quem a comunicação é feita com poucas palavras ou até sem elas é um dos fortes esteios da sua ternura, respeito e amor. Homem loiro, de olhos azuis, bonito e elegante (**Diário VI**, 24/5/1952) é o mais lembrado dentre os familiares. É exemplo de sabedoria, serenidade, de inteireza de caráter, de tenacidade:

Com ele, o filho já adulto ainda aprende:

Quando eu era pequeno havia em casa de meu pai, no cimo de um lameiro, uma costeira que era só iraga; e meu pai, na vessada, cavava também aquele bocado, que nunca deu sequer feijão-chícharo. Só com dez anos de vida, sem conhecer o pavor dos retalhos de tempo, perguntava-lhe eu já cansado:

- Mas porque é que se cava também isto?

E ele, com o quem sabia uma verdade eterna: Para acabar o dia. (**Diário I**, 10/1/1939)³²

A mãe, com o filho Adolfo, tem uma relação afetuosa e de cumplicidade. Por ocasião de sua morte (1/7/1948), Torga dedica-lhe o poema “Mãe” em que, numa voz inconformada e plena de desespero, chama-a para que venha, ao menos, pela memória. Exibe pasmo e revolta diante de sua degradação e ausência e, diante da incapacidade de intervenção como filho e como médico, desespera-se e exorciza-se através da palavra poética.

“Mãe”

Que desgraça na vida acontece,
Que ficaste insensível e gelada?
Que todo o teu perfil endureceu
Numa linha severa desenhada?

Como as estátuas, que são gente nossa
Cansada de palavra de ternura,
Assim tu me pareces no teu leito.
Presença cinzelada em pedra dura,
Que não tem coração dentro do peito.

Chamo aos gritos por ti – não me respondes.
Beijo-te as mãos e o rosto – sinto frio.
Ou és outra, ou me enganas, ou te escondes
Por detrás do terror deste vazio.

Mãe:
Diz que me vês ainda, que me queres.
Que és a eterna mulher entre as mulheres,
Que nem a morte te afastou de mim!

Outros poemas são dedicados à mãe. Em “Correio” (**Diário II**, 3/9/1941), a celebração pelo recebimento de uma carta da mãe que “É de tal pureza e de tal brilho/ Que até da minha escuridão se vê”; em “Aniversário” (**Diário IV**, 12/8/1948), o agradecimento à mãe pela visita no dia de seu natalício (“Então vieste e outra vez cantaste,/ Até que veio o sono”); em “Vindima” (**Diário VII**, 2/10/1955), a tristeza e

³² Termos por nós sublinhados para ressaltar o conhecimento da terra e dos plantios do eu torguiano.

desespero do eu-lírico diante da incapacidade de visualizar o rosto da mãe (“E nenhum pensamento/ Se detém/ a refazer as linhas do teu rosto/ Mãe!”).

A esposa, Andrée Crabbé, companheira discreta, culta, se provou porto seguro do poeta e médico que declarou: “a maior prova de amor que um poeta pode dar a uma mulher é a sua intimidade”.

Nunca é nomeada e as referências feitas a ela são carinhosas e contidas. Deixam-nos a impressão de ter sido ela o receptor crítico mas motivador ou ainda, usando as palavras de Isabel Ponce de Leão, “o fiel equilibrador do seu desespero em demanda da perfeição”. (LEÃO, 2005, p. 48)

Sobrepõe-se a relação serena de companheirismo da qual é prova o belo poema inserto no último **Diário** (3/3/1993), onde há um tom de despedida:

“Prenda de aniversário”

É o que ficou.
A lembrança perene
Do que fomos, sentimos e perdemos
No tempo intemporal da juventude.
Ilusões de energia e de saúde
Em cada gesto que já não fazemos,
Mas apetecemos.
É o vazio de nós
Cheio de nós.
As indeléveis pegadas que deixamos
Nos líricos caminhos percorridos
Invisíveis à vista desarmada.
É o que ficou. O calor memorado
Da fogueira apagada.
Todos os Orientes da imaginação,
Visitados,
Presentes no arroz quotidiano
Comido destramente
Com triviais tridentes
Ocidentais.
É o que ficou e ficará, Mulher.
A cinza destes versos invernais
De amor, e de tristeza,
E a íntima certeza
De que é tudo verdade
O que de nós disser
A mudez da saudade.

Outros poemas de amor sem dedicatória ou nomeação são homenagens à esposa, como “Inverno” (**Diário XIII**, 17/1/78) e “Enigma” (**Diário XV**, 15/7/1988) e a

feliz declaração no quinquagésimo aniversário de casamento: “Cinquenta anos de casado. Os sins de que eu fui capaz contra os nãos da vida. Felizmente!” (**Diário XVI**, 27/7/1990)

A filha, Maria Clara Crabbé Rocha, passa a ser assunto a partir do oitavo **Diário**. A primeira nota sobre ela ocorre em 31/10/1955, quando quer apresentá-la ao pai já muito doente:

Vim buscar o velho, mas volto sem ele. Não tenho a coragem de o arrancar da cama e tirá-lo por si abaixo, como a não tive de erguer a filha do berço e trazê-la por aí acima. Queria juntá-los, ligar a vida que começa à vida que se extingue, mas ainda não é dessa vez e não sei se algum dia será. A distância que separa as duas pontas do fio e a fragilidade de ambas tornam esse nó ideal cada vez mais difícil e contingente.

Ainda no mesmo **Diário** (VIII), o poema “Lírica” (2/5/1958) revela a alegria pela chegada da filha. Muitas vezes pessimista quanto a sua vida, agora a avalia como “um jardim aberto ao sol da vida” e se sente renascido:

No meu jardim aberto ao sol da vida,
Faltavas tu, humana flor da infância
Que não tive...
E o que revive
Agora
À volta da candura
Do teu rosto!
O recuado Agosto
Em que nasci
Parece o recomeço
Doutro destino:
Este, de ser menino
Ao pé de ti...

Sujeito poético de opiniões extremadas, aos familiares, abre seu sentir num extremo positivo. Carinhoso à sua maneira, à maneira transmontana, procura esconder a ternura que lhe vai lá dentro, mas nem sempre consegue contê-la.

Opondo-se ao eu revoltado, combativo que expõe seu posicionamento, ao eu que revela seus sentimentos e os expõe, há o eu contido. Esse eu, a propósito da escrita no diário, confessa que dela precisa como de um “cigarro antes de adormecer” (**Diário I**, 18/12/1937), evidenciando o aspecto de evasão da realidade, a atividade lúdica que traz libertação e purificação interior. Essa libertação, todavia, é contida, é vigiada.

Sobre a escrita diarística, o autor fala ainda de “espelho implacável” (**Diário IV**, 4/1/1949), reconhecendo, contudo, que ser “um escritor autêntico capaz, portanto, dos riscos que implicam a liberdade e a sinceridade, é já de si uma façanha rara”, mas “sê-lo diante do espelho implacável de um diário, é quase uma impossibilidade humana”. (**Diário IV**, 4/1/1949) Essa “impossibilidade humana” o leva a falar da existência de um “ralo” (“às vezes apetece desabafar, não ao ralo de um diário, mas publicamente alto e bom som” (**Diário XII**, 23/4/1975) o que é sintomático de uma não total revelação do eu sujeito.

Duas outras passagens do **Diário I** testemunham a compreensão da necessidade de contenção naquilo que se escreve:

O que aconteceu foi tão brutal, tão angustioso que, escrito em caracteres que alguém pudesse ler, metia nojo. (**Diário I**, 20/3/1939)

Qualquer dia perco a cabeça e conto esta minha angústia amorosa ao natural, que fica tudo doído. (**Diário I**, 20/3/1939)

Esses e outros comentários evidenciam a preocupação de não revelar tudo ao leitor, o que nos faz pensar num diário refletido, de espontaneidade controlada, “lugar dum duplo movimento, de interioridade e de exteriorização” (ROCHA, 1992, p. 29).

Torga aceita certa exposição do eu, pois reconhece que “um romantismo residual existe necessariamente ao esparramar da intimidade”, mas lhe impõe limites (“apenas aquela intimidade que me parece ser suficiente para matar a curiosidade do leitor devotado, e me deixe ao abrigo de todas as bisbilhotices doentias”. (**Diário III**, 7/6/1946) e justifica-se:

Diário não é necessariamente um perpétuo *mea culpa*. Pode ser um simples *memento*, um exercício espiritual, um caderno de apontamento, tudo o que se queira³³. Que nele haja sempre um absurdo. Pela minha parte, não sou delator, nem meu, nem dos outros. (**Diário III**, 17/6/1946)

O eu que, segundo Clara Rocha, sai do Diário “à procura do eu no espelho cada vez mais lúcido da consciência” (ROCHA, 1992, p. 227) está presente

³³ De acordo com Maria da Assunção Morais Monteiro, um outro diarista, João Palma-Ferreira, considera também que no diário cabe um pouco de tudo: “notas de viagem, emoções, ira, apontamentos de leitura, opiniões, citações, acontecimentos históricos, erros próprios, trânsitos, proibições e culpas. Algumas culpas. Numerosas invenções” (PALMA-FERREIRA, 1972, p. 7. In: MONTEIRO, 2005, p. 30).

nos dezesseis volumes diarísticos e, se “cada vez mais lúcido da consciência”, é progressivamente contido por ela.

A apreensão desse eu que se vigia não ocorre somente através das declarações do autor, mas, através da leitura atenta dos diários. Evidencia-se a rejeição de inverdades e o entendimento de que a verdade não tem necessariamente que pactuar com a violação da intimidade pouco interessante para o leitor e devastadora de uma desejada privacidade. O intimismo encerrado nos diários de Torga refugia-se e camufla-se, mas sem deixar de estar presente.

O sujeito diarístico conta de sua intimidade apenas o necessário, o suficiente para interessar o leitor sem que com isso caia na mentira. Preserva-se e estabelece uma oposição entre a intimidade e a produção, pois “l'intimité c'est le dedans; la production, c'est le dehors” (DIDIER, 1991, p. 104). O eu que vive a vida está dentro e cliva por ser caráter decisório, como pretende se mostrar; enquanto o eu que escreve é o de fora, o que verbaliza, passa para o papel, desdobrando-se enquanto escritor e enquanto matéria da sua própria escrita.

As pequenas ações cotidianas, o conviver familiar são referências raras nos diários. A esposa nunca é nomeada e a ela se refere com contenção. Sobre a filha, os pais, os irmãos há referências carinhosas, mas pouco constantes.

De sua vida pessoal, somos informados sobre sua prisão no presídio de Aljube (**Diário I**, 1/1/1940), sobre a demissão de sua esposa por razões políticas e sobre o passaporte negado, fatos registrados no **Diário V**.

Nos diários de Vergílio Ferreira (**Conta Corrente**), embora o particular, o cotidiano, a exteriorização da vida íntima sejam condenados pelo autor, são bem mais frequentes. A presença de referências à esposa (Regina), aos filhos e nora (Gilo, Rita, Lúcio e Helena) e aos amigos (Gabriela e Augusto Llanos, os Mário Braga, Beatriz e Fernando Serpa Branco) estão mais presentes, além das muitas histórias divertidas do seu viver, contadas com vigor narrativo.

Diferentemente e mesmo no outro oposto, podemos apontar o diário de Florbela Espanca (**Diário do Último Ano**), cujo eu é centralizador, nasce, vive e se alimenta de si, e busca no imaginário uma situação de socorro. As figuras da realidade

são escassas, e seu eu inscreve-se fora da concretude do real da vida, expondo sua personalidade em crise sob um caráter exibicionista.

Torga, com o recurso da memória, porta de entrada do labirinto gnoseológico do eu, capitaliza vivências do eu, constrói histórias e se constrói, criando um novo tipo de intimismo que busca a autenticidade do eu na ligação objetiva do homem com o mundo externo, onde a sua profundidade de poeta gravita.

A questão religiosa, como já vimos, é outra área de denso antagonismo, pois o eu dos diários nega Deus verbalmente, contesta-O, mas nunca O esquece, e, por isso mesmo, o assunto sempre vem à tona num reconhecimento de sua necessidade de um ser superior, mas numa constante acusação dirigida ao ser divino.

Se há grandes reservas relativas a Deus, da mesma forma põe em causa toda a filosofia da doutrina cristã e os seus dogmas. Reconhece, todavia, a sua grandeza “por ter nivelado os homens na dignidade espiritual de uma fraternidade de que nem Sócrates nem Platão puderam ver”. (**Diário IV**, 2/11/1948)

Mais uma incongruência podemos apontar no posicionamento filosófico. Como já justificamos, há um colorido existencialista no humanismo torguiano, mas, em algumas passagens, o eu diarístico mostra-se determinista, pois opina que a época (“Cada época tem um tipo, intransponível, seu. Um homem feito da unidade possível em tal ocasião, moldado psicologicamente e fisiologicamente pelo clima e pelo meio”) (**Diário II**, 25/7/1942) e o meio (“Marcado pelo meio como nenhum outro mortal, o ilhéu é o que a sua ilha é.”) (**Diário XI**, 19/3/1970) geram o seu homem, compreensão essa que se contrapõe ao entendimento do existencialismo que não vê o mundo como uma adição ao homem.

Taine (1828/1893), filósofo determinista e crítico literário francês, acreditava encontrar na raça, no meio geográfico e social e no momento da evolução histórica os fatores capazes de explicar a produção artística, o desenvolvimento das funções mentais e os fatos históricos. O sujeito torguiano acreditava apenas no meio e no momento como elementos determinadores, crença que se contrapõe ao seu discurso de que cabe ao homem lutar pelos seus objetivos.

Ainda há oposição no entendimento do sujeito dos diários como telúrico ou como homem do mar e da terra, anfíbio, portanto. Não há dúvida quanto seu encantamento pelo mar que é destacado, nas páginas dos diários, por sua beleza e imensidão, por sua força gregária e, por ser lugar de purificação e de descanso, mas é à terra que se identifica completamente (diz: “A minha natureza é terráquea radiculada”) (**Diário XI**, 19/4/1972), pois nela caminha como “erva ou bicho” (**Diário I**, 29/6/1941), numa caminhada de percurso vital. Embora o sujeito poético se declare homem anfíbio (“Os que falam de meu telurismo, nem de longe imaginam o fascínio que sinto pelas ondas. Nasci, de facto, em terra firme. Mas sou anfíbio, carnal e espiritualmente”.) (**Diário XV**, 1/8/1987), no nosso entender, seu telurismo é primeiramente da terra e não oceânico como afirma (“Meu telurismo é oceânico”) (**Diário XIV**, 8/1/1996), pois, filho de gente do campo, não se desliga de suas origens, do meio rural, das serras e das fragas, da região de Trás-os-Montes a que se liga de forma atávica e indelével.

No universo dicotômico do eu torguiano, o mar é, por vezes, completamente rejeitado, como um inimigo. Nele a “rabiça da caneta” do poeta nem pode abrir o sulco de um poema:

Tento gravar um verso
No papiro do mar.
Sozinho à ré do barco, afundo a pena
Na líquida espessura.
Mas o sulco de mágoa não perdura
Neste salgado
Letes das horas, fluido coração
Obstinado
A bater por nenhuma inquietação
 (“Malogro”, **Diário VII**, 27/8/1953)

A terra, pelo contrário, é sempre acolhedora, seio aberto à toda germinação:

Aproveito estas horas de paz enraizada para lavrar com a rabiça da caneta mais algumas courelas de papel. Com a rabiça da caneta bem segura na mão, vou abrindo regos... (**Diário IX**, 16/4/1960)

No plano verbal fica registrado o alcance ou o não alcance do que é desejado. No primeiro texto, os elementos são dotados de carga negativa (*tento gravar [em vão], sulco [que] não perdura, inquietação, letes de hora*; no segundo, os

elementos são dotados de carga positiva (*aproveito, vou abrindo, lavrar, paz enraizada, aproveito estas horas*).

4.1.4. O eu poético

Torga se considera poeta antes de tudo, por isso este será o item mais polifacético entre todos. Nele procuraremos dar uma visão tanto da variedade de sua inspiração quanto da arte com que criava seus poemas, analisando muito deles.

Ele é o vate marcado pela natureza, aquele que, incondicionalmente diferente, refugiado no sonho e na solidão, busca conseguir moldar em palavras o paradigma da poesia.

Segundo Clara Rocha, “Torga usa sempre o termo ‘poeta’, para nomear o seu rosto criador: dizer ‘escritor’ não seria o mesmo, pois o poeta é para ele o artista absoluto e a poesia, a grande arte”. (ROCHA, 1992, p. 230-231)

Vejamos como o eu dos diários, com clareza, expõe seu ponto de vista sobre a questão poética:

O poeta e o artista podem morar juntos na mesma casa, mas o poeta há de ser sempre o senhor. É uma aristocracia de origem divina ao lado de uma beleza feita a pulso. (**Diário V**, 3/5/1950)

[...] só nos versos encontramos a voz condigna da literatura. (**Diário V**, 9/8/1950)

O grande número de poemas presentes nos diários, o iniciar e o fechar de cada volume com um poema e a poesia encontrada em incontáveis textos em prosa já são fortes sinais dessa concepção.

Na convicção de vate assinalado, ser de exceção, da predestinação do artista³⁴, foi criado o poema “Grito” (**Diário III**, 4/7/1944) em que o eu-poético invoca a poesia, a inspiração:

Vem, poesia, como vieste
No virginal começo doutras eras!
Vem amansar as feras,
Alegrar o cipreste,
E cobrir de ridentes primaveras

³⁴ “Passa um rei – é o Poeta/ Não pela força de mandar/ Mas pela graça mágica e secreta de imaginar.// O ceptro, a pena – a lançadeira cega/ Do seu tear de versos./ O manto, a pele – arminho onde se pega/ A lama dos ancinhos mais diversos.// Um grande soberano/ No seu triste destino/ De ser um monstro humano/ Por direito divino. (“Majestade”, TORGA, 1975, p. 10-11)

Este cimento que ninguém reveste!

