UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

LUCILENE SOARES DA COSTA

A FORMA CONFSSIONAL NOS *DIÁRIOS* DE MIGUEL TORGA

SÃO PAULO

2012

LUCILENE SOARES DA COSTA

A FORMA CONFSSIONAL NOS *DIÁRIOS* DE MIGUEL TORGA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal.

São Paulo

2012

LUCILENE SOARES DA COSTA

A forma confessional nos *Diários* de Miguel Torga

Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Letras, pela Universidade de São Paulo, para avaliação pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal – orientador

Universidade de São Paulo

Prof. Dr.

Universidade

Prof. Dr.

Universidade

Prof. Dr.

Universidade

Prof. Dr.

Universidade

À Luzia, à Júlia e ao Luiz,
os três bem-amados.

AGRADECIMENTOS

Desejo aqui manifestar minha enorme gratidão às pessoas que me auxiliaram e com que dialoguei, pessoalmente, por email e ainda, por meio dos textos que publicaram, no período de doutoramento:

Ao Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal, pela confiança depositada há mais de uma década;

Aos Profs. Drs. Aparecida de Fátima Bueno e Adriano Schwarz, pela leitura atenta e pelas argutas sugestões no exame de Qualificação;

À Prof^a Dr^a Catherine Dumas (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), co-orientadora no exterior, por compartilhar suas impressões sobre o *Diário*;

À Prof^a Dr^a Clara Rocha (Universidade Nova de Lisboa), pela cordialidade, generosidade e prontidão com que dividiu seu imenso conhecimento sobre a obra de Miguel Torga;

À Prof^a Dr^a Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra) e à bibliotecária Alexandra Firmo (Biblioteca Municipal de Coimbra), por terem generosamente facultado o acesso à Casa-Museu Miguel Torga e ao Espólio do autor na Biblioteca Municipal para que realizasse as consultas necessárias;

À Prof^a Dr^a Lílían Jacoto e aos amigos do Nellpe (Núcleo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa e Ética), pelas discussões sempre estimulantes;

Ao Luiz Matos, secretário de Pós-graduação do DTLLC, pela solicitude e rapidez no tratamento das questões burocráticas da vida acadêmica;

À Prof^a Dr^a Rosana Cristina Zanelatto dos Santos (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), pela leitura e parecer do projeto de doutorado-sanduíche;

Ao Luiz Alberto do Nascimento, pela leitura paciente e revisão cuidadosa desta tese;

Aos amigos José Maria Ventura e Fábio Fonseca de Melo, pelo auxílio na elaboração do *résumé* e *abstract*, respectivamente;

À UEMS (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul), pela concessão do afastamento para estudo;

À FUNDECT (Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul), pela concessão de bolsa de estudo no país; e

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela outorga da bolsa de doutorado-sanduíche na França.

Tudo que a vida pode nos trazer é um certo conhecimento de nós mesmos que chega sempre demasiado tarde.
(John dos Passos)

RESUMO

A presente tese, *A forma confessional nos Diários de Miguel Torga*, analisa os três diários iniciais do autor, escritos durante os anos de 1932 a 1946 e publicados entre 1941 e 1946. O recorte realizado procura, na primeira seção, mostrar o processo de constituição de Miguel Torga como autor intimista, que se deu na primeira metade do século passado, por meio dos debates do movimento *presencista* e da leitura intensa de autores confessionais. Esse percurso formativo foi fundamental para que pudesse elaborar um diário extremamente original, que soube preservar, no entanto, o lastro da tradição literária europeia, como demonstramos na segunda seção. Na seção final, realizamos a leitura imanente do *Diário* a fim de identificar e discutir as bem sucedidas estratégias de que Miguel Torga lançou mão para construir um texto em que sujeito, forma literária e vida social se entrelaçam profundamente.

Palavras-chave: Torga, Miguel (1907-1995); Diários; Literatura autobiográfica; Modernismo (Portugal).

ABSTRACT

The present thesis, *The confessional form in the Diaries of Miguel Torga*, analyses the author's three initial diaries, written during the years of 1932 and 1946 and published between 1941 and 1946. This work seeks to demonstrate, in the first section, the process by which Miguel Torga became an intimist author in the first half of the last century, through the debates conducted by the *presencista* movement and the extensive reading of confessional authors. As we demonstrate in the second section, that formative trajectory was fundamental for him to get to elaborate a highly original diary, which yet preserves the grounding of the literary European tradition. In the final section, we make an immanent reading of the *Diary* so to identify and discuss the successful strategies used by Miguel Torga in order to build a text in which subject, literary form and social life are intensely interwoven.

Keywords: Torga, Miguel (1907-1995); Diaries; Autobiographical Literature; Modernism (Portugal).