Esse eu, que já se havia auto-denominado “de granito”, no poema, se auto-denomina “cimento” e invoca a poesia para se ver coberto de “ridentes primaveras”.

No poema “Enigma” (**Diário IV**, 14/10/1947), o eu-lírico apresenta o enigma de si próprio cuja decifração é vedada ao ser de exceção que é o poeta:

Que lei rege o poeta, ninguém sabe;
Que arcanjo o vela, também não.
Um poeta não cabe
Na sina que lê na sua mão.

Sempre certo da sua predestinação poética, volta a chamar a poesia:

Luz fechada nas pétalas da noite
Abre a rosa imortal do seu sorriso!
Ou não merecemos nós, mais uma vez
O paraíso? (“Apelo à Poesia”, **Diário V**, 3/2/1951)

Musa, faz-me cantar!
Fura meus olhos se preciso for,
Vadio rouxinol encarcerado,
Não me deixes calado
Aos ferros verticais da minha dor.
 (“Exortação”, **Diário VI**, 23/5/1952)

Foi um poema casto que eu pedi
À minha musa.
Um poema com bibes e meninas
E ternura no meio. (“Poema”, **Diário V**, 12/5/1957)

Esse eu sente-se profundamente inquietado com a ideia de que ninguém pode se escolher poeta e, os que o são, o são por imanente vocação:

Negam pura e simplesmente a inspiração, esse estado de graça e de febre em que as palavras saem da pena fluentes e certas como as ditadas por um profeta em hora de arrebatamento. Mas então o que foi aquilo que ainda há pouco me aconteceu? Aquela tensão, aquele pânico, aquele transe em que me encontrei subitamente, aquele ritmo estranho do sangue a bater-me no coração e nas têmporas, aquela harmonia em que todo fiquei, que até os passos que dava na rua pareciam tempos de um metrônomo? Versos que nenhum esforço, tenacidade e obstinação conseguiriam arrancar das trevas, nasciam espontaneamente dentro de mim, evidentes como coisas naturais e surpreendentes como milagres.

Talvez se trate apenas de um momentâneo terramoto psíquico. Seja. Resta saber se num espírito incapaz desse estremecimento sísmico poderá haver criatividade. Se um artesanato esforçado, por mais habilidoso, conseguirá

iluminar qualquer página de uma luz que se assemelhe, na expectativa do leitor, ao clarão de um relâmpago. (**Diário XII**, 5/12/1975)

Esse dom recebido dos céus ora é concebido como graça, ora como castigo (mais uma contradição). No mesmo **Diário** (XIII), encontramos esse antagonismo:

Ao longo dessa longa viagem de tacteio e angústia que tem sido a dura tarefa que as musas me impuseram. (26/12/1978)

Certamente que sou poeta antes de mais. É uma graça que recebi da natureza e à qual, mesmo que quisesse, não poderia renunciar, porque está inscrita em todo o meu ser como um destino. (17/11/1978)

Graça ou castigo, entretanto, é sempre um caminho difícil de ser trilhado, até mesmo comparável ao de Cristo.

“Musa”
Se vens, perco a razão
E digo o que não quero.
Se não vens, desespero
E gasto o coração
A desejar-te.
Ah, como é difícil a arte
De te ser fiel!
E como é cruel
A tua tirania!
Noite e dia
Pregado
A um madeiro sagrado
De amargura.
Duramente sujeito,
Ou então contrafeito
Na minha liberdade sem loucura. (**Diário XIII**, 9/1/1979)

Esse poeta predestinado, todavia, vê-se vazio com alguma frequência e se revolta, porque na poesia “está o que há de mais precioso, de mais santo e de mais devoto”. (**Diário V**, 14/7/1951)

Assim são condenados os poetas
à visão do seu nada,
Quando as musas cruéis os emudecem.
Quando parecem
Múmias a apodrecer.
Quando em vão querem ter
A voz passada.
A voz insone que os fazia ser
Os arautos da eterna madrugada (“Pânico”, **Diário X**, 4/5/1967)

Então espera que a inspiração chegue e confessa que lhe custou ter aprendido a esperá-la. Mas sempre a aguarda com esperança.

à espera da poesia como os pedintes à porta dos quartéis à espera da sopa. É um esforço de paciente humildade, de resignação e, sobretudo, de inabalável esperança. (**Diário VII**, 10/5/1954)

Mas quando ela chega em sua plenitude, regozija-se, a satisfação e a alegria são intensas.

Foi durante a noite que escrevi o poema. Acordei inquieto, estremunhado fiquei numa sonolência lúcida e, aos borbotões, os versos, na imprevisibilidade do minério arrancado às trevas da mina, começaram a surgir à tona do silêncio, alguns já estremados, puros, outros ainda agarrados ao cascalho. Depois, a razão clarificadora acudiu à inspiração tumultuosa, britou, peneirou, lavou, ordenou, e as pepitas ficaram articuladas de tal maneira que acabaram por formar um todo coeso, harmonioso e autônomo. Um texto na sua plenitude, inexpugnável como um dia de sol. Excitado pela evidência do milagre, que eu próprio mal podia compreender, não consegui mais pegar no sono. Pus-me a recitar cada estrofe, primeiro numa espécie de terror sagrado, a experimentar a segurança do ritmo, a verificar a verdade das rimas, a avaliar fragrância das imagens. Por fim, confiado, a abaná-las rijamente, e a concluir, desvanecido, que tinham raízes seguras. E assim tenho passado o dia com elas no ouvido, numa exaltação secreta, estranhamente otimista, menos vulnerável aos empurrões da multidão, feliz sem o dar a entender. É um regozijo íntimo, fundo, como se me encontrasse bafejado por uma graça particular que não tivesse merecimento, nem pedido, nem recebido de ninguém. (**Diário XII**, 8/2/1977)

Segundo Fernão de Magalhães Gonçalves, a poesia, para Torga,

é como um estado de consciência superior a que o poeta ascenderá por um processo de libertação catártica que envolve a fidelidade, a persistência, a penitência de um autêntico exercício espiritual próprio de um penitente e crucificado em corpo inteiro (GONÇALVES, s/d, p. 105).

O eu literário, que se alegra e sofre por sua poesia, dom recebido, mesmo crendo na inspiração, no arrebatamento, no milagre do seu acontecer, exige de si mesmo, porque esse dom inato compromete-o no dever de não atraí-lo, por isso declara:

Trabalho, trabalho, trabalho, mas faço como Penélope: desmancho à noite o que eu teço durante o dia, ou vice-versa. [...] Quero o que não posso conseguir com palavras: o absoluto. Que a figura que descrevo tenha mais vida do que a própria vida, [...], que uma interjeição fique a vibrar no silêncio para além da duração física dos sons. E nada disso consigo. Tudo me parece objectivamente morto passada a alucinação do momento criador. E apago o que já estava apagado ao nascer. (**Diário VIII**, 15/10/1958)

Não nega a inspiração cujo ocorrer foi vastamente explicado na passagem de 8/2/1977 no **Diário XII**. Nega “as raízes seguras” da obra criada, pois tem a ânsia de alcançar a beleza como alvo e não apenas como ornato, ou mais, como explicou David Mourão-Ferreira, “busca a beleza não como álibi, mas como busca; não como tempero de relativos acepipes, mas como insaciável fome do Absoluto” (MOURÃO-FERREIRA, 1987, p. 11).

Nessa busca incessante da beleza e da perfeição artística, encontra na solidão um ingrediente necessário para alcançá-las. Embora se veja predestinado, ainda assim encara o poema como fabrico tenso, que exige isolamento. A esse isolamento necessário, mas com frequência doído, refere-se

Mas como o oiro despreza o barro, vá de cada artista preferir no mais íntimo de si esta porta estreita: solidão [...] Ao menor sinal do anjo, quando o primeiro poema rompe dentro de nós, é hora. Como voa o pinhão do calor da pinha mãe sente a seiva, assim deve voar o artista do seio familiar mal sente a arte. (**Diário II**, 5/1/1943)

E quando só, com a inspiração que o alcança, deixa de sentir-se solitário: “Sentir-se [o homem] prensado na cruciante solidão que me esmagava quando comecei a escrever isto”. (**Diário II**, 15/12/1942)

Mas, mesmo considerando a solidão imprescindível ao poeta, sofre, entristece-se por momentos na ausência de companhia de companheiros de arte:

Às vezes tenho pena deste isolamento em que vivo. Atravessar a vida num desterro profissional, longe dos que são meus – poetas, músicos, pintores e quantos a arte marcou -, não é destino que me possa dar alegria. (**Diário V**, 19/1/1955)

Porque é presença tão constante, torna-se personagem e com ela dialoga: “À tardinha, abismado no meio da planície, dei comigo a perguntar à solidão qual das fomes seria mais dolorosa: a divina ou a humana?” (**Diário IX**, 19/11/1961)

O sujeito poético, esculpido no granito, revela dificuldade no trato social³⁵, outra causa de sentir-se só. Seu relacionamento com as pessoas, ao nível artístico,

³⁵ Estamos estudando o sujeito constituído nos diários, mas, como curiosidade, cremos que vale a pena fazer constar esta observação de João BigotteChorão, que conviveu com Torga, e, conhecendo sua maneira de se relacionar, afirma: “Torga é diferente do clichê mais divulgado e que algumas páginas autobiográficas porventura confirmam. Não direi que seja um homem de trato fácil (fáceis são certas mundanas e os frívolos literatos que concedem aos outros a sua distraída atenção), mas não é tão difícil ou intratável como o pintam. Temos de respeitar porém a sua maneira de ser: se lhe batemos à porta com outro intuito que não seja o de o ouvir a ele ou de ele nos ouvir a nós, sujeitamo-nos a algum desaire. Mas, se de recta intenção batemos à sua porta, a porta abrir-se-nos-á para um diálogo

literário não é fácil. Mais difícil com personalidades ou pessoas com visibilidade pública, mais afável com os humildes.

Necessária para poetar, consequência de uma opção religiosa, resultado da timidez, a solidão dói. Às vezes há como afugentá-la, como no poema “Aniversário” (**Diário II**, 12/8/1942), soneto composto por ocasião dos seus 35 anos (“Há trinta e cinco anos que nasci”). Nele o eu-lírico revela sua revolta perante os limites da condição humana, pois sua caminhada foi apenas constituída de sofrimento (“Chuva, granizo, neve, e o que não vi/ Que era sol frio e me gelava a vida...”), solidão (“De vez em quando uma bandeira erguida/ Lá muito longe, ao fim da encosta, ali”), sem perspectivas (“Nem uma telha contra esta ventania”). Esse eu que se vê órfão de solidariedade e de esperança, no entanto, encontra energia vital que o prende ao mundo terreno. Disso trata o último terceto:

Falta chegar ao fim, à cruz e ao fez.
Fazer a sério o resto do papel,
Até que o tempo corra o reposteiro.

Em outras vezes, ela é ratificada, como no poema “Abandono” (**Diário II**, 16/5/1943) em que a posição de homem solitário é reafirmada pela metáfora de “ave maluca” que se afastou do bando:

Ave maluca que pousou sozinha
Na praia triste, e debicava a espuma
Que uma onda deixou,
O bando olhou-a lá do céu que tinha,
Viu-a perder as horas uma a uma,
E voou.

Era um trigal inteiro que acenava
À prática avidez do seu destino;
Ficasse singular quem desejava,
Peregrino,
Na flor das vagas encontrar o pão.

Em outras, ainda é lamentada como no poema “Solidão” (**Diário XVI**, 20/7/1992), em que tudo se “transformou em bruma”:

Pouco a pouco vamos ficando sós
Esquecidos ou lembrados

não raro cordial. Não é nenhum bicho-de-mato, gosta de conversar, e já confessou que prefere o diálogo de viva voz ao diálogo à distância e por escrito, como o da correspondência epistolar. Ouve com atenção [...]. Com o seu olhar penetrante, parece ler nas almas, ou não fosse ele uma espécie de confessor laico, disposto a atender e entender a queixa do homem ferido e solitário” (CHORÃO, 1987, p. 19).

Como nomes de ruas secundárias
Que a custo recordamos
Para subscitar
A urgência dum beijo epistolar
Ainda inutilmente apetecido.
Mortos sem ter morrido,
Lúcidos defuntos,
Vemos a vida pertencer aos outros.
E descobrimos, na maneira deles,
Que nada somos
Para além do seu dissimulado
Enfiado
Paciente.
E que lá fora, diariamente,
Conforme arde no céu,
O sol aquece
Ou arrefece
Os versáteis e alheios sentimentos
E que fomos riscados
No rol da humanidade
A que já não pertencemos
De maneira nenhuma.
E que tudo que em nós era claridade
Se transformou em bruma.

A poesia, celebrada pelas metáforas “borboleta esquiva” (**Diário X**, 3/9/1966), “sorriso do mundo” (**Diário VI**, 11/3/1951), “derradeiro pão do espírito” (**Diário VI**, 24/7/1951) pode ser entendida como dom de vocação, é estado de espírito e de perfeição para o sujeito poético que decidiu viver sem Deus e procurou encontrar nela a possibilidade de coesão, de sentido no seu viver.

A obra diarística de Torga é caracterizada por ter sido expressa cumulativamente em prosa e em verso e exibir igualmente um autor grande nas múltiplas formas com que se exprimiu. Há, no entanto, uma perceptível acuidade nela da faceta do poeta, epíteto sistematicamente reivindicado pelo artista que dá início à obra diarística com o poema “Santo e Senha”, onde prediz o comparecimento de seu ser único.

O sentir e o expressar poético são voltados inúmeras vezes à natureza, como procuramos demonstrar em seguida.

O sujeito dos diários ama intensamente a pátria, ama tudo que dela emana e se emociona com suas árvores, rios, montes, mar, homem... Seu desejo é

“aproximar do céu e calcar a sombra do corpo na terra” (**Diário XIII**, 2/10/1977) Diante desse encantamento pela terra e natureza que o circunda, a linguagem conotativa e a função poética penetram sobremaneira prosa e poesia, pois só elas são capazes de traduzir em nós prazer através da experiência vivenciada e expressar o êxtase diante do que se aprecia.

Aqui estou, no alto desta serra ondulada, sentado a contemplar um largo horizonte, [...]. Devo à paisagem as poucas alegrias que tive no mundo. Os homens só me deram tristeza. Ou eu nunca os entendi ou eles nunca me entenderam. Até os mais amigos me crivaram na hora própria um espinho envenenado no coração. A terra com seus vestidos e as suas pregas, essa foi sempre generosa [...] Falar duma encosta coberta de neve sem ter a alma branca também, retratar uma folha sem tremer com ela, olhar um abismo sem fundura nos olhos, é para mim o mesmo que gostar sem língua, ou cantar sem voz. Vivo a natureza integrado nela. De tal modo, que chego a sentir-me, em certas ocasiões, pedra, orvalho, flor ou nevoeiro. Nenhum outro espetáculo me dá semelhante plenitude e cria no meu espírito um sentido tão acabado de perfeito e de eterno [...]. (**Diário II**, 25/10/1942)

O sujeito poético não se detém na simples contemplação da natureza, mas identifica-se com ela numa comunhão e nela, na sua rica variedade, descobre motivos de inspiração. Da natureza retira exemplo de vida no seu renovar-se constante, o sentimento de beleza lhe é despertado e o seu ser elevado diante dela.

Não é suficiente, entretanto, admirá-la, ainda que passionalmente, e identificar-se com ela. Quer se integrar a ela e por isso confessa:

Sou, na verdade, um geófago insaciável, necessitado diàriamente de alguns quilômetros de nutrição. Devoro planícies como se engolissem bolachas de água e sal, e atiro-me às serranias como à broa da infância. [...] Empanturro-me de horizontes, e de montanhas e quase que me sinto uma província de Portugal. (**Diário VIII**, 17/8/1958)

A integração completa na natureza arrasta o eu poético à deglutição dela, que as expressões “devorar”, “engolir”, “empanturrar” concretizam. A apropriação dessa natureza ocorre através das sensações que os sentidos proporcionam. O atirar-se às “broas da infância” remetem ao conceito de entrega sem limites, sem olhos para a experiência porque infantil, e, ao mesmo tempo, de total encantamento, numa libertinagem de sentidos, intensificando a interpenetração com a natureza.

O primeiro lexema, “geófago”, introduz a ideia fundamental – a de comer terra – cujo qualificativo “insaciável” reforça a de fome nunca satisfeita.

A terra percorrida e absorvida é Portugal experimentada pela absorção que vem do contacto direto e aturado, um sentimento integrador dum corpo noutro corpo.

No poema “Suicídio” (**Diário IV**, 15/3/1949), a integração à natureza é buscada, mas vai além, atinge uma profundidade filosófica da vida. São duas quadras constituídas de versos decassílabos heroicos (1, 2, 3, 4, 7, 8) e sáficos (5, 6) com rimas graves e interpolada

“Suicídio”

Depois de comer serra o dia inteiro,
Beber o mar dum trago. Que frescura!
Champanhe azul em taça de lonjura,
Bebedeira de espuma e nevoeiro!

Deitado em fragas, via o céu em cima;
Deitado em ondas, vejo a morte ao fundo.
É mais bonita a morte! É deste mundo.
Seja a morte, afinal que me redima.

O eu-poético não vê a serra, mas come-a, pois o que é comido passa a nos pertencer, a estar em nós. Também na hipérbole “Beber o mar num trago”, a mesma ideia, já que o que é bebido passa a ser parte do nosso corpo. A integração do eu-poético à natureza, dessa maneira, se mostra inteira, completa o que o leva a exclamar prazerosamente: “Que frescura!”