RÉSUMÉ

Cette thèse, *la forme confessionnelle dans les Journaux*, de Miguel Torga, analyse les trois premiers journaux de l'auteur, écrits pendant les années 1932 à 1946 et publiés entre 1941 et 1946. La délimitation du thème, dans sa première section, cherche à montrer le processus de constitution de Miguel Torga comme un auteur intimiste, ce qui s'est produit dans la première moitié du siècle dernier, par l'intermédiaire des débats du mouvement *presencista* et de la lecture intense d'auteurs confessionnels. Ce parcours formatif fut fondamental pour qu'on puisse élaborer un journal extrêmement original qui a cependant su préserver les liens avec la tradition littéraire européenne, comme nous démontrons dans la deuxième section. Dans la section finale, nous réalisons la lecture immanente du Journal afin d'identifier et de discuter les stratégies bien réussies que Miguel Torga a fait usage pour construire un texte où sujet, forme littéraire et vie sociale s'entrelacent profondément.

Mots-clés: Torga, Miguel (1907-1995); Journaux; Littérature autobiographique; Modernisme (Portugal).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I. OS ANOS DE FORMAÇÃO	20
1.1. Academia coimbrã	21
1.2. A revista <i>Presença</i>	23
1.3. A vocação confessional	27
1.4. Cisão de <i>Presença</i>	30
CAPÍTULO II. MIGUEL TORGA: LEITOR DE MONTAIGNE, PESSOA E GIDE	33
2.1. Na antecâmara	34
2.2. O percurso da escrita de si	36
2.3. Montaigne: pintor de si mesmo	38
2.3.1. <i>A escrita e o aprendizado da morte</i>	50
2.4. Fernando Pessoa: desconstrutor de si mesmo	56
2.4.1. <i>Sinceridade e fingimento: duas poéticas em confronto</i>	62
2.5. André Gide: intérprete de si mesmo	68
CAPÍTULO III. A FORMA CONFSSIONAL NOS <i>DIÁRIOS</i>	86
3.1. Diário íntimo	87
3.2. Diário literário	91
3.3. Em busca da forma	99
3.4. Dois pórticos: poema e epígrafe	100
3.5. Poética da concisão	105
3.6. Poética do fragmento	111
3.7. A figura do leitor	114
3.8. A poética do vazio	122

3.9. Paisagem e vida social	124
3.10. História e testemunho	134
CONCLUSÃO	154
REFERÊNCIAS	160
ANEXOS	169

INTRODUÇÃO

*O meu verdadeiro rosto, presente
ou futuro, está nos livros que
escrevi.*
(Torga)

É lugar comum no âmbito dos estudos literários a afirmação de que tenha se acentuado, a partir do século XX, o processo de “dissolução” dos gêneros literários¹. Tal fenômeno verifica-se no romance e no conto, cujas estruturas internas incorporaram procedimentos próprios da lírica e do drama, bem como em outras formas narrativas que tiveram seus sentidos originais transformados, tais como o diário íntimo, que nos interessa mais de perto, as memórias, as cartas e as autobiografias. Isso porque, até determinado momento da história cultural ocidental, os escritos confessionais existiam, normalmente, como produção paralela àquela central do autor, pois, se por um lado revelavam aspectos de certo interesse para o leitor como os valores ideológicos da época, o processo de escrita e recepção da obra, aspectos da biografia e psicologia do artista, por outro, supostamente, careciam de “acabamento estético”, de “pretensão artística” ou mesmo da “natureza ficcional”, que são do domínio do literário, permanecendo na maioria dos casos inéditos.

Essa proposição, válida até a primeira metade do século XX, torna-se discutível nas décadas subsequentes, devido a alguns fatores que passamos a citar. Na década de 1930, André Gide decide publicar em vida seu diário íntimo. Os escritos autobiográficos do autor francês surpreendem parte do público em virtude do caráter extremamente pessoal de algumas revelações. Ao mesmo tempo, a intelectualidade entrevê nessa obra o marco inaugural de uma nova forma: a do diário como texto literário e público e não mais como documento privado².

Se a iniciativa de Gide foi fundamental para o reconhecimento da forma, um segundo aspecto de interesse reside no fato de que, nos três primeiros decênios do século XX, a forma romanesca, como diria Walter Benjamin³, conheceu uma grave crise que a levou, entre outras consequências, a incorporar de maneira mais concentrada procedimentos aparentemente estranhos à esfera da narrativa, como o discurso ensaístico, a montagem, a matéria histórica. Outro aspecto a ser lembrado diz respeito ao foco narrativo. Como atestam as melhores obras modernistas, a confiança na condução firme da diegese pelo narrador onisciente havia malogrado. O mundo representado de um lado e o narrador no outro extremo como instância

¹ ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965, pp. 3-25.

² Embora caiba a André Gide o mérito de ter despertado atenção para a forma, seu *Journal* não foi o primeiro diário publicado em vida. O escritor francês Léon Bloy já havia publicado, em 1904, *Mon Journal*. No entanto, para Béatrice Didier, “Le journal ne sera considéré, comme genre, que du moment où de grands écrivains comme André Gide le livreront au public de leur vivant”. In: *Le journal intime*. Paris: PUF, 1976, pp. 139-140. Em tradução livre: O diário apenas será considerado, como gênero, no momento em que grandes escritores, como André Gide, entregam-no em vida ao público.

³ BENJAMIN, Walter. “A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008, pp. 54-60.

autônoma não era mais possível. Pouco a pouco, o narrador abdica de seu papel épico enquanto donatário de um saber irrestrito sobre os eventos narrados, cedendo espaço cada vez maior para a subjetividade das personagens, que se desvelam a si mesmas, de forma oblíqua e fragmentada, por meio de seus monólogos interiores.