Verifica-se ainda, nos mesmos versos, a oposição “o dia inteiro” e “dum trago”, isto é, a oposição entre a lentidão e a rapidez. Esse antagonismo pode também ser percebido na presença do hiato em *día* (di-a) e da nasal em *inteiro*, alongando a leitura, e na presença da combinação de *de+um* (dum) e do encontro consonantal em *trago*, sugerindo celeridade.

Em seguida, metáforas, como diria Garcia Lorca, “unindo dois mundos antagônicos no salto equestre da imaginação” (Apud TREVISAM, 2000, p. 231): “Champanhe azul em taça de lonjura,/ Bebedeira de espuma e nevoeiro!”. A primeira metáfora acentua a cor, a amplidão (lonjura) do mar, além do prazer; a segunda, os elementos presentes no mar (espuma, nevoeiro). “Champanhe azul” aponta para a lonjura, numa indeterminação que leva ao esquecimento, ao caos na “bebedeira de espuma e nevoeiro”.

Chama a atenção, nesse último verso da estrofe, a assonância do /e/, dando-lhe suavidade na leitura, e a presença da exclamação que faz com que o som da frase se eleve no final: “Bebedeira de espuma e nevoeiro!”

A segunda estrofe é iniciada com os dois únicos versos do poema que são sáficos. Além do ritmo mais dividido, observa-se a presença da anáfora (“Deitado em”) que nos alerta para a antítese que a segue: “em cima” X “ao fundo”. Alerta-nos também para o emprego do verbo *ver* no pretérito imperfeito e no presente. O eu-poético “via o céu” durante todo o processo, enquanto comia a serra e bebia o mar; vê a morte agora, depois da experiência. Então admira-se (“É mais bonita a morte!”), aceita sua realidade (É deste mundo”) e almeja (“Seja a morte, afinal, que me redima”).).

A morte pertence ao mundo e à condição humana, a todos os humanos que têm a certeza de vida na terra, à que se acrescenta a certeza de morte.

Redimir quer dizer libertar, livrar. Na morte, no suicídio, o eu-poético busca sua liberdade, a liberdade do cidadão que a sociedade oprime e limita, a liberdade do indivíduo que o destino atrai e desarma. Embora a morte sempre seja recusada pelo eu-poético, ao escolher a condição humana, é arrastado, paradoxalmente, a aceitá-la, pois ela fatalmente está presente na condição escolhida. Busca, então, encontrar na morte o que pode haver de positivo.

A água pode simbolizar a partida sobre as ondas, a nossa grande viagem, a nossa dissolução final, e é esse sentido que podemos encontrar no poema. Primeiramente o eu-poético dela se embebeda, reforçando o conceito de identificação com um todo que o alimenta e é condição de sobrevivência, para, depois, deixar-se por ela ser levado para alcançar a liberdade.

Da natureza também provém o estímulo para a poesia:

Há um mês que Coimbra vive numa atmosfera diluviana. Nunca vi tanta chuva junta. Mas noto com espanto que este aguaceiro monótono e arreliante a princípio, acabou por ter o seu encanto, a sua música, a sua poesia. Descubro novos ritmos ao som das bategas, a pena desliza com outra intimidade no papel, apetece-me transformar a cega violência exterior numa consciente serenidade interior. A própria ausência de sol, que só de longe em longe e furtivamente

aparece, é sugestiva: convida a imaginação a clarificar as penumbras que ele dantes caíva sozinho. (**Diário VII**, 31/1/55)

Lições para a vida e pretexto para reflexão podem ainda advir da natureza:

A reparar há pouco em certos arbustos da serra, que são ventosas coladas à dureza das fragas e só delas podem receber o sumo vital de que necessitam, lembrei-me de mim, que também me agarro à dureza do meio e só dele posso receber energia e justificação. (**Diário VII**, 7/9/1954)

A paisagem, que não é apenas uma realidade substantiva, harmoniza a voz interior de quem a observa e a materialidade do lugar. A linguagem da natureza e a voz interior do poeta são, então, traduzidas em imagens:

“A palavra”

Falo da natureza
E nas minhas palavras vou sentindo
O perfume das flores.
Digo e tenho na voz
O mistério das coisas nomeadas.
Nem preciso de as ver.
Tanto as olhei,
Interroguei,
Analisei
E referi outrora,
Que nos próprios sinais com que as marquei,
As reconheço agora. (**Diário X**, 13/4/1965)

É a prosopopeia, sobretudo, que se destaca entre outros recursos de expressão, dando vida, graça, humanidade aos elementos da natureza.

Sol, esteras, carquejas, urzes, torjos floridos, o ar impregnado dum quente odor a mel, horizontes ondulados a perder de vista, abismos aos pés e um rio truteiro a correr lavado nos seixos. (**Diário XIV**, 10/6/1985)

O Doiro radioso a correr entre socalcos pintados de outono, aldeias risonhamente tatuadas na paisagem olímpica, eu pasmado a contemplar a maravilha, convencido de que, se vivesse, ali ficaria eternamente naquela fascinação. (**Diário X**, 31/10/1966)

Uma rasgada manhã de primavera, com olaias de semblante rosado estampadas na luz imaculada, cachos de glicínias túmidas a vergar nos gomos ou a latejar, contida à espera da vez. Larga e aberta ao aceno ondulado da paisagem, a rua parecia uma extensão urbana da simpatia universal. (**Diário XI**, 5/4/1973)

O eu dos diários canta em prosa e verso diversos elementos da natureza, muitas vezes em belas metáforas:

- a chegada de uma nova estação (em “Anunciação” (**Diário XI**, 15/3/1969), canta a chegada da primavera; em “Vibrata” (**Diário XI**, 1/9/1971), a do outono;
- as dunas, “sonolência ondulada” (**Diário XI**, 6/7/1969);
- o entardecer, “uma Vênus humana, semi-nua” (“Entardecer”, **Diário XI**, 13/8/1969).

Poderíamos continuar desfiando exemplos, mas os que já arrolamos bastam para ilustrar a afirmação.

Há uma obsessão do sujeito pelas serras e fragas que certamente provém de sua origem transmontana.

A serra a queimar como uma fogueira de pedra. Mas ardo nela com a fanática devoção das viúvas indianas na pira fidelidade. O pouco que sou devo às fragas. Foi a pisá-las que aprendi a conhecer a dureza do mundo e a admirar o ímpeto que se não resigna à lisa sonolência duma paz interior espalmada. A inquietação da terra vê-se nos montes. Sem eles, quem daria aos homens o permanente exemplo da sublevação natural que há no espírito da própria vida? (**Diário VII**, 3/8/1953)

Ele vê e interpreta a natureza como exemplo de uma sublevação pela emergência de alturas na superfície terrena, como se fosse modelo da inquietação humana que a última pergunta deixa em destaque. Se para o homem religioso a natureza representa dádiva divina, o eu dos diários, que parece negar Deus, não deixa, entretanto, de expressar uma certa religiosidade em relação a ela. Na fecundidade da terra, no renovar da natureza, na beleza suprema que nos oferece, o sagrado vem à tona. Daí o reconhecimento da sua atitude: “[...] esta paixão telúrica que me faz divinizar as fragas, os rios e os carvalhos [...]” (**Diário VII**, 11/9/1954); as “paisagens naturais que, de tão extraordinárias, nunca deixam de nos parecer sobrenaturais (**Diário IX**, 1/8/1962); “O maná sagrado da montanha”. (“Pânico”, **Diário IX**, 25/3/1961)

Vegetais, sobretudo árvores (símbolo de vida em evolução e de ascensão para o céu, como todo o símbolo que a verticalidade evoca) também estão presentes nos diários, simbolizando o caráter crítico da existência.

“A um negrilho”, poema cujo tema é uma árvore, é constituído de duas septilhas, formadas de versos heterométricos, mas rimados regularmente (a b b c d c d).

Na terra onde nasci há um poeta.
Os meus versos são folhas dos seus ramos.
Quando chego de longe e conversamos,
É ele que me revela o mundo visitado.
Desce a noite do céu, ergue-se a madrugada,
E a luz do sol aceso ou apagado
É nos seus olhos que se vê pousada.

Esse poeta és tu, mestre da inquietação
Serenal!
Tu, imortal avena
Que harmonizas o vento e adormeces o imenso
Redil de estrelas ao luar maninho.
Tu, gigante a sonhar, bosque suspenso
Onde os pássaros e o tempo fazem ninho!

O negrilho com suas raízes fincadas na terra e a imensa copa
rumorejando ao vento é símile do poeta.

O primeiro verso, terminado em ponto final e sem rima, orienta as ideias contidas na estrofe. A assonância da vogal /a/, nele, expande-lhe o sentido.: “Na terra onde nasci há um poeta”. A partir daí, o eu-lírico buscará as aproximações entre si e esse poeta de sua terra. Os versos do eu-poético são folhas dos ramos do negrilho. São menores, portanto, que a árvore, “símbolo de vida em perpétua ascensão ao céu” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003), sustentados e nutridos por ela. A presença maciça de sons sibilantes nesse verso (“Os meus versos são folhas dos seus ramos”) acentua seu sentido e imprime sensação de leveza. Nos versos seguintes, a oposição entre o eu e o ele (o poeta negrilho) evidencia-se: chego/conversamos, ele/me, e as antíteses (noite/ madrugada, aceso/apagado) corroboram com a ideia de dois seres, sem dúvida, mas em comunhão, pois o negrilho, personificado, revela-lhe “o mundo visitado”, e é “nos seus olhos que se vê pousada”.

Na segunda estrofe, novamente o primeiro verso, que não rima com nenhum outro, anuncia o que virá. O eu-poético, dirigindo-se ao negrilho “tu” repetido três vezes e sempre seguido de apostrofo (“mestre da inquietação”, “imortal avena”, “gigante a sonhar”), pede ao “mestre da inquietação” que serene (“Serenal!”). A antítese da primeira estrofe dá, então, lugar, a expressões quase sinônimas, em se considerando o contexto (“harmonizas o vento e adormeces o imenso /Redil de estrelas”), pois não há mais a presença de um “tu” e de um “eu”, mas apenas do “tu” que é exaltado com metáforas de grande poder sugestivo, reunindo dois objetos de forma súbita e surpreendente (“Redil de estrelas ao luar maninho”, “bosque

suspenso/Onde os pássaros e o tempo fazem ninho”) e a grandeza de sua copa (“bosque suspenso”), conceitos pelas metáforas reforçado, pois já estavam presentes nas apóstrofes (“imortal avena”, “gigante a sonhar”). Há ainda que se assinalar a presença do *enjambement* entre os quarto e quinto verso da segunda estrofe (e adormeces o imenso/Redil de estrelas”) que, transgredindo a lei da pausa final do verso, perturba e estimula nossa atenção para o encantamento da metáfora “Redil de estrelas ao luar maninho”.

O negrilho, elã de vitalidade para o eu-poético, atinge o subterrâneo com suas raízes e as alturas por meio de seus galhos superiores, alcançando as estrelas, o luar, os pássaros. É, portanto, para o eu-lírico, superior a si, que ao solo está limitado, sem nem mesmo penetrá-lo, sem nem mesmo alcançar o céu. Busca, então, na sua efemeridade, acolhida e inspiração naquele que é fonte de vida e fonte de todas as revelações, pois “ninho do tempo”, testemunha suas passagens.

No poema “Mimetismo” (**Diário VII**, 10/8/1953), a imaginação do eu leva-o a uma experiência mimética, e, desse mimetismo, sobressai a pequenez humana (apenas um “caule na floresta”). Uma presença que se anula na floresta (inerte, muda, anônima, qualificativos que são englobados por ‘perdida’) já que o “tronco de preguiça vertical” demarca não movimento. Os dois últimos versos, no entanto, anulam o estatismo e o eu sem pensamento com elementos dinâmicos (bater no coração, movimento da seiva) que dão resplendor ao que resulta fingimento, pois o coração que bate, deixará de bater e o movimento da seiva parará ainda que possa se metamorfosear em ressurreição numa próxima estação.

Sou mais um caule na floresta densa.
Um tronco de preguiça vertical.
Inerte, muda e anônima presença,
Perdida no silêncio vegetal.

Não ondula uma folha, um pensamento.
A sombra é o véu do templo interrompido.
E o coração que bate, e a seiva em movimento,
Dão apenas à vida um resplendor fingido.

São várias também as metáforas em que aspectos vegetais são um dos seus termos. Citamos algumas delas:

Acaricio a relva/ Dos teus cabelos (“Écogla”, **Diário IX**, 2/5/1951)

Na tarde calma. Ondula/ A invisível ramagem dum poema. (**Diário VIII**, 17/8/1958)

Um dia pode ser “Fruto roubado no pomar do tempo” porque nele encontrou “polpa de sol” e guardou “Calmas sementes doutro sol, futuro. (“Furto”, **Diário VIII**, 24/10/ 1956)

“Alegria de flores antes das flores”, parafraseando a esperança das flores pela expectativa do fruto (“Pasma”, **Diário IX**, 17/4/1960)

Já é de estimar que não a [a beleza] proibam pura e simplesmente de respirar e a deixem ir vegetando como a erva dos caminhos. (**Diário VI**, 23/7/1952).

O mundo externo, em especial a natureza, oferece-se à contemplação como se fosse um texto poético sujeito à decifração.

O eu poeta preside todos os demais eus presentes no diário, porque ser poeta pressupõe uma atração inata e superior às palavras, aos sons articulados, aos feitiços verbais. Ser poeta, segundo Claude Hagegé, refere-se às bases biológicas, pois o cérebro humano contém detectores de propriedades acústicas especificamente relacionados com traços distintivos dos sons (In: TREVISAN, 2000, p. 18). Ser poeta, portanto, não é capacidade que pode ser reservada a determinados assuntos e momentos, por isso temor da morte, ânsia de liberdade, problemática religiosa, ternura à família e outros tantos temas enfocados além do amor à natureza estão, em prosa e verso, recobertos pelo deslumbramento do eu diarístico pelas texturas sonoras das palavras, pelo seu eu poético.

Mário Vargas Llosa, prêmio Nobel de Literatura de 2010, em entrevista a Diogo Schelp e Jerônimo Teixeira, à pergunta “O senhor já fez psicanálise?”, responde: “Não fiz nem o faria. Para um escritor pode ser muito perigoso [...]. No meu caso, prefiro manter minhas neuroses, de alguma forma, obscuras. Elas são matéria-prima para o meu trabalho” (**VEJA** nº42, 2010, p. 25). Cremos ser também as “neuroses” do eu torguiano rico material poético, como poderemos atestar através das análises a seguir.

O entendimento do poeta sobre a presença da insanidade é, inclusive, exposta em seus versos, como dom:

... Os poetas são loucos.
E poucos
Acreditam
Que a loucura

É o dom do eterno em cada criatura.
("Flor Preservada", **Diário VIII**, p. 166)

Os poemas analisados que dizem respeito à questão religiosa são os que seguem. Neles tendências incoercíveis ao afastamento e não raro à aceitação resignada ocorrem e caracterizam um entendimento neurótico.

São Francisco é louvado porque tem estatura humana.

"A São Francisco de Assis"

Louvado sejas, meu irmão poeta,
Pela beleza excelsa do teu canto,
O mais singelo,
Singular
E santo
De quantos se entoaram neste mundo.
Louvado sejas pelo profundo
Sentimento de paz
Que nele nos dá,
Cego a exaltar o sol,
Podre a exaltar a vida;
E até rendido aos pés da própria morte,
Nossa nocturna irmã sem caridade.
E louvado também pela humildade
Tutelar
Da tua inspiração
Que soube humanamente ser do chão,
Mesmo erguida nas asas e a voar... (**Diário XIII**, 12/8/1981)

A São Francisco de Assis, o eu-lírico se refere, fazendo-lhe uma louvação. Embora a louvação popular costume ser constituída de redondilhas maiores de uma só rima, esta é constituída de 18 versos heterométricos e rima misturada.

A anáfora "Louvado sejas" ("Louvado sejas, meu irmão poeta"/ "Louvado sejas, pelo profundo") e ainda "E louvado também pela humildade" configuram esse canto laudatário ao santo que amava os homens, a natureza e os animais.

O eu-poético, que também ama a natureza e os homens, irmana-se a ele, pois ambos são poetas ("meu irmão poeta") e canta a excelência da sua poesia. Sons sibilantes e nasais no significante acrescentam profundidade e elevação, sentido religioso ao significado ("Pela beleza excelsa do teu canto, / O mais singelo, / Singular/ E santo"). Interessante observar que gradativamente diminuem o número de sílabas poéticas (4, 3 e 2) à medida que se intensifica o elogio. Em seguida, em verso mais

longo (decassílabo heroico) e contendo sonoridade mais forte (oclusivas), a superioridade desses versos: “De quantos se entoaram neste mundo”.

Volta a louvar (“Louvado sejas pelo profundo”) e elogia a paz. Não a paz advinda do homem santo, mas a paz que vem do seu cantar (“Sentimento de paz/ Que nele nos dá,”), indiferente a qualquer impedimento, a qualquer dificuldade por mais cruel que seja (“Cego a exaltar o sol,/ Podre a exaltar a vida”), indiferente, inclusive, à morte, o canto permanece de paz.

Ao citar a morte como possível motivo para a cessação do sentimento de paz, o eu-poético acrescenta-lhe um aposto (“Nossa noturna irmã sem caridade”), personificando-a e qualificando-a com um adjetivo e uma locução adjetiva negativos (“noturna”, “sem caridade”), para novamente irmanar-se ao santo (“nossa”).