Considerações como essas acerca do romance nos interessam particularmente como ponte para a analogia que queremos estabelecer entre o declínio do romance tradicional e o reconhecimento de outros processos de escrita na modernidade. Em romances oitocentistas utilizava-se do diário, das memórias ou das cartas como estratégia de verossimilhança na narrativa, para provocar a impressão de que os eventos ficcionais narrados eram plausíveis. Para os autores da primeira metade do século XX, as formas intimistas, ainda que plasmadas pela ambiguidade, que é inerente ao fazer literário, pretendem registrar, sobretudo, uma experiência autêntica vivida pelo escritor.

O nascer do século XX já apontava que ele seria permeado por uma *guinada subjetiva*, na expressão cunhada por Beatriz Sarlo⁴, contudo era preciso que as formas *menores* que explicitavam a tensão entre interioridade e mundo ganhassem materialidade e aceitação. A fim de constituir um público leitor de diários, na virada da década de 1940, outros escritores ilustres, na esteira de André Gide, resolveram publicar seus registros.

Produção intimista exemplar em língua portuguesa é a de um dos mais profícuos escritores do modernismo português, o transmontano Adolfo Rocha, que, ao se transformar em Miguel Torga, em 1934, parece iniciar oficialmente sua carreira literária. É somente após a passagem do nome de batismo ao pseudônimo que começaria a considerar maduros seus escritos. Dois anos antes, dera início à elaboração de textos intimistas que viriam se juntar à sua produção poética. A partir desse momento, os escritos do *eu* ocuparão lugar importante em sua trajetória literária.

Escreveria ao todo 16 diários íntimos, o romance autobiográfico *A criação do mundo* e dezenas de cartas (ainda inéditas) que, sob vários ângulos, articulam-se com a vertente ficcional (a qual inclui romance, conto, teatro), uma vez que compartilham alguns *leitmotives* torguianos como a ênfase no elemento telúrico, o registro da vida aldeã, o “desespero humanista”, a angústia religiosa, a viagem contínua pelas diversas regiões de seu país etc.

⁴ SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras/Editora UFMG, 2005, p. 18.

Há críticos que consideram, como António Arnaut⁵, que alguns dos melhores poemas de Miguel Torga foram publicados nas páginas dos *Diários*, estando dispostos em toda a extensão da obra e tendo lugar cativo na abertura e no fechamento de cada volume. A relevância da poesia é comentada pelo autor, que em uma passagem do *Diário III*, pondera: “Os poemas líricos dos *Diários* foram o primeiro vislumbre de uma beleza objectiva e serena”⁶. Essa harmonia entre a poesia e a prosa no *Diário* faz com que, em alguns fragmentos, a poesia se misture naturalmente à prosa ensaística – muitas vezes sobre a criação literária –, configurando-se quase um diálogo permanente entre sua escritura imaginativa e a confessional.

A leitura contínua dos diários do autor nos conduz a uma compreensão nova do papel desses escritos em relação ao restante de sua obra, não mais como atividade secundária, mas sim enquanto construção central do seu projeto literário. A afirmação se sustenta se considerarmos o fôlego e persistência que o autor dedicou à forma, não somente escrevendo e publicando os volumes com regularidade, mas, sobretudo, lapidando técnicas e procedimentos estilísticos específicos para o *Diário*, que lhe confeririam um interesse superior ao atribuído até então, por parte da crítica literária, à forma.

Atento à necessidade de aceitação do diário dentro do sistema literário para sua permanência, ganha importância a determinação do escritor português em desenvolver uma forma literária precária e incipiente, no momento em que decide publicar, paulatina e ininterruptamente, a partir dos anos de 1940, seus diários pessoais.

A publicação da versão integral dos *Diários* em 1995, em dois volumes, pela editora Dom Quixote⁷, pouco depois da morte de Torga, encerrando definitivamente o projeto diarístico do autor, em sua organicidade e coerência final, de certa maneira, não deixa entrever boa parte dos esforços empreendidos pelo escritor na elaboração da obra. Nessa versão, ao contrário das primeiras, não haverá mais correções ou acréscimos. Diante dela não se vê a tradicional capa em branco, característica das versões originais editadas pelo autor, nem é mais possível pensar que há um derradeiro volume a ser publicado.

⁵ ARNAUT, António. *Estudos torquianos*. Coimbra: Fora do Texto, 1992, p. 74.

⁶ TORGA, Miguel. *Diário III*. In: *Diário (I-VIII)*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, p. 295. A partir desta nota as referências aos *Diários*, de Miguel Torga, serão feitas pela abreviatura *D* seguida do número do volume correspondente, em algarismo romano.

⁷ A mesma editora publicou, em 2010, uma nova edição dos *Diários*, desta vez dividindo-os em três volumes.

O livro e a vida estão concluídos. Posto na estante, reconhecido literariamente sob o grifo de texto “autobiográfico”, o *Diário* em suas sucessivas reedições formou uma legião de leitores peculiar, que buscavam na precariedade da forma fragmentária uma coerência entre homem e obra a qual a literatura há muito tempo deixou de almejar. Ficaria a pergunta: haveria realmente correspondência entre estas duas instâncias, vida e obra, ou constitui esforço inútil tentar encontrá-la?