Por mais um motivo é feita a louvação: “E louvado também pela humildade/ Tutelar/ Da tua inspiração,”. Mais uma vez o cantar é louvado, a inspiração que permitiu o criar dos versos. Os fonemas oclusivos abundantes nesses versos dão à leitura maior força, maior densidade, sobretudo quando, logo em seguida, versos de sonoridade mais suave (sons sibilantes) ocorrem para o elogio maior, para a louvação daquele cuja inspiração foi tocada pelas coisas mais sublimes, pelas coisas do alto (“Mesmo erguida nas asas a voar...”), mas optou por permanecer entre os homens, como homem.

É conhecida no eu torguiano sua revolta contra Deus, ser superior que, no seu entendimento, limita o homem. São Francisco, no entanto, ainda que voltado aos céus, ligado a Deus, é poeta como ele, sujeito à morte como ele e soube, na sua arte, “humanamente ser do chão”.

“Maldição” é poema em que o eu-poético expõe sua revolta e sofrimento na área religiosa.

“Maldição”

Do fundo do abismo onde caí,
Deste abismo que sempre pressenti
Que seria a voragem derradeira
Do meu caminho,
Levanto o pensamento.
E nenhum véu vislumbro lá no alto

Que me sirva de alento,
A encher de azul o poço de negrura.
Aqui hei-de morrer, assim hei-de morrer,
A saber
Que não terei mais luz na prévia sepultura.

Ah, deuses! Ah, mistérios! Ah! destino!
Que fada má gizou um tal desfecho
A uma vida inocente de viver?
Cumprir todas as leis da condição:
Comi o pão
Com o suor do rosto;
Dei a cada desgosto
As lágrimas devidas
E agora este fim, esta agonia cega!
Estas horas vestidas
Dum luto que as renega!

Iniciando do lugar onde se encontra, (“Do fundo do abismo onde caí”), o eu-poético, no poema “Maldição” (**Diário XIV**, 14/5/1983), em duas estrofes de versos heterométricos e de rimas misturadas expõe todo o seu pesar diante do destino que lhe foi confiado.

A queda e o abismo nos remetem à passagem bíblica (**Isaías** 14: 12-15) em que Lúcifer, “estrela da manhã, filho da alvorada” (**Isaías** 14:12), porque pretendeu sobrepujar o poderio divino (**Isaías** 14:13-14) foi condenado “às profundezas do Sheol”, ao fundo do abismo (**Isaías** 14:15).

Embora a assonância da vogal /o/, no primeiro verso, possa ser observada na tonalidade de pesar, é a vogal /i/, presente em *abismo* (repetido duas vezes) e causa da rima aguda entre os dois primeiros versos que dá maior profundidade ao abismo, espaço de solidão, imobilidade, escuridão, incapacidade, falta de esperança e calor humano, que foi previsto, mas previsto como o último momento, de destruição violenta, consumidora e mortífera do seu caminho, e não para o momento presente.

Do abismo vem o pedido de socorro e a confissão de não encontrá-lo. Novamente, ao mencionar o véu do alto, podemos associar essa figura à passagem bíblica em que um véu fazia a divisão entre o povo e Deus, indicando que existem obstáculos ao homem para chegar a Deus (“Diga a seu irmão Arão que não entre a toda hora no Lugar Santíssimo, atrás do véu, diante da tampa da arca, para que não

morra, pois aparecerei na nuvem, acima da tampa”. **Levítico**: 16:2). O eu-lírico nem mesmo vislumbrou o véu.

Nos versos em que essa ideia é explicitada, a aliteração do // é marcante, sobretudo no advérbio *lá* que dá ao texto poético maior dramaticidade. Também a aliteração de sons nasais se filiam ao sentimento de tristeza, de não esperança, de solidão.

Cores, então, metonimicamente, expressam o alento (“azul”) que não chega ao abismo (“negrura”).

Em oposição ao “lá no alto”, o lugar onde se está é retomado pelo advérbio *aqui*. E *aqui* há consciência da morte (“Aqui hei-de morrer”) e do modo como ocorrerá (“assim hei-de morrer, A saber/ Que não terei mais luz na prévia sepultura”).

A antítese luz e negrura, outras tantas vezes buscada pelo poeta, volta neste poema. A “negrura”, rimando com “sepultura”, não recebe luz (alento, azul) e é “prévia”, porque, embora pressentida, nela caiu (“Do fundo do abismo onde caí”) e cair supõe imprevisto.

Nessa estrofe ainda podemos destacar três momentos distintos: o pretérito (caí, pressenti), o presente (levanto, vislumbro) e o futuro (hei-de morrer, não terei). No passado, a constatação; no presente, a energia restante lhe permite buscar; no futuro, a consciência da condenação, pois o azul que traria o perdão, a vida além, que disfarçava a escuridão, não foi vislumbrado.

Na segunda estrofe, em tom dramático, teatral, os seres e segredos do alto são clamados através de três apóstrofes: “Ah, deuses! Ah, mistérios! Ah, destino!” e, em seguida, questionados: “Que fada má gizou um tal desfecho/ A uma vida inocente de viver?” Clama por deuses muitas vezes distantes e egoístas, clama por mistérios, pelo desconhecido onde não se encontra chão para se agarrar, clama pelo destino, sorte ou azar, desconcerto da vida e quer saber qual a fada, “símbolo de poder paranormal do espírito ou das capacidades mágicas da imaginação que satisfaz ou decepciona os desejos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 415) que determinou³⁶ seu destino.

³⁶ Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa Houaiss, o termo *gizar*, pela etimologia, significa escrever com giz.

A revolta, a dor, a angústia, estado durativo-contínuo desse ator, é reconstruída no plano de expressão pelo grito.

Sons fricativos abundam no questionamento, dando-lhe prolongamento, e o pleonasma “vida inocente de viver” acentua a imperiosidade do viver.

Em seguida, o eu-lírico justifica-se aos deuses clamados, pois cumpriu “todas as leis da condição”, retomando a condenação divina de que o homem, com o suor de seu rosto, comerá o pão (**Gênesis** 3:19). Isso ocorre no quarto, quinto e sexto versos da estrofe, os três iniciados pelo fonema /k/ e ainda tendo, na palavra “condição” o /k/ e a nasalidade desses versos (“Cumpri todas as leis da condição;/ Comi o pão/ Com o suor do rosto;”), o que imprime ao trecho um tom austero. Acrescenta ainda: “Dei a cada desgosto/ As lágrimas devidas”, em que sobressai a sonoridade das oclusivas, sobretudo do /d/, numa explosão de ressentimentos e apresentação das razões contrárias ao que lhe foi destinado, pois, segundo seu parecer, já sofreu o necessário, a sua cota, nem mais nem menos, o que revela controle de emoção e, ainda assim, não houve recompensa, nem mesmo vislumbrou o véu. Mesmo sabendo que algo havia por detrás dele, não o alcançou e, conseqüentemente, não conseguiu a graça, o perdão, o alento.

Abranda-se o tom, os versos anteriores curtos e incisivos (4 e 6 sílabas poéticas) são seguidos de um verso longo (dodecassílabo) (“E agora este fim, esta agonia cega!”), em que sobressai a sonoridade oclusiva do /g/. Na expressão “agonia cega!”, seguida de exclamação, o adjetivo intensifica o substantivo, pois além de tratar-se de uma dor, de um sofrimento intermediário entre a vida e a morte, de estado de aflição aguda, angústia e ansiedade, sendo cego, não encontra saída, não encontra solução.

Restam, então, horas que são vestidas de luto e são renegadas, pois tudo é farsa, é mentira. Levantou o pensamento, cumpriu “todas as leis da condição”, mas de nada adiantou. Não veio o conforto, nem a justificação, nem o amparo. Uma maldição como bem traz o título do poema.

Vitorino Nemésio também clamou “Do profundo abismo” no poema “De profundis”, encerrado no **Bicho Harmonioso** (1938), em relação intertextual com o do salmista (“Das profundezas clamo a ti, Senhor” - Salmo 130). O eu lírico de Nemésio,

no entanto, não sabe se no abismo caiu ou foi precipitado, enquanto Torga é categórico: “abismo onde cai”, e o salmista não se refere ao como ali chegou.

O salmista, ainda que se penitenciando, encontra, no Senhor, descanso e pleno socorro (“Mas em Vós se encontra a clemência. Minha alma está confiada na Sua palavra. Ponho a minha esperança no Senhor. Minha alma espera pelo Senhor”. Salmo 130:5). O eu poético de Vitorino Nemésio também n’Ele confia e O louva (“Sejas tu neste grito/ Para todo o sempre louvado// Sejam vossos ouvidos atentos (ah, Senhor/ Assim se diz, assim seja!). O eu de Torga, todavia, nada encontra e clama por deuses.

No poema “Maldição”, Torga dialoga com Nemésio e com o salmista e, na sua rebeldia característica, deles diverge. Podemos, então, constatar que a palavra já formada em obras precedentes e, portanto, plena de fecundação artística, permanece consciente no novo poeta (Torga), que a toma e a forma com sua criatividade (Apud PAREYSON, 2001, p. 137) e convicção de negar a existência divina, ou, se não chega a negá-la, opõe Deus ao homem e coloca o homem como expoente de vida e liberdade, ainda que por essa opção tenha horas de “agonia cega”.

Novamente, através da revelação de uma angústia intensa e uma irreprimível tendência à não aceitação do real vivido, nota-se um sentir neurótico.

A problemática da morte também é poetizada. O poema “Noite” faz referência ao suicídio:

“Noite”

Noite. Manto do nada
Onde se acolhe tudo;
Melodia parada
Nos ouvidos dum mudo.

Mãe do regresso, paz
Da batalha perdida;
Leiva morta onde jaz
A renúncia da vida.

Pecado sem perdão,
Aceno sem ternura;
Noite, o meu coração
Anda à tua procura.

“Noite”, 26/11/1943, **Diário III**, é formado por três quartetos de versos hexassílabos, portanto isométricos, cujas rimas são alternadas.

Muitos são os *enjambements* presentes no seu desenvolvimento, estimulando a atenção do leitor e imprimindo maior fluidez no verso. Ocorrem entre o terceiro e quarto versos (“Melodia parada/ Nos ouvido dum mudo.”), entre o quinto e o sexto (“Mãe, do regresso, paz/ Da batalha perdida;”), entre o sétimo e oitavo (“Leiva morta onde jaz/ A renúncia da vida.”) e entre o décimo primeiro e décimo segundo (“Noite, o meu coração/ Anda à tua procura.”).

No primeiro verso da primeira estrofe, pode-se observar a presença de sons nasais e oclusivos (“Noite, manto do nada”). A oposição entre o som suave, mavioso e contínuo das nasais e o som explosivo e acabado das oclusivas soma-se a outras oposições que se encontram no poema e serão discutidas.

A segunda oposição está na própria definição do nome *noite*. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, em **Dicionário de Símbolos**, a noite “apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, onde brotava à luz do dia”, “engendrou o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano.”

A antítese nada/tudo (“Noite, manto do nada/ Onde se acolhe tudo;”) é outra oposição, além do paradoxo em “melodia parada”, já que melodia é “sequência de notas (...) a formar um todo harmônico”, é “linha melódica” (Houaiss, **Dicionário de Língua Portuguesa**), mas é parada porque chega aos “ouvidos dum mudo”. Mais previsível seria se “nos ouvidos de um surdo”. Por que, então, “mudo”? Possivelmente porque o mudo não pode cantá-la. É inútil e torturante nos seus ouvidos, porque não pode cantá-la.

A noite, portanto, é, segundo a sinalização do eu-poético, ambígua, embora procure defini-la através de metáforas. Ela é manto, ainda que de nada, que cobre o dia ou a vida escurecendo-a; é melodia nos ouvidos dum mudo, portanto não progride, é estática; é “mãe do regresso” porque acolhe em si os que desistiram ou se cansaram da vida ou dos afazeres; é “paz/ Da batalha perdida” porque perdida e terminada a batalha, não há mais com o que sonhar, resta a paz (conforme declaração,

no **Diário III**, à página 55, datado de 22 de maio de 1944, “Combater, é, em termos absolutos, uma diminuição. (...) Sempre que por qualquer motivo a razão passou a servir a paixão, houve um apoucamento do espírito, e é difícil que o espírito se salve num processo onde ele entra diminuído”, conseqüentemente o deixar de combater é já ação pacificadora, ou ainda, no mesmo **Diário**, datado de 18 de maio de 1945: “... a História há-de dizer coisas de arrepiar os cabelos. Matanças, campos de concentração, o espesinhamento metódico de tudo quanto era limpo e tinha uma significação luminosa”). Logo deixar de lutar e ainda ser o perdedor dessa luta é mais pacificador; é leiva (segundo Houaiss, “elevação da terra entre sulcos, terra amontoada por enxada, arado; terra adequada para plantar”), isto é, terra pronta para receber a vida, mas ela é morta e nela “jaz / A renúncia da vida”, outra oposição; é “Pecado sem perdão” e “Aceno sem ternura”; versos em que a repetição da preposição *sem* acentua a ausência.

Então, novamente, numa oposição ainda mais forte, o eu-poético, diante de tanta negatividade, confessa procurar a noite. Chama-a através de um vocativo e declara “o meu coração/ Anda à tua procura”, agora num verso onde há predominância apenas de sons nasais (“Noite, o meu coração”). Num sentir incoercível, o eu-poético cria solução entre o desejo e a defesa.

O eu-lírico, no poema “Noite”, revela um sentimento com certa frequência exposto em prosa nos seus diários, algumas vezes num “desespero activo de morrer”(**Diário III**, 19/8/1944), outras vezes com “a calma de quem vê um belo e irremediável pôr do sol.” (**Diário III**, 9/8/1944). No poema, o tem atenuado, não em uma busca frenética, pois “anda à sua procura”, à procura da morte, da cessação.

O poema “Réquiem por mim”, que encerra o último **Diário**, é expressão da busca de harmonia na luta contra a morte. Nele, o eu poético reconhece o fim de seu percurso com a constatação de sua ruína física e criativa.

Aproxima-se o fim.
E tenho pena de acabar assim
Em vez de natureza consumada,
Ruína humana.
Inválido do corpo
E tolhido da alma.
Morto em todos os órgãos e sentidos.
Longo foi o caminho e desmedidos

Os sonhos que nele tive.
Mas ninguém vive
Contra as leis do destino.
E o destino não quis
Que eu me cumprisse como porfiei,
E caísse de pé, num desafio.
Rio feliz a ir de encontro ao mar
Desaguar,
E, em largo oceano, eternizar
O seu esplendor torrencial de rio.

Réquiem, termo de origem latina, significa repouso, descanso e é a primeira palavra do introito da missa aos mortos “Réquiem aeternam dona eis Domine”, etc. (HOUAISS, 2001)

“Réquiem por mim” é poema constituído de uma única estrofe de dezoito versos heterométricos. A rima está presente nele apenas entre o primeiro e segundo versos (fim/ assim), o sétimo e o oitavo (sentidos/desmedidos), o nono e o décimo (tive/vive), o décimo quarto e oitavo (desafio/rio), o décimo quinto, sexto e sétimo (mar/ desaguar/ eternizar).

O eu poético que sempre admirou na natureza sua consumação para, em seguida, renovar-se, lamenta seu estado físico e sua incapacidade criativa, pois sente-se “tolhido da alma”. Vê-se, por conseguinte, “Morto em todos os órgãos e sentidos”, verso decassílabo heroico, onde a assonância do /o/ se faz sentir e acrescenta ao verso o pesar diante da constatação. O verso seguinte, o oitavo do poema, rememora o passado. Ao fazê-lo, torna-se perceptível a aliteração da nasal (“Longo foi o caminho e desmedidos”) continuando no nono verso que ocorre através de um *enjambement* (e desmedidos/ Os sonhos que ne ele teve”). Essa nasalidade, abrangendo dois versos que se referem ao passado (foi/tive), imprime-lhes a noção de profundidade, de longevidade, de saudades, saudades dos “sonhos desmedidos” porque sempre se confessou homem de excessos, saudades da alma expandida, saudades do corpo e da alma vivos e vibrantes. O balanço de vida feito nesse poema é desalentador

O décimo verso, início da segunda metade do poema, se opõe ao verso anterior, com o qual rima, pois iniciado pela conjunção adversativa *mas*, explicita que os “sonhos desmedidos” que teve, no seu caminhar pela vida, são contrários às leis do destino e, sobre o destino, põe a responsabilidade do não cumprimento do que desejou. Novamente a sonoridade vem ao auxílio do sentido. A aliteração de oclusivas

no décimo terceiro e quarto versos (“Que eu me cumprisse como porfiei,/ E çaísse de pé, num desafio”) acrescentam a firmeza , a determinação, o desafio do eu-lírico naquilo em que confiava.

Os últimos cinco versos rimam entre si pela primeira vez no poema, numa sequência de versos rimados que dão mais ritmo, maior cadência às derradeiras ideias do poema: não caiu de pé, mas “ri feliz a ir de encontro ao mar/ Desaguar,/ E, em largo oceano, eternizar o seu esplendor torrencial de rio”.

Há, nesse poema, um querer-não-ter-sido, uma recusa do que lhe foi imposto que remete a um balanço de vida desalentador e contribui para fundamentar um ator angustiado, figurativizado por meio do corpo impedido de cair de pé.

O mar que já havia sido chamado pelo poeta de “sepultura sonora” e pelo qual revela cumplicidade através de momentos de deslumbramento, devaneio e intimidade junto dele³⁷, é buscado pelo rio no qual se torna. Não mais está de pé, como porfiou, mas, como rio, horizontalmente, corre para o mar. Diante da degradação física a lamenta, porém, nela pensando, encontra a serenidade desejada através da união e da harmonia cósmica. A poesia torna-se a única garantia de eternização do poeta.