Diante de tais aporias, o presente trabalho percorre outro caminho. Busca revelar não a similitude biográfica do texto, mas volta-se para a análise dos procedimentos literários engendrados na construção dos diários, cuja análise atenta irá revelar a preocupação do autor em transformar um gênero menor em arte literária. A visada imanente permitirá ainda compreender o processo por meio do qual Miguel Torga constitui-se em escritor e particularmente autor confessional. Embora preferisse ser chamado de poeta e fosse sempre lembrado por seus leitores e críticos como contista, foi com a narrativa pessoal, gênero aparentemente despretensioso e movediço, que conseguiu captar profundamente as tensões do modernismo e de sua época histórica.

Essa formação autobiográfica se dá de forma consciente, lenta e laboriosa por meio de um minucioso aprendizado da escrita diarística que persistiu por muitos anos, durante os quais o autor leu os grandes intimistas europeus, sobre os quais refletiu. Das *Confissões*, de Santo Agostinho às de Rousseau, do infundável *Journal*, de Amiel aos ponderados *Journaux*, de Gide, passando pela “estupenda” *Correspondence*, de Flaubert (que deveria ter sido particular, mas felizmente não foi), não há definitivamente nenhuma forma de literatura autobiográfica que o autor não tenha conhecido e citado em seus diários.

Diante do vigor e extensão – cronológica e textual – do conjunto dos *Diários*, foi imprescindível que realizássemos um recorte que viabilizasse a pesquisa. A visada deteve-se na leitura dos três volumes iniciais dos *Diários*, escritos entre 1932 e 1946 (entre os 24 e 39 anos de Miguel Torga) e publicados entre 1941 e 1946, nos quais reconhecemos, de certa forma, uma unidade de sentido.

Torga escreveu durante nove anos seu *Diário I* antes de decidir, por fim, publicá-lo, em 1941, apenas dois anos após a publicação do *Journal*, de Gide. As dúvidas sobre a finalidade e o interesse desses escritos pessoais pontuam os primeiros registros do *Diário I*. Porém, a partir do segundo volume, há uma relativa proximidade do tempo da narração e da

data de publicação, atestando a confiança do autor nessa forma de escritura e a sua decisão definitiva de trazê-la a público.

A escolha da tríade inicial para estudo adquire ainda uma importância de ordem histórica. Carlos Reis⁸ aponta a confluência das notas do *Diário* com o evento histórico mais importante do século anterior: a Segunda Guerra Mundial. Os três volumes foram escritos sob a ameaça e o peso da Guerra, da qual Portugal não participou diretamente, mas de cujos desdobramentos, sobretudo no campo político e ético, Torga fornece dramático testemunho.

É ainda Reis⁹ quem aponta que nesses primeiros volumes é possível perceber uma *lenta aprendizagem* da forma diarística pelo autor. Na presente tese, esse percurso formativo será pontuado em três momentos distintos. No capítulo inicial, discutiremos os influxos históricos e literários da época na formação do autor, a partir da análise de sua breve, porém decisiva, participação no movimento modernista da revista *Presença*, momento mais dinâmico de sua formação literária, na qual a vocação confessional primeiramente se delinea.

No segundo capítulo, a análise se inicia pela discussão das leituras que Miguel Torga realizou e das influências que recebeu de dois grandes intimistas franceses: Michel de Montaigne e André Gide. Nessa seção abordaremos ainda o interessante diálogo *contrastivo* que o *Diário* estabelece com a poética pessoana, mais precisamente, com o *Livro do desassossego*. Aceitando-se a ideia de Julia Kristeva¹⁰, sob influência das concepções bakhtinianas, de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, veremos de que forma essas leituras constituem-se em um fértil laboratório para o escritor, momento privilegiado em que reconhece sua *filiação* autobiográfica e empreende suas primeiras experiências com a forma.

O terceiro capítulo do trabalho concentra-se na análise do *Diário* seguindo um caminho paralelo àquele desenhado pelo autor na estrutura da obra, no qual se evidenciam as grandes dúvidas e embates com o gênero. Progressivamente, por meio da análise de aspectos intrínsecos da forma confessional, abordaremos as bem sucedidas estratégias de que o autor lança mão no desenvolvimento do gênero. Pontuaremos, nesse capítulo, como se projetam nos

⁸ REIS, Carlos. “Discurso diarístico e discurso histórico: os três primeiros volumes da criação do *Diário*”. In: FAGUNDES, Francisco (Org.). “*Sou um homem de granito*”: Miguel Torga e seu compromisso. Lisboa: Edições Salamandra, 1997, p. 309.

⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 309.

¹⁰ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 64.

Diários as instâncias do escritor, consciente de sua instabilidade, e de que forma se desenvolve a relação do diarista com o leitor.

Ao final desta tese, esperamos realizar sínteses que justifiquem a afirmação de que os *Diários* não são objetos de valor secundário no espólio literário de Miguel Torga. As múltiplas possibilidades de aproximação e interpretação do objeto, as quais já constituem um desafio à análise crítica, sinalizam a complexidade e originalidade desses escritos.

CAPÍTULO I. OS ANOS DE FORMAÇÃO

*Guiado pelo fio dos seus versos,
Entra no labirinto
Dos próprios sentimentos...
(Torga)*

1.1. Academia coimbrã

Ao ingressar na Universidade de Coimbra, em 1928, Adolfo Correia Rocha talvez tenha sentido pela primeira vez a divisão que o acompanharia por toda sua vida¹. Espacialmente, as antigas muralhas da instituição já configuravam o caminho bifronte percorrido pelo estudante nos anos que permaneceu no lugar: de um lado, no centro da praça principal, encontrava-se o imponente prédio da Faculdade de Letras, representando a carreira literária pela qual o jovem, já naqueles anos, demonstrava uma forte afinidade; na perpendicular, menor e menos vistoso, localizava-se o prédio da Faculdade de Medicina, na qual de fato se inscrevera e aprenderia aquela que seria sua profissão até o fim da vida.

Assim, não é por acaso que no mesmo ano em que inicia sua formação em medicina vem à luz seu primeiro, e depois renegado, livro de poemas, *Ansiedade*, dando partida a um trajeto literário que se estenderia por 65 anos. Acerca desses anos de formação, possivelmente plenos de vivências e descobertas, durante os quais pela primeira vez o rapaz de origem camponesa estava completamente inserido num ambiente propício a compartilhar suas inquietações intelectuais, o autor maduro tece, no entanto, comentários lacônicos e reticentes.

Torga, que sempre falou de si em diários, cartas e romance autobiográfico, registra neste último, intitulado *A criação do mundo*, sobretudo o aspecto opressivo do período de seu ingresso na universidade. Isso por questões pessoais – a inadequação ao ambiente formal da academia – e ainda devido a questões políticas mais amplas uma vez que dois anos antes, em 1926, a frágil República portuguesa, que datava apenas de 1910, sofrera um duro revés, segundo a percepção do escritor, quando um golpe militar pusera fim ao governo constitucional, dando início a uma série de cerceamentos e repressões que viriam a atingir diretamente a vida acadêmica coimbrã, e prenunciaria, por assim dizer, os tempos sombrios do totalitarismo que se abateria sobre a Europa no decênio seguinte.

Na verdade, o golpe militar não fora grande surpresa para os portugueses, uma vez que, após sua fundação, a República sustentara-se com grandes dificuldades, passando de um primeiro período (1910-1926) de luta contra algumas forças dominantes da sociedade lusitana, como o monarquismo, a igreja católica e as oligarquias financeiras, para uma

¹ O autor trocava seu nome de batismo, Adolfo Rocha, por Miguel Torga em 1934. A razão para a escolha do pseudônimo está na fusão do elemento natural ao elemento cultural: “‘Torga’ é a designação nortenha da urge, planta brava da montanha, de raiz dura e flor branca ou arroxeadada. ‘Miguel’ é o nome escolhido em homenagem a dois grandes vultos da cultura ibérica: Miguel de Cervantes e Miguel de Unamuno”. Cf.: ROCHA, Clara. *Miguel Torga. Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 58.

segunda fase em que, paradoxalmente, seus dirigentes buscaram apoio nas camadas sociais mais conservadoras da sociedade. Nesta segunda fase, os valores republicanos e democráticos, por não estarem firmemente arraigados na história do país, foram postos de lado, ao passo que Portugal viria a se alinhar ideologicamente com os regimes autoritários que ganhavam terreno no continente, sobretudo o fascismo italiano.

Segundo Antonio de Oliveira Marques, a revolução de 28 de maio de 1926, que pôs fim à República democrática, pode ser vista como “um autêntico movimento de reação antiurbana, a resposta da maioria conservadora das províncias à maioria radical das cidades-capitais”². A indicação, em 1928, de Antonio Salazar, jurista e professor da Universidade de Coimbra, para Ministro das Finanças, alinhar-se-ia antes àquela perspectiva conservadora da província do que à perspectiva mais liberal da cidade. Sua escolha atendia a dois requisitos: aptidão técnica para a reestruturação econômica do país e alinhamento com a perspectiva conservadora do Estado Novo, uma vez que o ministro, futuro ditador, mantinha profunda ligação com o catolicismo e manifestava pouca simpatia pelos regimes democráticos. Em entrevista, em 1932, Salazar declararia:

A nossa ditadura aproxima-se, evidentemente, da ditadura fascista no reforço da autoridade, na guerra declarada a certos princípios da democracia, no seu caráter acentuadamente nacionalista, nas suas preocupações de ordem social. Afasta-se nos seus processos de renovação. A ditadura fascista tende para um cesarismo pagão, para um Estado Novo que não conhece limitações de ordem jurídica ou moral, que marcha para seu fim sem encontrar limites ou obstáculos³.