Poeticamente também é tratado o incentivo à continuidade da luta nos diários. “Rebate”, poema inserido no **Diário VI** (15/1/1953), é um deles:

Poetas, meus irmãos, seja um poema
Como um cacto a escrever num areal!
Cada verso um punhal
Direito ao coração
De quem lhe estenda a mão
Sem ternura.
O bálsamo anafado de verdura
Que havia antigamente
Nas praias da ilusão,
Pisava-o toda a gente...
Poetas, meus irmãos, heroicamente,
Façamos dum poeta um aguilhão!

³⁷ A primeira vez que se encontra com o mar é registrado no **Diário XIV**, 8/11/1986: “Quando pela primeira vez na meninice o vi em Leça, se não preferi o Marão, ancorei-o em água salgada”.

Nele está contido um apelo à luta, a catarse de um batalhador que não desiste. São 12 versos constituindo apenas uma estrofe de versos de metro desigual, mas rimados entre si (rima misturada: a b b c c d d e c e e c).

No primeiro verso (o único que não rima) clama aos seus irmãos poetas (função conativa) que seus poemas sejam engajados. Através da comparação explícita, nos é apresentada a função dessa poesia que deve ser construída por todos os poetas. Deve ser como um cacto, vegetal próprio de lugares desérticos e que, mesmo assim, traz água dentro de si, “a escrever num areal!”, isto é, o poeta deve ser aquele que em situações extremamente difíceis (figura do areal), através de suas palavras, trará alento. Mas, por outro lado, deverá ser, cada um de seus versos, “um punhal/ Direito ao coração/ De quem lhe estenda a mão/ Sem ternura”. Nesse trecho, dois *enjambements* criam tensão, já que o som é completo e a organização sintática e semântica é incompleta. Além da presença dos *enjambements*, o ritmo idêntico nos versos 3, 4 e 5 (hexassílabos), a rima nasal e aguda (coração/ mão) e a assonância de sons oclusivos momentâneos (“Cada verso um punhal/ Direito ao coração/ De quem lhe estenda a mão/ Sem ternura”). intensificam o sentido e a tensão.

Os quatro versos subsequentes expõem um tempo já passado (além do advérbio “antigamente”, verbos no pretérito imperfeito: havia, pisava) em que havia “o bálsamo anafado de verdura”, metáfora instigante, pois a bálsamo podemos associar perfume, alívio, consolo, e esse é um bálsamo anafado, bem cuidado, forte, nutrido de verdura, portanto alude-se a algo muito bom, a algo que trazia intenso alívio. “Nas praias da ilusão”, todavia, “Pisava-o toda a gente...”. Praias está aqui em oposição a areal. Se o areal é o espaço da desolação, da dificuldade; as praias, sobretudo as da ilusão, são lugar de prazer e de descanso. Esse bálsamo, entretanto, “Pisava-o toda gente...”, foi dilacerado, daí a necessidade da participação de todos. Novamente o apelo para que o poeta seja um aguilhão, fator estimulante, incitador, excitante de uma reação, em versos decassílabos, como ocorreu no apelo inicial.

“Rebate” é toada exortativa, poema de intervenção e de corajoso incentivo à perseguição pela palavra poética que tanto pode afagar quanto incitar.

Como “cidadão empenhado, mas descomprometido” (**Diário XVI**, 4/4/1991), o eu poético faz a sua revolução “com a arma da caneta e a firmeza do

procedimento” (**Diário XV**, 10/6/1089), apelando à liberdade e opondo-se à exploração e à opressão.

“Expectação” é poema que expressa o encantamento do criar.

“Expectação”

Devolvo à tarde triste a luz que me entristece,
E vou entristecendo
O largo,
O rio,
O campo
E mais além, a linha do horizonte
Mas repreendo os olhos e regresso
À página vazia
Onde possesso,
Aguardo que desponte
A lua de um novo dia.

Um dia alegre,
Limpo,
Singular,
De nenhuma semana,
De nenhum mês,
De nenhum ano,
Miraculosamente amanhecido
Nas sílabas de um verso enfeitado,
A ressoar, medido e desmedido,
Na concha do ouvido
Deslumbrado.

Duas estrofes constituem o poema “Expectação”, contido no **Diário XIII** (9/7/1975). Onze versos compõem cada uma delas em que dois sentimentos opostos são cantados: a tristeza diante da página vazia e a alegria de versejar.

Nos dois primeiros versos iniciais, o adjetivo *triste* e derivados são repetidos três vezes, evidenciando o sentimento que perpassa toda a estrofe. (“Devolvo à tarde triste a luz que me entristece /E vou me entristecendo”). Ainda que devolvendo à tarde a luz triste, o eu-lírico permanece triste e espalha seu pesar a tudo que seus olhos alcançam. Três versos dissílabos e iniciados pelo artigo *o*, configurando uma anáfora, revelam o que é atingido pela tristeza do eu-poético: “O largo,/ O rio,/ O campo”. Nesses versos, além do mesmo ritmo, a assonância da vogal /o/ leva-nos à compreensão de que cada espaço alcançado pelo olhar do poeta é igualmente coberto pelo véu da tristeza.

Os versos subsequentes da estrofe passam a ter rima (a b c a b a). Neles somos informados que o olhar infeliz do vate vai além, vai até a linha do horizonte, isto é, abrange grande extensão e é, então, repreendido. A presença, no verso, do hiato *repre-endo*, a repetição do fonema /re/ (*repreendendo*, *regresso*), a presença da conjunção e as dez sílabas poéticas prolongam sua leitura, mas, a seguir, versos mais curtos (6/ 4/ 6/ 6 sílabas poéticas) nos esclarecem que o motivo de todo pesar é a página vazia. O adjetivo *possesso*, sonoro pela sua constituição de som oclusivo e sibilante, e de significante muito forte, dão-nos conta do desespero do eu-lírico diante da impossibilidade de criar. Aguarda, então, uma nova luz. Não mais a da tarde que o entristece, mas a de um novo dia.

A segunda estrofe registra o momento alegre do criar que aconteceu em dia indefinido (“um dia”), limpo e singular. Segue o mesmo esquema da estrofe anterior: uma série de três versos iniciados da mesma maneira (De nenhum) que é seguida de versos que rimam entre si (a b a a b).

A repetição do pronome *nenhum* vem ao encontro do “Miraculosamente amanhecido”, do “verso enfeitado”. A mágica, o milagre da criação, não podem estar sujeitos a datas. São livres, efêmeros. A sonoridade sibilante, nesses versos, está aliada a esse sentido. (“Nas sílabas de um vero enfeitado,/ A resoar,”). A presença constante da vogal /i/ no interior dos versos (Miraculosamente, silabas, medido) e nas rimas (amanhecido, desmedido, ouvido) é irradiante e acentua a “impressão do fantástico”³⁸. A repetição da oclusiva /d/ em “medido e desmedido” e nas rimas amanhecido, desmedido, ouvido – deslumbrado, enfeitado aliam-se à explosão de encantamento da ocorrência de um verso na “concha do ouvido”, não importando que seja tradicional (“medido”) ou não (“desmedido”).

Se na estrofe anterior o eu-lírico se sentia triste diante do vazio criador, a expressão de um novo dia trouxe-lhe a compensação: o deslumbramento do criar.

“Santo e Senha” é o poema que abre os diários e nele o eu literário prediz sua condição poética.

³⁸ Coelho Neto escreve: [...] O e é opaco, tem alguma coisa de sombrio, vago e fugitivo: estrela, cela, efêmero lêmure, trêmulo, frêmito. O é é vibrante: galé, boré. O i é sempre vivido, irradiante; dá, por vezes, a impressão de fantástico e, acompanhado de certas consoantes – c, l, r, s – vibra, rebrilha e canta [...] (Apud TREVISAM, 2000, p. 43)

Santo e Senha

Deixem passar quem vai na sua estrada.
Deixem passar
Quem vai cheio de noite e de luar
Deixem passar e não lhe digam nada.

Deixem, que vai apenas
Beber água de Sonho a qualquer fonte;
Ou colher açucenas
A um jardim que ele lá sabe, ali defronte.

Vem da terra de todos, onde mora
E onde volta depois de amanhecer.
Deixem-no pois passar, agora

Que vai cheio de noite e solidão.
Que vai ser
Uma estrela no chão.

“Santo e Senha”, embora seja soneto, não traz o rigor do metro, da rima e do ritmo mais comuns a essa forma fixa, mormente no momento em que foi publicado (1941).

No primeiro quarteto, a rima é interpolada (abba); no segundo, é alternada (cdcd) e, nos tercetos, também alternadas (efe/gfg). Quanto ao metro, na primeira estrofe, o primeiro, terceiro e quartos versos são decassílabos e o segundo, tetrassílabo; na segunda estrofe, o primeiro e o segundo hexassílabos, o terceiro é decassílabo e o quarto alexandrino heróico; no primeiro terceto, o primeiro e segundo versos são decassílabos, o terceiro octossílabo; no segundo terceto, o primeiro verso é decassílabo, o segundo é trissílabo e o terceiro, hexassílabo. É evidente, todavia, o predomínio de versos decassílabos. Entre eles, todos são decassílabos heroicos (“Deixem passar quem vai na sua estrada”/ “Quem vai cheio de noite e de luar” / “deixem passar e não lhe digam nada”/ “Beber água de Sonho a qualquer fonte;”/ “Vem da terra de todos onde mora”/ “E onde volta depois de amanhecer”).

“Deixem passar” é repetido quatro vezes e ainda uma vez “Deixem”. É o *leit motiv* do poema. Essa repetição, bastante sonora por ser constituída das fricativas /ch/ e /s/, desacelera a leitura e, por isso, chama a atenção para si.

Na primeira estrofe temos:

“Deixem passar quem vai na sua estrada

(...)

Quem vai cheio de noite e de luar”

(...)

Quando atentamos para a expressão “Deixem passar”, evidencia-se a presença de personagens no poema. Há uma voz de comando (“Deixem passar”) que se dirige a todos, referindo-se a “quem vai na sua estrada”.

Santo e senha, segundo o dicionário de Língua Portuguesa Houaiss é “senha em que constam o nome de um santo e um sinal, e que devem ser reconhecidos por seu portador, para que possa passar em postos guardados por sentinela”. Se “quem vai na sua estrada” tem a senha (santo e senha), deve-se deixá-lo passar e mais, não se lhe pergunta nada (Não lhe digam nada”), pois ele conhece a senha.

O pronome indefinido quem, como seu nome já diz, não deixa claro quem vai passar. Sabe-se que vai “cheio de noite e de luar”, noite e luar, nomes afins.

Toda a ênfase está no imperativo “Deixem passar” que, nessa estrofe, aparece três vezes, mas a ordem sobre quem deve passar, embora apresente a senha, é insólita.

Na segunda estrofe, a indefinição começa a se desfazer: “Deixem, que vai apenas”.

O *que* tem aí valor explicativo, e o sujeito *e/e* está subentendido. Não é mais qualquer um, mas é *e/e*, ainda que não esteja claro. Esse *e/e*, todavia, ainda não alcançou toda a clareza e objetividade porque vai “Beber água de Sonho a qualquer fonte; Qu colher açucenas.” A insistência na sonoridade de fricativas surdas (/f/ – fonte – defronte, /s/ – açucenas – sonho – apenas), cuja sonoridade é prolongada, colabora com a ideia do que ainda não é certo, definitivo, conclusivo, do que permaneceu inconclusivo. Uma informação, no entanto, vital para o conhecimento desse “quem”, que paulatinamente nos é revelado, nos é dada: bebe “água de Sonho”. No último verso dessa estrofe, após a revelação, o verso já se faz mais claro: “A um jardim que ele lá sabe”.

Finalmente, no primeiro terceto, o reconhecimento de quem ele é, ou melhor, de onde vem: “Vem da terra de todos, onde mora/ E onde volta depois de amanhecer.” O tema do claro-escuro, da transição, constante em Torga, se faz presente neste poema também (“vai cheio de noite”, mas “volta depois do amanhecer”). Aqui, novamente, a sonoridade articula-se com o sentido, pois as oclusivas /d/ (todos, depois, onde), /t/ (terra, todo, volta) e /p/ (depois, pois, passar), em oposição às fricativas surdas, também indicam a certeza, a pontualidade da ação ordenada a seguir: “Deixem-no pois passar, agora”. O pronome *no* retoma o *ele*, a conjunção *pois*, conclusiva, reforça o conceito de que deve passar e *agora* já que se sabe quem é.

O desejo imperioso de liberdade, de fazer o que sua vontade deseja faz-se notar.

No último terceto, o *que* aparece novamente como conjunção causal: “Que vai cheio de noite e solidão./ Que vai ser” e justifica mais uma vez por que se deve deixá-lo passar. Não é mais apenas “cheio de noite e de luar”, porque já se inspirou (versos 6 e 7), mas “cheio de noite e solidão”. Noite, em “cheio de noite e luar” tem conotação positiva, já em “noite e solidão”, conotação negativa. Ele é aquele que bebe na água do Sonho, que mora na terra de todos, mas é só, volta no amanhecer, ainda cheio de noite. Ele é o poeta, o santo que tem a senha, a sua poesia, “uma estrela no chão”.

Mais uma vez podemos constatar, nessa última estrofe, metro e rima coincidindo com o significado: as rimas de todos os versos são agudas, portanto mais fortes e incisivas como uma constatação, além do que, mesmo visualmente (pela disposição gráfica), pode-se perceber a diminuição da extensão dos versos (10, 3 e 6 sílabas poéticas), como que demonstrando a incerteza (na primeira estrofe, constituída de versos de 10,4,10 e 10 sílabas poéticas) numa área ampla, e a certeza de quem se deve deixar passar, porque é poeta, numa estrofe constituída de versos de menor extensão, porque a certeza é precisa, não busca possibilidades.

Fernão de Magalhães Pinto afirma que Torga acredita na Literatura e na Poesia como “emanadoras e reveladoras de uma ordem cósmica que seja a salvação do homem...” (PINTO,1995, p. 106). Podemos, daí, mais facilmente entender esse poeta “Que vais ser/ Uma estrela no chão”.

O amor, tão cantado por vozes poéticas, também é motivo para o eu torguiano. Examinaremos mais atentamente o poema “Quase um Poema de Amor” (Diário V, 7/;2/;1950)

“Quase um Poema de Amor”

Há muito tempo já não escrevo um poema
De amor.
E é o que eu sei fazer com mais delicadeza!
A nossa natureza
Lusitana
Tem essa humana
Graça
Feiticeira
De tornar o cristal
A mais sentimental
E baça
Bebedeira.

Mas ou seja que vou envelhecendo
E ninguém me deseje apaixonado,
Ou que a antiga paixão
Me mantenha calado
O coração
Num íntimo pudor,
-Há muito tempo já que não escrevo um poema
De amor.

Duas estrofes heterométricas e de extensão diversificada (12 e 8 versos) constituem o poema “Quase um Poema de Amor”.

Os dois primeiros versos que dão início à primeira estrofe são os dois últimos da segunda estrofe, como que fechando um ciclo. Entre esses dois versos, transgredindo a lei de pausa final do verso, ocorrem *enjambements* que produzem certa perturbação e estimulam a atenção do leitor. Na primeira estrofe, estão presentes entre os versos 4 e 5, 5 e 6, 6 e 7, 7 e 8, 9 e 10, 10 e 11, 11 e 12. Na verdade, esse recurso está em toda a estrofe e, aliado à rima feminina, realça a continuidade entre um verso e outro.

Nessa primeira estrofe, cujos verbos estão no modo indicativo, o eu-poético expõe o que costumava fazer e justifica-o com o que é próprio do seu povo. A aliteração da sonoridade sibilante entre o terceiro e o décimo primeiro versos além de reforçar a continuidade de sentido, alia-se à noção do que ocorre e ocorreu com

constância (o eu-poético sabe poetar com delicadeza porque é próprio da sua gente fazê-lo).

A antítese entre *cristal* e *baça* acentua a capacidade da voz lusitana de transformar bebedeira, ainda que sentimental, em algo brilhante que permite que se veja através dele , outorgando a faculdade de elevar-se ao céu, o cristal (Apud CHEVALIER, GHEEEBRANT, 1982, p. 303).

A segunda estrofe é iniciada pela conjunção *mas*, marcando, logo de início, a contrariedade: aquilo que era habitual , não é mais alcançado. As orações coordenadas alternativas, então, introduzem as possíveis razões para o acontecido. O *ou*, conjunção alternativa por excelência, é intensificado pela presença de sua sonoridade na forma verbal *vou*.

Novamente *enjambements* entre os versos 16 e 17, 17 e 18 reforçam a fluidez da estrofe e chamam a atenção do leitor. Os verbos, agora, empregados no modo subjuntivo (seja, deseje, mantenha) orientam-nos para as possibilidades, e a aliteração de sons nasais coincide com o tom de negatividade, de incapacidade. Volta-se à constatação inicial do poema, mas, agora, precedida de travessão, atualizando a afirmação, dando-lhe intensidade, até mesmo mais volume, e enfatizando a contradição. O predomínio de rimas masculinas em oposição às rimas femininas da primeira estrofe demarca ainda mais a distância entre os dois tempos: quando fazia poemas de amor, um tempo de sonho, de devaneio, um tempo capaz de transformar a embriaguez (“um modo de colocar-se em disponibilidade passiva sob o influxo da divindade”) (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p.127) em cristal (revelação do nosso inconsciente”) (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2003, p. 304); um tempo quando não é mais possível fazê-los, porque a paixão envelheceu, porque não há mais desejo, porque se é velho, porque há pudor.

A tristeza também é motivo do poetar do eu-lírico, que busca nos elementos de um viver cotidiano motivos da revelação do seu pesar.

“Escuta”

Ouço o dia.
Chora uma nora perra num quintal;

Canta melancolia
Um cuco, além, num pinheiral.