O período de ingresso de Miguel Torga na Universidade de Coimbra coincide com a ascensão de Salazar ao poder. O fascínio que o Chefe de Estado exerceria em algumas camadas da sociedade portuguesa, intelectuais, inclusive, choca-se frontalmente com a liberdade de expressão almejada por Torga ao longo de sua vivência civil e literária. O controle pelos órgãos de Estado dos espaços de expressão de pensamento, como a Universidade, por exemplo, que geraria profunda frustração no estudante, também antecipa o próprio controle da atividade de escritor que sofreu duramente enquanto o ditador esteve no poder. Por isso é patente seu inconformismo, primeiramente por meio da participação em manifestações estudantis que se opunham às reformas que a ditadura queria implementar no

² MARQUES, Antonio de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991, p. 372.

³ *Id.*, *Ibid.*, p. 392.

sistema de ensino; em seguida, após o acirramento da repressão, por um tom de desencantamento, como o registrado em *A criação do mundo*:

Incapaz de responder às urgentes interrogações que lhe fazíamos, e agora sem prestígio moral, a Universidade passou a um plano secundário na minha vida. Toda a burocracia escolar – aulas, chamadas, frequências, exames –, deixou de ter outro sentido que não fosse sair o mais depressa possível de tal engrenagem. Só fora dela, e contra ela, o espírito podia caminhar⁴.

1.2. A revista *Presença*

A ruptura das ilusões acerca do caráter emancipador da educação universitária levou o poeta iniciante a direcionar suas energias para formas de evasão do ambiente protocolar e opressivo da Faculdade de Medicina. O espaço que encontrou para arejar o espírito foi o das tertúlias e das rodas boêmias do Café Central. Nesse meio intelectualizado pode-se dizer que os horizontes do escritor realmente se expandiram. Nos últimos meses de 1928, Torga juntar-se-ia àquele que viria a ser o agrupamento literário mais ativo do final dos anos 20 e da década seguinte. Tratava-se do grupo de jovens escritores reunidos por José Régio com o objetivo de criar uma revista literária realmente empenhada em apresentar e discutir a literatura e a arte das novas gerações: a revista *Presença*.

Criada em Coimbra, em 1927, a revista *Presença* desde sua origem se propôs a realizar uma síntese da vida artística e intelectual portuguesa nos três primeiros decênios do século XX, período de preparação e eclosão do Modernismo. Além de reunir entre seus fundadores José Régio, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões, expoentes da nova geração de autores, atrairia como colaboradores nomes da geração modernista da revista *Orpheu*, como Fernando Pessoa, Luís de Montalvor, Almada Negreiros, e ainda abriria espaço para nomes do futuro Neorrealismo, que dominaria a cena literária portuguesa a partir dos anos de 1940.

Segundo Álvaro Ribeiro, o nome da publicação fora sugerido por Edmundo Bettencourt, tendo significados muito sugestivos para a época:

(...) a palavra presença atrai logo um sinónimo temporal, ao evocar a *Contemporânea*, revista modernista cujo título significou funda reacção contra os saudosistas e os tradicionalistas, então adversos ao cosmopolitismo gráfico e

⁴ TORGA, Miguel. *A criação do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 213.

literário (...) *Presença* significa aparição, aparência, manifestação, existência, plenitude⁵.

Clara Rocha acrescenta duas outras conotações: a de “*afirmação* (presença dum grupo na cena literária) e de *modernidade* (o presente)”⁶. À *Presença* caberia um papel decisivo, o de preencher a lacuna cultural que ficou após a breve aparição de *Orpheu*, em 1915, momento de maior vigor do Modernismo português, que foi substituído, no pós-guerra, por uma atmosfera na qual, segundo palavras de Gaspar Simões, “era visível uma crise de independência dos valores intelectuais frente aos interesses de ordem moral, política e religiosa”⁷.

A submissão da esfera da arte a valores considerados extrínsecos a ela parece ser a razão fundamental de insatisfação do grupo do qual se originou o *presencismo*, razão para a formação de um polo de oposição a esta mentalidade reinante. Na cômica imagem de Simões, nas letras portuguesas vicejava um “oasis de elogio mútuo”, um “indecoroso espectáculo das sessões ditirâmicas da Academia das Ciências de Lisboa”⁸ que contrastavam visivelmente com as ousadias de *Orpheu* e das vanguardas europeias. Outro artista que percebeu nitidamente esse estado de coisas foi Fernando Pessoa. Em carta, de outubro de 1923, a um amigo espanhol que desejava ver seu livro divulgado na imprensa de Portugal, adverte:

Não vale a pena mandar o seu livro a “críticos” nenhuns em Portugal. Há aqui uma cisão quase completa, se não completa, entre o jornalismo ou periodismo e a superioridade intelectual. Há notáveis temperamentos críticos, mas nunca escrevem em jornais – por vezes será mais justo dizer que em absoluto não escrevem. Há muita gente culta em Portugal, mas não há *meio culto*. A cultura em Portugal é de indivíduo, não de grupo, e esses indivíduos vivem aqui separados, às vezes mesmo de si-próprios⁹.

Diante desse contexto, é natural que os primeiros números da *Presença* tenham agregado em torno de si parte desse segmento literário eclético e marginalizado ao qual Pessoa se refere. Em comum havia entre os participantes a verve literária e ainda a inclinação para a crítica artística, exercidas em profusão nas páginas da revista. Desse agrupamento

⁵ RIBEIRO, Álvaro. *A literatura de José Régio*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1969, p. 44, *apud* ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, p. 382.

⁶ ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*, cit., p. 382.

⁷ SIMÕES, João Gaspar. *História do movimento da “Presença”*. Coimbra: Atlântica, 1955, p. 35.

⁸ *Id.*, *Ibid.*, p. 36.

⁹ PESSOA, Fernando. “Carta a Rogelio Buendía”. In: *Correspondência (1923-1935)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 27.

surgiriam grandes ensaístas, como, por exemplo, Casais Monteiro e Gaspar Simões, que, posteriormente, teriam mais projeção enquanto críticos literários do que como ficcionistas, antecipando a eclosão de escritores críticos que tomariam conta das letras mundiais a partir dos anos de 1960.

Tal aptidão para a exegese não passou despercebida aos pesquisadores do movimento. Jorge de Sena, por exemplo, reconhece em *Presença* uma atuação mais incisiva do que tivera *Orpheu*, uma vez que o grupo não mediria esforços ao combater o provincianismo literário, ao exigir “penetração e inteligências críticas, aonde havia só superficialidade e boas intenções jornalísticas”. Segundo o poeta e crítico, *Presença* “chamou atenção para toda uma renovação das artes e defendeu-a; ela tentou recolocar a cultura literária portuguesa ao nível da informação internacional que não interessara os homens de 1915”¹⁰.

Na esteira de Sena, Eduardo Lourenço considera a geração da *Presença* como a “mais literariamente consciente de todas as gerações literárias portuguesas”¹¹. Apontando outra diferença entre ela e o primeiro Modernismo da revista *Orpheu*:

A “Presença” nasce programática e poética ao mesmo tempo. A sua primeira página é um artigo de crítica. O “Orpheu” nasce poesia. A geração da “Presença” criou e conservou o sangue frio diante da criação, fez poemas e reflectiu sobre eles, fez literatura e tomou dela uma contínua consciência, defendendo-a como literatura¹².

Ainda nas palavras de Lourenço, tal caminho fora bem diferente da postura de Eça de Queirós, por exemplo, e do movimento realista, pois este não teria defendido a literatura realista como literatura, mas apenas como reflexo da sociedade de seu tempo. De fato, a defesa da arte engajada socialmente, bandeira levantada pela geração de 1870, tendo Eça à frente, foi um dos pontos mais discutidos (e rebatidos) na fase inicial do *presencismo*. Ao citar alguns textos “equilibrados” segundo a ótica do periódico, Régio diz:

A *Via Sinuosa*, as *Terras do Demo*, ou essa bela página de *A Pele do Bombo*, não abdicam da sua finalidade artística em favor de qualquer fé política, de qualquer preocupação de partido, de qualquer doutrinação religiosa, de qualquer ambição nacionalista, de qualquer constrangimento social¹³.

¹⁰ SENA, Jorge de. *Régio, Casais, a “presença” e outros afins*. Porto: Brasília Editores, 1977, p. 29.

¹¹ LOURENÇO, Eduardo. “O desespero humanista de Miguel Torga e das novas gerações”. In: *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio D’Água, 1987, p. 81.

¹² *Id.*, *Ibid.*, p. 81.

¹³ RÉGIO, José. “Literatura Viva”. In: SIMÕES, João Gaspar. *História do movimento da “Presença”*, cit., p. 95.

O fragmento acima pertence à “Literatura viva”, texto inaugural do posicionamento artístico da *Presença*, publicado na primeira edição, de 10 de março de 1927. Posteriormente, Régio consolidar-se-ia como o porta-voz do movimento e seu mais influente representante, fazendo jus a essa posição ao adotar um tom incisivo e até mesmo combativo de manifesto em seus primeiros textos de intervenção. Além da crítica aos fundamentos da *Geração de 70*, visivelmente, seu intento era estabelecer um contraponto entre a perspectiva da nova revista e a dos demais escritores de sua geração, ao atribuir dois vícios a estes: a falta de originalidade e a falta de sinceridade. Em “Literatura viva”, Régio reivindica a independência e distanciamento da arte das questões exteriores a ela, consideradas apenas “pretextos”, acrescentando: “a finalidade da Obra será, consciente ou inconscientemente, a finalidade estética”¹⁴.

Embora os *presencistas* defendessem o primado da emoção estética, para Clara Rocha, o conceito defendido por Régio de “Arte Viva”, a arte na qual o artista “insuflou a sua própria vida”¹⁵, não pode ser entendido simplesmente como “arte pela arte”, uma vez que buscaria também, “revelar a complexidade e a riqueza dum fundo psicológico e espiritual, isto é, humano”¹⁶. Jorge de Sena tem o mesmo entendimento, pois, a certa altura, propõe-se a defender a *Presença* da acusação, feita sobretudo pelos neorrealistas, de falta de comprometimento político-social. Sena observa que o comprometimento (ou não) faz parte da liberdade do homem, ideia que estaria implícita aos pressupostos do movimento¹⁷.

Um tanto nebuloso, o conceito de “arte viva”, em oposição à arte obsoleta, não parece suficientemente claro ao leitor atual, mas, de certa forma, serviu, na gênese do movimento, de parâmetro no balanço que o grupo fez dos autores e obras da tradição literária portuguesa que deveriam ser revisitados e daqueles que, por não terem legado obra significativa às novas gerações, deveriam ser esquecidos.