Do mormaço do sol quente,
Ouço apenas mormaço;
Mas ouço-o perfeitamente,
Na auscultação que lhe faço.

Duma voz infeliz,
Que me fala das brumas da saudade,
E que não ouço bem o que me diz,
Embora me pareça que é verdade...

Também ouço a pancada
Deste meu coração que não desiste.
E não ouço mais nada.
Um dia realmente triste.

O poema é constituído de quatro quartetos cujos versos são heterométricos, mas rimados (rima alternada em todas as estrofes) o que lhe confere um ritmo mais variado.

O primeiro verso, o mais breve entre todos (trissílabo) introduz as ideias vindouras de forma incisiva: “Ouço o dia.”. A partir daí, nos são apresentados os sons do dia. Nas duas primeiras estrofes a sonoridade externa, da natureza; nas duas últimas, a interna.

Verifiquemos o som exterior: “Chora uma nora perra no quintal;”. Segundo Houaiss, nora é o “engenho para tirar água de poço ou cisterna, composto de uma roda que faz girar a corda a que estão presos os alcatruzes” e perra é o que “não se move facilmente, que apresenta dificuldade”. A sequência, nesse verso, de sons alveolares vibrantes (“Chora uma nora perra”) associa-se à ideia de algo que emperrado, é forçado a movimentar-se e, por isso, “chora”. Em seguida, uma outra sonoridade, a do cuco, expressa num *enjambement*, que canta, mas canta melancolia.

Na segunda estrofe, a sonoridade do que é inaudível, o mormaço, uma sinestesia. O eu-poético confessa, entretanto, ouvi-lo perfeitamente (“Mas ouço-o perfeitamente”). Consciente da impossibilidade ou da dificuldade desse ouvir, introduz a adversativa *mas*. Ouve perfeitamente o mormaço, embora seja ele inaudível, porque a auscultação que faz dele é gelada, um exame sem emoção e, por isso mesmo, “auscultação”. A antítese na estrofe chama-nos a atenção: sol quente/ auscultação gelada. O que parte do eu-poético é frio; o que parte da natureza é quente. A presença

constante de sons sibilantes (mormaço, sol, ouço, mormaço, ouço-o, auscultação, faço) colabora com o conceito desse som tão difícil, desse som que é praticamente silêncio. A assonância da vogal /o/, predominantemente de timbre fechado, acresce dificuldade a esse som.

Na terceira e quartas estrofes, somos levados aos sons interiores do eu-poético. Ao verso “Duma voz infeliz” é acrescentada uma oração subordinada adjetiva explicativa: “Que me fala das brumas da saudade”. A voz, que provavelmente seja a voz interior do eu-poético, fala-lhe de “brumas da saudade”, porque, sendo saudade, é esfumada pelo tempo, vaga, incerta (como bruma) e ele não pode ouvi-la bem, mas sabe que é verdade. No último verso da estrofe, “Embora me pareça que é verdade...”, as reticências sugerem a certificação lenta, pensativa, da comprovação dessa veracidade. Também a opção do presente do indicativo (“que é verdade”), no lugar do presente do subjuntivo (seja), evidencia a verdade.

A voz da saudade é sutil (“não ouço bem o que me diz”) e essa sutileza também é sugerida pela constância de sibilantes (voz, infeliz, brumas da saudade, ouço bem, o que me diz, pareça).

Na quarta e última estrofe, o coração é ouvido, uma metáfora. Ele é perfeitamente audível, porque não bate, dá pancadas (“Também ouço a pancada”). Certamente porque não desiste, é persistente, que é tão audível, dá pancadas, termo forte cuja sonoridade o faz mais forte. A presença de oclusivas (/t/, /b/, /d/, /k/), nos versos, reforça o mesmo conceito.

Também ouço a pancada
Deste meu coração que não desiste”.

“Um dia realmente triste” conclui o eu-poético depois de o ter descrito auditivamente. Se a nora chora, o cuco canta melancolia, a voz é infeliz, o coração não desiste e, se não desiste é porque há esse pensamento, esse conceito e só poderia ser essa a sua conclusão. Dois versos simples, sem sonoridade especial, sem construção sintática elaborada, apenas a constatação desolada:

“E não ouço mais nada.
Um dia realmente triste”.

Não ouve mais nada, faz-se silêncio, mas gostaria de ouvir, essa é a impressão.

Num processo depressivo, porque tudo quanto ouvido traz tristeza, o coração não desiste, está apegado à vida, e a vida física continua, embora a mente, o sentir estejam abatidos, debilitados, não depreendendo sons felizes, pois tudo é projeção do eu interior.

Esses são os sujeitos que, na nossa opinião, falam alto nos dezesseis volumes do **Diário** e exibem um Torga na sua inteireza. Um “diário é, ao mesmo tempo, luz mágica do mundo interior e janela aberta para o mistério do mundo” (LEÃO, 2005, p. 32). O eu-diarístico, analisando-se nos seus temores, obsessões, rebeliões, frustrações, mas também nos seus encantamentos e êxitos, analisa o mundo no qual quer viver, e do qual, paradoxalmente, se quer refugiar, originando esse ser complexo.

Esse ser complexo procurou encontrar-se na escrita do diário (“Além de escrever este diário, que vãs tentativas poderei fazer para me juntar?” (**Diário IX**, 12/9/1961), registrando “as ondulações” de seu espírito” (**Diário XIV**, 11/8/1982), seus “pedaços” (**Diário VII**, 2/9/1954), o autoconhecimento, mas acabou por conhecer um outro assinalado pelo distanciamento imposto pela escrita, ainda que tenha sido consubstanciado o seu pensamento e o seu espírito. Sobre o diário afirma: “[...] não é uma crônica dos meus dias, mas a parábola deles” (**Diário XI**, 3/8/ 1970).

Buscando sua unicidade, sua compreensão num processo catártico, algumas vezes angustiado, o sujeito diarístico mostra-se insatisfeito e infeliz com o resultado de seus dias.

O sujeito que sempre assinalou a efemêride humana numa preocupação obsessiva e ainda seu conflito religioso, que o imergiu em dúvidas e lutas cada vez mais densas porque geradas em profundas contradições, o sujeito que ansiou pela liberdade como poucos e buscou a perfeição da arte, nos diários finais, portanto no final da vida, sentindo que “a vida é irremediavelmente um dom provisório” (**Diário XVI**, 22/10/ 1993), assume sua condição humana e a revolta cede lugar à aceitação, num processo de pacificação através da missão de poeta que alcançará uma projeção cósmica. A missão do poeta, todavia, no seu entender intransigente, nunca é cumprida

na sua totalidade e intensidade, pois o eu-poético de Torga, ao cabo de cada livro, se sente insatisfeito e culpado como um pecador que não cumpriu bem a sua penitência, afirmando que ainda não conseguiu dar à arte tudo. Além dessa insatisfação, afirma: “As palavras já estão gastas e já foi dito tudo” e aponta uma possibilidade apenas de usá-las: “se nenhuma paixão ou vaidade ou sofisma empurrar a caneta” (**Diário XVI**, 7/3/1992). Busca atingir a perfeição, mas, na sua perspectiva, ela nunca é lograda, pois sempre está atento às imperfeições (**Diário XIII**, 18/7/1979) e sente que nunca foi “um autor convencido” (**Diário VIII**, 15/10/1958)

O conceito de liberdade face aos objetivos perseguidos, desenvolvido ao longo dos diários, aponta, no final, para um hipotético fracasso, pois reconhece: “lutei a vida inteira para ser livre. Mas consegui apenas preservar a minha identidade”. (**Diário XVI**, 2/10/1990) Esse fracasso, todavia, a nosso ver, estende-se a todos os homens.

Acresce-lhe o sentimento de perda, o fechamento de seu consultório aos 84 anos: “Desfiz-me do consultório. Mil circunstâncias adversas conjugaram-se encarniçadamente nesse sentido. E adeus, meu velho reduto onde tantos anos lutei como homem, médico e poeta”. (**Diário XVI**, 8/6/1992)

Doente, sem seu reduto, o consultório, sentindo-se fracassado diante dos seus projetos libertários, insatisfeito com sua produção literária, acovardado diante da morte (“suprema fortuna é saber corajosamente merecer a vida, e a suprema desgraça é covardemente não a saber perder”) (**Diário XVI**, 30/7/1991) e sem o consolo de um Deus misericordioso (“Vejo um destino ardiloso onde devia ver um Deus misericordioso” (**Diário XIV**, 20/11/1984) é esse o sujeito que extraímos no final de sua escrita ontológica. Colhemos também um sujeito orgulhoso de sua autenticidade e de sua força (“Mais página de meditação, são gritos de alma irreprimíveis dum mortal que torceu mas não quebrou, que, sem poder, pôde até a exaustão”). (**Diário XVI**, 9/12/1993).

Miguel Torga refaz a sua história e a história dos homens de que também foi protagonista e, ao fazê-lo, deixa transparecer uma procura incessante de sua identidade, de sua auto-afirmação, além da figura de um ser social que se projeta como um todo.

Conclusão

As considerações precedentes dizem respeito ao enigma da arte – enigma que é a própria arte. Permanece afastada a pretensão de resolver este enigma; a tarefa consiste em vê-la.

Martin Heidegger

Faz-se tempo de concluir, tendo em vista os pressupostos apontados.

Do que já foi discutido, é inegável a presença do “tempo curto”, não obstante também do “longo”, pois o registrado nos diários não só se limita ao ocorrencial, porém apreende valores de uma época, característica própria da literatura. Há a ligação com o imediato e factual nos diários de Torga, como em qualquer outro, mas também é inegável que a realização literária, neles, foi mais forte, ao ultrapassar os limites de um simples registro e se impor como arte e ficção, numa resistência frente à trivialização do mundo. Sim, ficção, porque o próprio diarista afirma:

Preferi às vezes pôr um poema onde devia estar um insulto, e em certas ocasiões acreditei mais no meu instinto sem provas do que na minha razão com argumentos. Enchi com frequência uma página de lamúrias quando na verdade estava cheio de força e de alegria. (**Diário III**, 17/6/1946)

Pudemos ainda verificar, nas análises realizadas, a desautomatização da linguagem, estabelecendo relações imprevisíveis, sobretudo através da metáfora e da comparação, que diluem as possibilidades de informações mais diretas ou imediatas sobre os objetos focalizados, e a exploração das virtualidades significativas da língua e da palavra.

Comentando a inconsistência dos princípios, metaforicamente explica-os com a intervenção do pica-pau que fura a madeira e a deixa oca. Ao fazê-lo, acresce a aliteração de consoantes oclusivas que, além de imitarem o som do bico da ave martelando a madeira, dão ritmo e sonoridade à prosa: “O peto foi-se à floresta, picou, picou, abriu na polpa de cada tronço o indispensável caminho à infiltração deteriorada, e o tempo paciente encarregou-se do resto”. (**Diário VIII**, 10/7/1958)

Outras tantas passagens nos revelam a função poética na prosa, surpreendendo-nos e revelando-nos um autor cuja atração pelas palavras é inata, um autor que procura, em cada palavra, a sua alma, o seu perfume, que injeta mistério nelas e joga com elas:

Matar saudades. Às vezes apetece. Quando são de um terraço sobranceiro ao mar, onde se escreveram versos à sombra dum aloendro. Versos de férias, sem mortificação. Meros ponteiros líricos de horas devolutas. (**Diário XIII**, 15/8/1977)

Clara Rocha nos esclarece sobre a aproximação possível de existir entre a autobiografia e a poesia. Cita Jean Cohen ao demonstrar que a “redundância é a lei constitutiva do discurso poético e que a coerência do poema se manifesta ao nível da sinonímia patética ou equivalência de patemas” e conclui que, na escrita autobiográfica, quando a “redundância ultrapassa o grau limitado da repetição que a comunicação exige [...] intensifica-se a força expressiva de “pathos”, característica da poesia, advindo as estreitas relações entre autobiografia e poesia lírica”. (ROCHA, 1977, p. 133)

No discurso diarístico de Torga, além da presença maciça da poesia, também podemos, de acordo com a exposição de Clara Rocha, aproximar a escrita autobiográfica propriamente dita da poesia em vista dos temas repetitivos e dos ritos configurados em comportamentos estandartizados diante das datas, paisagens, acontecimentos.

Mesmo nos últimos **Diários**, onde o registro de acontecimentos políticos e sociais do mundo é constantemente anotado e comentado, esse registro não tem a precisão nem a factualidade jornalística, não se limita a um discurso a ser utilizado pelo destinatário, antes procura, através do registro do discurso conotativo, valorativo e figurativo, um fim em si mesmo.

Citamos algumas passagens que podem ilustrar o exposto, sublinhando as passagens em que o subjetivo, o conotativo interfere no factual:

Começou a retirada das tropas russas do Afeganistão. No meio das variadas opressões que afligem o mundo, é consolador assistir à derrota e humilhação de potências titulares inflingidas pela resistência obstinada dos povos tutelados. Povos sem exércitos poderosos, sem bombas atômicas, sem riqueza e sem técnica, mas senhores de uma arma invencível: o amor à própria identidade levado às últimas conseqüências. Cada maltrapilho a valer por um tanque. Cada alma a responder sozinha pela comunidade com a vida conformada. A dizer com a voz do sangue um não eterno a todos os jugos contumazes da História. (Diário XV, 15/5/1988)

O governo húngaro admite a hipótese de autorizar a formação de partidos políticos. A democracia é um bem tão estimável que até às tiranias faz arranjo chegada a hora. Quando não podem mais, acenam com ela aos oprimidos. E conseguem pacificá-los. Não é a liberdade ainda. Mas é a devolução da esperança roubada de poder acalentá-la de novo. (Diário XV, 11/11/1988)

Outro aspecto a se observar que vem ao encontro do nosso pressuposto de que, no **Diário** torguiano, há predomínio da função poética é a observação de Jean-Michel Adam de que o discurso literário é uma prática ultra-discursiva e transgressiva e que, por isso, exprime sua condição pois dialoga consigo mesma, busca sua razão de ser no seu próprio movimento (Apud ADAM, 1976, p. 278). As inúmeras reflexões do autor sobre o seu escrever inseridas, inclusive, em poemas metalinguísticos como “Evocação” (**Diário XIII**, 14/7/1987), “Catequese” (**Diário XVI**, 15/4/1992), “Longo vai o meu canto” (**Diário XII**, 1/3/1968), “A Noite” (**Diário XV**, 16/1/1989), em que a poesia é lugar de comunhão com o sagrado, são exemplo de mais uma característica do **Diário**, que o faz literatura.³⁹ Trata-se da poesia surgindo como referente, como tópico, como declaração da matéria do próprio poema, autênticos exemplos de metapoemas.

O fato de cada volume começar e acabar com um poema revela a que ponto o autor considera o texto em verso, a forma por excelência do seu sentir mais profundo. E se há essa acentuada procura do verso nos **Diários** é porque, sendo o autor Miguel Torga um artesão das sínteses, “um avaro das palavras” (**Diário XIV**, 11/1/1984), é no poema, ou mesmo na prosa poética, que encontra a condensação e a concentração buscadas. Revela também o rigor na própria estrutura dos diários que se assemelha a um edifício constituído por sobrepostos e selecionados blocos de pedra, muito distante de ser comparável a um amontoado de pedras soltas.

Os temas buscados com constância pelo autor, como a natureza, o humanismo, sua destinação poética, a morte, Deus, e tantos outros têm afinidade com o cantar poético e propiciam uma alternância do registro poético e o do propriamente diarístico.

Na verdade, os **Diários** de Torga são produto de labor sobre a palavra, de elaboração estética e verbal, de uma permanente vigilância do teor artesanal, como pudemos demonstrar nas análises de alguns textos em prosa e verso, dos quais podemos abstrair a sequência de muitos enunciados. Seus temas preferidos aliam-se à

³⁹ O termo “poema” está no título de 13 poesias (**Diário II**, 3/5/1943, **Diário VII**, 22/4/1955, **Diário X**, 28/9/1965, **Diário VI**, 17/4/1952, **Diário IV**, 25/9/1948, **Diário V**, 7/2/1950, **Diário XIII**, 15/5/1979 e 7/10/1979, **Diário IX**, 16/7/1963; “poesia” e “poética” de 6: **Diário IV**, 25/9/1948 e 25/3/1949, **Diário V**, 25/6/1950 e 3/2/1951, **Diário IX**, 6/7/1963, **Diário XIV**, 1/3/1984); “canção” de 5: **Diário I**, 30/12/1939 e 12/5/1949, **Diário III**, 31/3/1946, 1/4/1946 e 13/7/1946, **Diário V**, 20/9/1950; “cantiga” de 2: **Diário XI**, 2/11/1969, **Diário IV**, 12/9/1946; “écloga” de 2: **Diário IX**, 2/5/1961, **Diário III**, 20/5/1943; “elegia” de 3: **Diário III**, 17/10/1945, **Diário IX**, 31/5/1963, **Diário V**, 22/9/1950; “ode” de 2: **Diário III**, 16/1/1946 e 14/8/1946; “ditirâmbo” de 1: **Diário VIII**, 25/6/1958; “lírica” de 1: **Diário VIII**, 2/5/1958.

poesia, sua concisão aproxima-o da poesia, mas é, sobretudo, a intransigência consigo mesmo, a consciência de que “só a experiência, a dor e o trabalho trazem a dignidade que uma obra literária exige” (**Diário IV**, 18/5/1947) que permitiram a referida dignidade ser característica de sua própria poética.

Dono de uma escrita no mais das vezes máscula, vigorosa e simples, trazida da vida humana do ambiente rural, do alto das montanhas de onde as vozes tutelares se escutam, alia-a à herança de múltiplas tradições culturais advindas do classicismo greco-latino até as inquietações do humanismo contemporâneo e dos debates ideológicos mais recentes e elabora sua poesia como protesto, como dádiva, como transfiguração, como justificação da existência e de sua inerente rebeldia.

Sua prosa, no nosso entender, é o que há de melhor. Minada de lirismo, é graciosa e dura; ainda que construída em ritmo incisivo, entrecortado e curto, revela-se leve no seu estilo imagético. Além disso, a criteriosa seleção vocabular cataforiza o drama central do que é narrado.

Uma experiência pessoal, como leitora dos **Diários** de Torga, cremos ser importante registrá-la: inúmeras vezes, vimo-nos de tal forma envolvidos pelas imagens criadas pelo autor, pela emoção de determinadas passagens, embora breves por se tratar de um desfilar de situações, espécies de quadros que recortam passagens de uma trajetória configurando uma escrita fragmentária, que tivemos dificuldade para entender a anotação seguinte, sem que ela apresentasse dificuldade alguma. O encantamento, a magia da escrita torguiana emocionam-nos, geram em nós novos sentimentos, reflexões e vivências que permanecem, havendo, por vezes, necessidade de uma pausa para o reinício da leitura e apreensão do conteúdo de uma outra situação, de mais um recorte do autor, para, quem sabe, nos encantarmos novamente.

Mais do que nos demais diários lidos, pudemos perceber, nos de Torga, uma preocupação constante com o estilo⁴⁰, com a fluência da frase espontânea e sem contorções, com a temática variadíssima, com o lírico que nele tem sido sempre o mais forte e aparece disseminado, ora explícita ora implicitamente nas anotações em prosa ou a manifestar-se no tecido dos próprios poemas. Mas a lírica de Torga é preta de pensamento e de criatividade, é realista, pois abrange a preocupação social do autor

⁴⁰ “O estilo é uma determinada artimanha discursiva reiterada definível num único enunciado totalizador” (DISCINI, 2009, p. 140).

com o que há de opressivo na pátria e no mundo, e não romântica. Embora as anotações do **Diário**, que vai escrevendo num caderno que carrega, mesmo em internações hospitalares (Apud ROCHA, 2000, p.173), possam ser julgadas como uma reflexão heurística sobre a própria identidade, sua escrita não é intransitiva, ensimesmada na sua própria contemplação, mas busca atentamente os outros no mundo, formatando-os num expressionismo plástico e psicológico.

A poesia torguiana se propõe não só comover, mas também convencer sob a luz de uma doutrina. Frases conceituosas sobre essa poesia são abundantes no **Diário** e constituem verdadeiras pilastras da mensagem, já que dão maior consistência à significação e criatividade de uma poesia que não se propõe apenas a sensibilizar.

Aspectos da modernidade nela estão presentes: o emprego frequente de frases nominais⁴¹; a utilização de ritmos inusitados, de versos polimétricos; a preocupação com a questão social, com a adoção de uma temática existencialista e ontológica, interpretadora da atualidade; a tensão e a rebeldia; o uso abundante do sensorial; o cultivo de uma arte através de metapoemas. Aspectos românticos também podemos apontar em decorrência de temperamento forte, impetuoso, apaixonado, conflituoso do “homem de extremos” (**Diário VI**, p. 151), assim como do seu intenso amor à natureza, da sua busca da cor local, da ternura voltada ao homem simples, que é íntegro, puro, honesto e ainda do gosto de viajar não só por terras portuguesas, mas por todo o mundo, ocasião de confrontos de espaço e de culturas.

Miguel Torga, ao escrever, assumiu a herança de múltiplas tradições culturais, desde a do classicismo greco-latino, do romantismo, até a das inquietações do humanismo contemporâneo, desde as crenças do messianismo céltico e hebraico até a problemática dos debates ideológicos mais recentes; e todas essas tradições ele as tem incansavelmente integradas numa perspectiva portuguesa e poética.

Na poesia de Torga, nos diários, também está presente a preocupação com o dizer de um escritor e criador pujante de ideias e de estilo. Esse dizer poético é forma de interrogar o mundo, no sentido de invenção, de experiências sensíveis por intermédio do entendimento, do movimento e da relação entre as palavras.

⁴¹ Verificar o poema “Náusea” (**Diário VI**, 23/8/1952), em que a elipse verbal é constante.

Quanto ao hibridismo presente nos diários, Bakhtin explica que “no âmbito da literatura de ficção⁴², os gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade na linguagem, através de diferentes aspectos da individualidade (BAKHTIN, 2003, p. 265). O sujeito dos diários de Miguel Torga, sujeito multifacetado ainda que único, como pudemos demonstrar através da busca dos diversos eus na escrita diarística, empregou, nos diários, variedade de gênero (poesia e prosa nos ensaios, nas notas de viagem, nos contos, na crítica, no registro das memórias de Portugal) para a expressão de sua individualidade na linguagem, sem, todavia, quebrar o pacto autobiográfico.

Estando o **Diário** torguiano pleno da função poética e revestido de múltiplos valores, sem deixar, no entanto, de ser diário, um diário híbrido consequentemente, não pode ser entendido como obra marginal ou complementar, ser relegado a um segundo plano, à sombra do restante de sua produção artística de maior rigor construtivo. Aliás, o rigor também está presente na estrutura do **Diário**, como já foi comentado. Há, inclusive, uma alternância entre a produção e publicação dos **Diários** e do restante da obra de Torga. São contemporâneas do período abrangido pelos volumes V, VI e VII do **Diário** os livros **Cântico do Homem** (1950), **Alguns Poemas Ibéricos** (1952), **Penas do Purgatório** (1954). **Orfeu Rebelde** (1958), livro onde a metapoesia é reiteradamente motivo do poema, coincide com o período abrangido pelo volume VIII (7/10/1955 a 25/12/1959), caracterizado por uma fraca média de produção poema/ano (como demonstrado na tabela) e por baixa frequência, compensando-o (Apud MOURÃO-FERREIRA, 1978, p. 13). O fato demonstra que o próprio autor dá ao **Diário** e ao restante de sua obra o mesmo valor, diferentemente de outros autores cujos diários foram escritos no final de suas vidas, ou quando nada mais havia no prelo.

Nos dezesseis volumes do **Diário** de Miguel Torga coabitam o ensaísta, o psicólogo, o moralista, o socialista, o médico, mas é, sobretudo, o poeta que preside soberanamente numa explosão de vida nas suas diferentes tensões, fazendo com que no ato poético, “a linguagem cesse de ser instrumento e mostre-se na sua essência, que é a de fundar um mundo [...] Fundar as coisas pela palavra” (VALÉRY, 1968, p. 1317).

⁴² Se os diários de Torga trazem características literárias, como comentamos anteriormente, neles encontramos ainda a busca do elaborado, da transfiguração do pensamento em poesia, e somos levados a considerá-los ficção.

Não foram os diários feitos para o elogio fácil, nem tampouco para a leitura apressada e artificial. São feitos para o deleite prolongado, para a emoção que perdura. Trata-se de livros que falaram poética e admiravelmente dos outros homens e das coisas da terra. São livros que nos fascinam pelos comentários poéticos sobre realidades arreigadas de emoção, fazendo-nos abandonar recursos já experimentados para ensaiar outros novos, mais dourados (porque “a arte é sempre a versão dourada do que se vê”) (**Diário IV**, 14/3/1949).

No prefácio à quinta edição de **Contos**, Torga afirma: “Desde rapaz que defendo uma arte o mais pura possível nos meios e o mais larga possível nos fins”. (TORGA, 2002, p. 381) cremos não ser excessivo dizer que essa expressão pode servir como síntese esclarecedora da obra torguiana na sua totalidade coesa e, por isso mesmo, síntese também referente aos diários.

O **Diário** de Torga revela a originalidade de um autor que coloca em pé o vivido, o imaginado, o sentido por meio de uma escrita acabada, de sintaxe hipotáctica e totalizadora, oferecendo percepções, vivências enriquecidas por um sentir sensível, artístico, poético, pleno de vigor, solidariedade, idealismo e ternura, ainda que à maneira transmontana. Abre uma janela escancarada para o mundo, através da qual a vida pode ser observada, compreendida, usufruída, questionada e, de certo modo, vivida. Olhando a vida, metamorfoseia o interior do próprio eu pela aquisição de mais saber e mais compreensão, que decorrem do impacto com o mundo e proporcionam uma exterioridade que entra, mas também o investimento íntimo de pensar e de sentir que acompanha o dinamismo do olhar. Sugere, também, que façamos o mesmo:

“Depois da Chuva”

Abra a janela, e olha!
Tudo o que vires é teu.
A seiva que lutou em cada folha,
E a fé que teve medo e se perdeu.

Abre a janela, e colhe!
É o que quiser a tua mão atenta:
Água barrenta,
Água que molhe,
Água que mate a sede...

Abre a janela, quanto mais não seja
Para que haja um sorriso na parede!
(**Diário IV**, 8/3/1949)

Referências Bibliográficas

Dos autores

ESPANCA, Florbela. **Obras Completas de Florbela Espanca, vol. IV – Contos e Diário**. Actualização e revisão de Maria Teresa Moya Praça. Lisboa: 1985.

FERREIRA, Vergílio. **Conta-Corrente – Nova Série II**. Lisboa: Bertrand, 1993.

_____. **Conta-Corrente- Nova Série I- IV**.Lisboa: Bertrand. 1994.

RÉGIO, José. **Páginas do Diário Íntimo**. 2. ed. Lisboa: Nacional – Casa da Moeda.

_____. **Contos e Novelas**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.

TORGA, Miguel. **Diário I**. 4.ed. revista. Coimbra: 1957.

_____. **Diário II**. 2. ed. revista. Coimbra: 1949.

_____. **Diário III**. 2. ed. revista. Coimbra: 1954.

_____. **Diário IV**. 2. ed. revista. Coimbra: 1953.

_____. **Diário V**. 2 .ed. revista. Coimbra: 1955.

_____. **Diário VI**. 2. ed. revista. Coimbra: 1961.

_____. **Diário VII**. Coimbra: 1956.

_____. **Diário VIII**. 2. ed. Coimbra: 1960.

_____. **Diário IX a XVI**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

_____. **Bichos**. 7. ed. Coimbra: 1967.

_____. **Contos**. 3.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. **Quarto Dia da Criação do Mundo**. Coimbra: 1974.

Acerca dos autores

Florbela Espanca

CORREIA, N. Prefácio. In: ESPANCA, Florbela. **Diário do Último Ano**. 2 .ed. Lisboa: Bertrand, 1982, p. 7- 30.

DALL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: os sortilégios de um arquétipo. In: **Estudos Portugueses e Africanos**, 2, p. 53- 66. Campinas: nov. 1983.

_____ A condição feminina na obra de Florbela Espanca. In: **Estudos Portugueses e Africanos**, 5, p. 111- 122. Campinas: 1985.

FERREIRA, J. G. Encontro com Florbela. In: FERREIRA. **A memória das palavras ou o gosto de falar de mim**. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1966, p. 233 - 240.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca – Uma Estética da Teatralidade**. São Paulo: UNESP, 2003.

LUÍS, Agustina Bessa. **Florbela Espanca - Vida e Obra**. Lisboa: Arcádia, 1979.

MORÃO, Paula. Florbela – o Diário de 1930. In: **A planície e o Abismo** - Actas do Congresso sobre Florbela Espanca, realizada na Universidade de Évora. Évora: Vega, 1997, p. 109 –116.

OSAKABE, H. Florbela e os estereótipos da feminilidade ou À margem de um artigo que se fez à margem de um soneto. In: **Estudos Portugueses e Africanos**, 2. Campinas: nov. 1983, p. 67–77.

ROCHA, Andrée. À procura de Florbela. In: **Temas de Literatura Portuguesa**. 1986, p. 141–148.

Vergílio Ferreira

CALAFATE, Pedro. Vergílio Ferreira. In: **Colóquio Letras**, 54. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1980.

FERREIRA, Serafim. Vergílio Ferreira – ou os limites de escrever . Disponível na internet no endereço <http://WWW.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=1529>. Acesso em 15 de set. 2009.

LIND, Georg Rudolf. Constantes na narrativa de Vergílio Ferreira. In: **Colóquio Letras**, 90. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1986, p. 35–46.

PADRÃO, Maria da Glória (Org.). **Um escritor apresenta-se**. Lisboa: INCM, 1981.

José Régio

BOCHICCHIO, Maria. Dizer e mostrar na estética de José Régio. In: **Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas II Série**, vol. XXIII, Porto: 2006, p. 283-298.

GALHOZ, Maria Aliete. **Catorze Ensaios sobre José Régio**. Lisboa: Cosmos, 1966.

LISBOA, Eugénio. **O essencial sobre Régio**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

_____. **José Régio – uma literatura viva**. Lisboa: Ministério da Educação, 1992.

_____. José Régio e Mário de Sá-Carneiro. In: **Colóquio Letras**, 117-118. Lisboa: Fundação Gulbenkian, set. 1990, p. 215–223.

RODRIGUERO. Eliana Persechino. **José Régio: Marcas Ensaísticas em Jogo da Cabra Cega**. Tese (mestrado em Literatura Portuguesa) Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Vernáculas, Literatura Portuguesa, 1999.

ROMO, Eduardo Javier Alonso. José Régio visto por ele mesmo. In: **Revista Letras**, 62. Curitiba: UFPR, jan.- abr. 2004.

SALEMA, Teresa. O autor, a intertextualidade e o leitor. In: **Colóquio Letras**, 85. Lisboa: Fundação Gulbenkian, set. 1983, p. 52.

TEIXEIRA, Ramiro. Em torno das “Páginas do Diário Íntimo” de José Régio (1901-1969). In: **Colóquio Letras**, 159-160. Lisboa: Fundação Gulbenkian, p. 420-433.

Miguel Torga

ÁLVAREZ, Eloísa. Ventura ou a gênese de um mito. In: **Colóquio Letras**, 109. Lisboa: Fundação Gulbenkian, maio-jun. 1989, p. 12-16.

_____. Miguel Torga – Diário XII. In: **Colóquio Letras**, 43: Fundação Gulbenkian, 1978, p. 79–80.

ANIDO, Nayade Anídio. Miguel Torga e a recusa do divino. In: **Colóquio Letras**, 24. Lisboa: Fundação Gulbenkian, mar. 1975, p. 31-40.

BARATA, Maria de Lurdes Gouveia da Costa. **Miguel Torga – Espaço de um eu em polifonia de vozes**. Tese (doutorado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: 2002.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Uma Leitura do Diário. In: **Colóquio Letras**, 98. Lisboa: Fundação Gulbenkian, ago. 1987, p. 22-24.

BUESCU, Helena Carvalhão. Da expressão à tensão: o fundamento agônico em Miguel Torga. In: **Aqui, neste lugar e nesta hora**. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1994.

Casa Municipal de Cultura. **Actas do Colóquio: Miguel Torga e a Literatura Intimista**. Coimbra: 2005.

CÉSAR, Guilhermino. Miguel Torga, o Ibérica. In: **Colóquio Letras**, 41. Lisboa: Fundação Gulbenkian, dez.1966, p. 34-36.

CHORÃO, João Bigotte. Como é Torga? In: **Colóquio Letras**, 17. Lisboa: Fundação Gulbenkian, jan. 1974.

_____. O monodialogo de Torga. In: **Colóquio Letras**, 135/136. Lisboa: Fundação Gulbenkian, jan. 1985, p.13-18.

- COELHO, Jacinto Prado. Casticismo e humanidade em Miguel Torga. In: **Ao contrário de Penélope**. Lisboa: Bertrand, 1976.
- FERREIRA, António Manuel. O conto de Miguel Torga. In: **Literatura Portuguesa Ontem e Hoje**. CORRADIN, Flávia Maria; JACOTO, Lilian (Orgs). São Paulo: Paulistana, 2008.
- FRANÇA, José Augusto. O Senhor Ventura: Lição pátria de ventura e desventura. In: **Colóquio Letras**, 90. Lisboa: Fundação Gulbenkian, mar. 1986, p. 85-86.
- FREIRE, António. **Lendo Miguel Torga**. Porto: Salesianas, 1990.
- GONÇALVES, Fernão de Magalhães. **Ser e ler Miguel Torga**. 2. ed. Évora: Vega, 1995.
- HERRERO, Jesús. **Miguel Torga, poeta ibérico**. Lisboa: Arcádia, 1979.
- HÖRSTER, Maria António Ferreira. Torga visto da Alemanha. In: **Colóquio Letras**, 120. Lisboa: Fundação Gulbenkian, abr./jun 1991, p. 161-165.
- LEÃO, Isabel Vaz Ponce de. **O essencial sobre Miguel Torga**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.
- _____. (Org.) **A minha verdadeira imagem está nos livros que escrevi**, vol. I e II. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2007.
- LINHARES FILHO. O Poético como humanização em Miguel Torga. In: **Colóquio Letras**, 98. Lisboa: Fundação Gulbenkian, p. 16-17.
- LOPES, Teresa Rita. Além, aqui e aquém em Miguel Torga: análise de Vicente. In: **Colóquio Letras**, 25. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1975, p. 34-49.

LOURENÇO, Eduardo. **O desespero humanista de Miguel Torga e o das Novas Gerações**. Coimbra: Coimbra, 1955.

LOURENÇO, Eduardo. **O Desespero Humanista de Miguel Torga e o das Novas Gerações**. Coimbra: 1965.

LOUSADA, Vítor José Gomes. **Miguel Torga: o simbolismo do espaço telúrico e humanista nos Contos**. Guimarães: Cidade Berço, 2003.

MACHADO, Álvaro Manuel. Miguel Torga ou a impureza da criação. In: **Colóquio Letras**, 43. Lisboa: Fundação Gulbenkian, mai.1978, p. 44-61.

MEDINA, João. E agora louvemos um grande homem (A propósito do volume XI do Diário de Miguel Torga). In: **Colóquio Letras**, 17. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1974, p. 78-80.

MELO, José de. **Miguel Torga, a obra e o homem**. Lisboa: Arcádia, 1960.

MONTEIRO, M. de Assunção Morais. A metamorfose em Vitorino Nemésio e Miguel Torga. In: **Vitorino Nemésio, Vinte anos depois**. Actas do Colóquio Internacional. Lisboa: Ponta Delgada, 1998.

_____. **Gênese e Escrita do Conto no Diário de Miguel Torga**. Tese de doutoramento. Vila Real, Universidade de Trás os Montes e Alto Douro, 1995.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Diário de Miguel Torga**. In: Seara Nova, 21/3/1942, p. 91-92.

MOREIRO, Álvaro Manuel. Miguel Torga ou a impureza da criação. In: **Colóquio Letras**, 41. Lisboa: Fundação Gulbenkian, dez.1966, p. 34-36.

MOURÃO-FERREIRA, David. Miguel Torga. In: **Dicionário de Literatura** (Dir. J. P. Coelho), vol. IV, Porto: Figueirinhas, 1973.

- _____. Saudação a Miguel Torga. In: **Colóquio Letras**, 98. Lisboa: Fundação Gulbenkian, jul./ago 1987, p. 9-21.
- _____. Poética e Poesia no Diário de Miguel Torga. In: **Colóquio Letras**, 43. Lisboa: Fundação Gulbenkian, p. 7-19.
- MOURÃO, José Augusto. A literatura e o mal: Torga, Celan e Duras. In: **Colóquio Letras**, 125/126. Lisboa: **Colóquio Letras**: Fundação Gulbenkian, jul/dez 1992, p. 129-137.
- PAZ, Octavio. **Los hijos del limo** – Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- ROANI, Gérson Luiz. Sob o Vermelho dos Cravos de Abril. – Literatura e Revolução no Portugal Contemporâneo. In: **Revista Letras**, 24. Curitiba: UFPR, mar. 1975, p. 15-32.
- ROCHA, Clara. **O espaço autobiográfico em Miguel Torga**. Coimbra: Almedina, 1977.
- _____. **Miguel Torga – Fotobiografia**. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- ROMO, Alonso. A problemática existencial no Diário de Miguel Torga. In: **Letras de Hoje**, 35. jun. 2000.
- SAMPAIO, Rui. Itinerário de Miguel Torga. In: **Colóquio Letras**, 18. Lisboa: Fundação Gulbenkian, maio 1962, p. 54-56.
- SEDA, Hilton. **Miguel Torga: o médico e o poeta**. Porto Alegre: Kallegraphos, 2008.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes. O cílio, o sésamo e as palavras textuais na poesia de Miguel Torga. In: **Colóquio Letras**, 43. Lisboa: Fundação Gulbenkian, maio 1978, p. 33-41.

Sindicato dos Professores da Região Centro, Coimbra. Conferência proferida em 21/9/1984. **A Condição Portuguesa no Diário de Miguel Torga**. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1992.

SOUSA, Carlos Mendes. Eduardo Lourenço e Miguel Torga: conversa inacabada. In: **Colóquio Letras**, 171. Lisboa: Fundação Gulbenkian, maio/ago 2009, p. 167-199.

Universidade de Massachusetts. Sou um homem de granito: Miguel Torga e seu compromisso. In: **Comunicações apresentadas no Colóquio Internacional sobre Miguel Torga**. Out. 1992.

VEILLETET, Pierre. Aujourd'hui Montaigne est portugais. C'est Miguel Torga. In: **Sud-Quest Dimanche**, 30/5/1982.

Geral

ADAM JEAN, Michel. **Linguistique et Discours Littéraire**. Paris: Larousse, 1976.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel, Diário. In: João Bigotte Chorão (Org.). **Enciclopédia Verbo Luso-brasileira**. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1999, p. 208-208.

_____. **Teoria da Literatura**. 4.ed. Coimbra: Almedina, 1982.

ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (Org.). **História da Vida Privada 3 – Do Renascimento ao Século das Luzes**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: 1991.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 4.ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAPTISTA, Abel Ramos. O Espelho Perguntador. In: **Colóquio Letras**, 143/144. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1997, p. 63-79.
- BARTHES, Roland. Le degré zero de l'écriture. In: BARTHES. **Roland Barthes Oeuvres Complètes I**. Paris: Seuil, 1993, p. 137-187.
- Bíblia Nova Vida**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida Nova, 1976.
- BIRCHAL, Telma de Souza. **O Eu nos Ensaio de Montaigne**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BLAKE, William. **O casamento do céu e do inferno & outros escritos**. Tradução de Alberto Massicano. Coleção L&PM Pocket, vol. 452. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **L'Espace Littéraire**. Paris: Gallimard, 1955.
- BRUSS, Elisabeth W. L'Autobiographie considérée au genre littéraire. In: **Poétique**, 17. Paris: 1974, p. 14-26.
- CHAVES, Castelo Branco. **Memorialistas Portugueses**. Venda Nova: Amadora, 1978.
- CHEVALIER, Jean; Gheerbrant, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- CHIAPPINI, Lígia; Aguiar, Flávio Wolf (Org.). **Literatura e História na América Latina**. Seminário Internacional, 9 a 3 de 1991. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- CHOCHEYRAS, Jacques. Place du journal dans la littérature moderne. In: **Journal intime et ses formes littéraires**. Genève: Droz, 1978.

- CHORÃO, João Bigotte. Autobiografia. In: CHORÃO (Org.). **Enciclopédia Luso-brasileira de Cultura**, vol. 3. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, p. 1023-1026.
- CRESSOT, Marcel. **O Estilo e as Suas Técnicas**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- DARRIEUSSECQ, Marie. L'autofiction, un genre pas sérieux. In: **Poétique**, 107. Paris: 1996.
- DIDIER, Béatrice. **Le journal intime**. Paris: P.U.F., 1976.
- DISCINI, Norma. **O Estilo nos Textos: história em quadrinhos, mídia, literatura**. São Paulo:Contexto, 2009.
- DUMAS, Catherine. Diário íntimo e ficção. Contribuição para o estudo do diário íntimo a partir de um corpus português. In: **Colóquio Letras**, 131. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1994, p. 125-135.
- ECO, Humberto. Rápida utopia. In: **Reflexões para o Futuro. Veja 25 anos**. São Paulo: Abril, 1993, p. 109-115.
- FERREIRA, José Gomes. **A Memória das Palavras**. Lisboa: Portugalia, 1968.
- FERREIRA, António Manuel. O conto de Miguel Torga. In: CORRADIN, Flávia; JACOTO, Lílian (Org.). **Literatura Portuguesa ontem, hoje**. São Paulo: Paulistana, 2008, p. 27-28.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. Quando todos os gatos são pardos... In: **Anais do XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa - No Limite dos Sentidos**. Niterói: 23 a 26 de agosto de 2005.
- GILLOT, Michel. **Journal Intime et ses formes littéraires**. Genève: Droz, 1978.

GINSBURG, Carlo. Olhos de Madeira. In: **Nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIRARD, Alain. Évolution social et naissance de l'intimité. In: **Intime, intimité, intimisme**. Colóquio de l'Université de Lille (juin, 1973). Lille: Universitaires, 1996.

_____. **Le journal intime**. Paris: P.U.F., 1963.

GUSDORF, Georges. De l'autobiographie initiatique au genre littéraire. In: **Revue de Histoire Littéraire de France**, 6. Paris: nov/dez 1975, p. 957- 994.

_____. **Auto-bio- graphie**. Paris: Odile Jacob, 1991.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.

IISTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KOLAKOWSKI, Leszet. **Sobre o que nos perguntam os grandes filósofos**, vol. 3. Tradução de Tomasz Lychowski. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

LEJÉUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

_____. **Je est un autre**. Paris: Seuil, 1980.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: defiição e funcionalismo. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Paula; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org). **Gêneros Textuais &Ensino**. 4.ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

MARTINHO, Fernando. **Literatura Portuguesa no Século XX**. Lisboa: Instituto Camões, 2004.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à Estilística. A expressividade na língua portuguesa.** São Paulo: T.A. Queiroz, 1984.

MATHIAS, Marcello Duarte. O diário íntimo ou à procura da identidade. In: **JL Lisboa**, 23/4/1991, p. 16.

_____. Autobiografias e Diários. In: **Colóquio Letras**, 143/144. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1997.

MAUROIS, André. **Aspects de la biographie.** Paris: Grasset, 1930.

MAY, Georges. **L'autobiographie.** Paris: P.U.F., 1979.

MOISÉS, Massaud. **Presença da Literatura Portuguesa V.** 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1971.

MORÃO, Paula. Memórias e Gêneros Literários Afins. In: MORÃO. **Viagem na Terra das Palavras.** Lisboa: Cosmos, 1993, p. 109-116, 137-140.

_____. Memorialismo. In: Helena Carvalhão Buescu (Dir.). **Dicionário do Romantismo.** Évora: Vega, 1978.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética.** 3.ed. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Verdade e Interpretação.** Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAZ, Octávio. **El Arco y la Lyra.** México: Fondo de Cultura, 2006.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego** por Bernardo Soares, vol. I. Lisboa: Ática, 1982.

_____. **Obra Poética.** Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Narratologia**. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2000.

RENARD, Philippe. Étude sur trois journaux de jeunes filles. In: **Journal Intime et ses Formes Littéraires**. Gênevê: Droz.

RICOEUR, Paul. **Temps et Récit**. Paris: Seuil, 1983

_____ **Soi-même comme um autre**. Paris: Seuil, 1999.

ROCHA, Clara. **Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal**. Coimbra: Almedina, 1992.

ROUSSET, Jean. **Narcisse Romancier. Essaie sur la première personne dans le roman**. Paris: Corti, 1973.

SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa**. 12.ed. Lisboa: Europa-América, 1974.

SARAIVA, António José.; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17.ed. Porto: Porto, 1996.

SCHELP, Diogo; TEIXEIRA, Jerônimo. Entrevista PI Amarelas. VEJA nº 42, 2010, p.25.

SEIXO, Maria Alzira. O Outro Lado da Ficção. Diário, Crônica, Memórias, etc. In: SEIXO. **Palavra no Romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

SEVCENKO, Nicolau. **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekkind et all. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Poemas Ibéricos: um fado (telúrico). Belo, mas mal orquestrado. In: CORRADIN, Flávia Maria; Jacoto, Lilian (Org.). **Literatura Portuguesa Ontem e Hoje**. São Paulo: Paulistana, 2008, p. 69-82.

STAROBINSKY, Jean. Le style de l'autobiographie. In: **Poétique**, 3. Paris: Seuil, 1970.

_____. **Leo Spitzer et la lecture stylistique**. Paris: Gallimard, 1970.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. **Introduction à la Littérature Fantastique**. Paris: Seuil, 1970.

TREVISAN, Arlindo. **A Poesia - Uma Iniciação à Leitura Poética**. Porto Alegre: Uniprom, 2000.

VALÉRY, Paul. Poésie et pensée abstraite. In: **Oeuvres**, t. i. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1968.

VIEGAS-BRAUER, M. Fátima; HOPFE, Karin (Org.). **Metamorfose do Eu: O Diário e Outros Gêneros Autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX**. Frankfurt: TFM, 2002.

ANEXO

“Santo e Senha”, com que inicia o primeiro volume da obra, é inscrição emblemática do seu percurso artístico [...]

Remata este primeiro volume com “Dúvida” (p. 144), absorto num abatimento existencial que o faz pôr em causa a vida. Todavia, duvidar é já começar a crer, e essa dúvida esvai-se no início do segundo volume, em “Correio” (p. 147), onde se refere a chegada de uma carta da Mãe. Em momentos de crise e de derrota, a família e as origens são panaceia de dúvidas e dores. Este jeito ternurento, uma ternura muito torguiana, seca, agreste mas protectora e íntegra, vai-se desvelando a espaços. O volume acaba com “Abandono” (p. 257), onde reafirma uma postura necessária e intrinsecamente solitária, criando a metáfora da ave que se afastou do bando. Logo este abandono voluntário explode na “Écogla” (p. 261) com que inicia o terceiro volume. A oposição passado/presente alicerçada em elementos bucólicos remete-o a uma nostalgia vaga porque inexplicável. Termina o volume ainda sob o signo do classicismo com “Ode” (p. 362). Harmonia, singeleza, calma, pureza, eis o que lhe proporciona o ambiente marítimo de Lavadores. . Mar é agora vida, “Soro da Redenção”. O quarto volume abre com “Cantiga de Maldizer” (p. 583), curto poema onde, em jeito de desabafo, confessa a sua solidão, a sua “vergonha de viver”. Mas vive, e vive para, no início do sexto volume, voltar a questionar a sua condição de poeta em “Rasto” (p. 587); a este tema regressa recorrentemente, aqui e agora para ostentar a sua imperfeição poética através da metáfora do sementeiro, não de versos mas tão-só de palavras que vão caindo na terra. Encerra este volume “Destino” (p. 692) e é, mais uma vez, a condição do poeta solitário que aí se erige. Longe de encerrar um ciclo, o destino abre para “Safrá”, primeiro poema do sétimo volume, que encerra com “Nascimento” (p. 803). Aqui celebra o nascimento da Filha, nivelando homens e deuses neste acto genesíaco em que se tornam “Surdos e transitórios mitos/ Da nossa devoção”. Com “Desarticulação” (p. 807), inicia o oitavo volume, que será concluído com “Estrela do Ocidente” (p. 916) . Este, escrito no Natal, ainda que o dia não esteja, curiosamente, especificado, mais uma vez, tenta nivelar o homem e o mito porque “Presépio é qualquer berço/ Onde a nudez do mundo tem calor/ E o amor/ Recomeça”.

Só aparentemente houve um apaziguamento neste últimos poemas. A obstinação do poeta é sua marca distintiva, porventura motivação da sua poética, por

isso em “Circo” (p. 947), poema introdutório do nono volume, um vocabulário acutilantemente agressivo enforma uma revolta contra “a fúria mercenária dos leões” que exibem nesse circo que é o mundo. Mundo onde falha até a inspiração poética de que dá conta em “Musa ausente”, em jeito de encerramento. Por isso “Aqui” (p. 1043) é grito de revolta, de resistência e de persistência, num país que, mesmo assim, o traz “de pés atados” mas que o poeta teima em não abandonar. Este décimo volume encerra com “Cantilena de pedra” (p. 1136), onde o poeta artesão, como Sísifo, tenta, com sacrifício alcançar o fim da caminhada: “Upa! Meu sofrimento! Upa! Que falta pouco”. Este sofrimento cessa quando em “Reflexão” (p. 1139), no início do décimo primeiro volume, contempla a paisagem do Gerês e a sente “Original/ em olhos de inocência/ E de cristal”. Ora esta inocência só será verdadeiramente experimentada por seres excepcionais como o poeta. É precisamente em “Missão” (p.1241) que confirma a sua condição, recuperando a ideia de excepcionalidade de “Santo-e-senha” com que iniciou o primeiro volume da obra e, segundo ele, o seu percurso poético : [...]

Ainda através do sonho, o poeta ergue a sua rebeldia, enfrenta obstáculos e passa “Como um rei,/ Aterrado e sozinho”, mas superior para prosseguir a “Viagem” (p. 1245) com que inicia o décimo segundo volume e em que ganha especial relevo “O vento lusitano”, gênese da “Esperança” (p. 1346) com que o encerra. Aqui reconhece a tristeza do seu canto mas prossegue porque sente “uma promessa/ No acto de cantar...”. A sua teimosia continua em “Voz activa” (p. 1349), onde, peremptoriamente , sustenta que só o canto poético “desassossega o mundo sossegado./ Ensina a cada alma a sua rebeldia”. É o início do décimo terceiro volume que vai acabar com “Viático” (p. 1456), onde mais uma vez, se ergue a sua condição de poeta sempre descontente, sempre insaciável mesmo se prestes a alcançar a sua “Meta” (p. 1459). A dificuldade em alcançar o absoluto poético permite-lhe este desafo, no referido poema, no início do décimo quarto volume:

Falta-me ainda um verso.
O mais rebelde, lírico, sincero.
Um verso exacto, que não desespero
De cantar um dia
Um verso de magia
E de verdade.
[...]

Essa meta só aparentemente é alcançada em “Estuário” (p. 1568). O título é, de facto, enganador já que nele se insinua o leito de um rio atribulado que,

demandando a paz, encontra tão-só o silêncio, por agora “o eterno repouso da nudez”. Assim se configura algo que não é a chegada, outrossim a morte. Todavia, esta imensidão não é a definitiva e o poeta inicia o décimo quinto volume com “Ícaro” (p.1571). Desilusão e tristeza marcam este voo icário, voo de poeta sonhador mas humano, condição que o limita como limita também “o sol da lucidez” inviabilizador do sonho. Todo este derrotismo culmina em “Esperança” (p.1672), com que encerra este volume. Aqui recomeça a luta para o poema “que quer nascer das trevas” que quer que cada dia seja “De renovo/ E poesia”. Eivado desta esperança, quando tudo parecia agonizar, penetra no “Pórtico” (p.1750) com que inicia o último volume. Anuncia a “nova caminhada”, numa teimosia obstinada de colecionador de ilusões. O poeta pressente o fim mas, tal como o cisne, aposta ainda num último canto, o mais belo, porventura. Canto que cessará no “Réquiem por mim” (1786) com que lucidamente termina o seu percurso poético; de forma desconcertante, pela coragem desmedida, faz um balanço desse percurso e antecipa a despedida (LEÃO, 2005, p. 91- 94).