A leitura atual de alguns números da revista causa a impressão de que a atitude “independente” da esfera artística face à realidade nunca foi plenamente alcançada pelo grupo de *Presença*, seja pela diversidade de seus colaboradores, seja pelo contexto político e cultural turbulento do entre guerras, sendo inclusive um ponto de tensão no interior do movimento.

¹⁴ *Id.*, *Ibid.*, p. 96.

¹⁵ *Id.*, *Ibid.*, p. 82.

¹⁶ ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*, cit., p. 402.

¹⁷ SENA, Jorge de. *Régio, Casais, a “presença” e outros afins*, cit., p. 32.

Para aqueles que defendiam a primazia estética da arte, em seu caráter intemporal, não deixa de ser curioso que muitos números da publicação tragam intervenções e polêmicas que discutem justamente a função da literatura.

Em que pese o fato de muitas dessas polêmicas buscarem reafirmar a independência da literatura em relação ao processo social, os argumentos elencados e o simples fato da revista pôr constantemente em evidência a questão da autonomia da arte, com nuance nitidamente ideológica, lembram mais o espírito de debate de ideias e intervenção que vigorava na *Geração Coimbrã* do que a perspectiva mais estetizante de *Orpheu*, da qual os *presencistas* estavam mais próximos na cronologia e na estética modernista.

As contradições suscitadas nas páginas de *Presença*, aliás, que são parte da dinâmica de qualquer agrupamento literário, talvez residam em seu duplo influxo: o primeiro apontando para a necessidade do debate e atualização das letras portuguesas, apresentando e resgatando autores; o outro, colocar esse sistema literário em sintonia com seus contemporâneos europeus, “ter um pouco de Europa na alma”, como diria Fernando Pessoa.

Nesse sentido, os textos-manifestos incorporam ideias oriundas não necessariamente de um projeto original, mas muitas vezes assimiladas de leituras de autores estrangeiros. É o caso da estreita relação que *Presença* manteve com a *Nouvelle Revue Française* (1909-) e a obra de André Gide, da qual ecoam vários termos que encontramos em profusão nas páginas da publicação como “sinceridade”, “romance puro”, ligação entre “vida e obra” etc. À guisa de exemplo, trazemos uma passagem em que Édouard, o escritor-narrador de *Os moedeiros falsos*, a certa hora lamenta-se: “O que me inquieta é sentir a vida (minha vida) separar-se aqui de minha obra, minha obra afastar-se de minha vida”¹⁸. Régio não teria dito de outra forma.

1.3. A vocação confessional

A lição de Gide ganha forte adesão nos debates de *Presença* e desdobramentos dela aparecerão intensamente no projeto literário de Miguel Torga. Apesar de sua curta permanência como interlocutor e colaborador da revista (de dezembro de 1928 a junho de 1930)¹⁹, teve influência duradoura em sua obra a ênfase que o movimento deu à atitude

¹⁸ GIDE, André. *Os falsos moedeiros*. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 91.

¹⁹ Segundo Isabel Ponce de Leão, Torga publicou em *Presença* seis poemas e um texto em prosa, são eles: “Altitudes”, n. 19, p. 8, “Baloíço” e “Inércia”, n. 22, p. 6, “Remendo”, n. 23, p. 3, “Balada da morgue” e

confessional, ao dar relevo à individualidade do artista, mediador entre os fenômenos do mundo e a forma literária. A atitude subjetivista já era tônica no primeiro modernismo de *Orpheu* e, na *Presença*, ganha ares de imperativo. Casais Monteiro, por exemplo, afirmaria que “É a presença do autor como principal personagem – ainda que oculta – que distingue o verdadeiro, o mais puro romance; a mais bela arte é sempre auto-biográfica”²⁰.

Lembremos que a matéria confessional para os *presencistas* não era apenas uma estratégia com a finalidade de promover seus autores, nem se configurava em discurso artístico vazio. Nos anos posteriores à sua criação, diversos colaboradores levaram a cabo a tarefa de construção de uma projeção autobiográfica nos moldes do que propunha a revista, caso de Irene Lisboa²¹ e de José Régio. Nesse sentido, a própria concepção autobiográfica do grupo passava pelo entendimento de que a matéria pessoal implicava simbolicamente “a procura difícil da sinceridade e da verdade”²², num visível contraponto com a poética elaborada por Fernando Pessoa, que abordaremos mais à frente, a qual defendia (sincera ou falsamente) que o *fingimento* estético deveria se sobressair à sinceridade. Nas palavras do poeta órfico: “A sinceridade é o grande obstáculo que o artista tem a vencer. Só uma longa disciplina, uma aprendizagem de não sentir senão literariamente as cousas, podem levar o espírito a esta culminância”²³.

Imerso nesse contexto, o início da década de 1930 foi de intenso questionamento estético para Miguel Torga. No seu caso tratava-se da busca pela forma adequada ao conteúdo que desejava expressar. No plano da forma, concebeu o *Diário* e os capítulos d’*A criação do mundo*; no plano do conteúdo, iniciou uma permanente sondagem da instância do *eu*, que perpassaria toda sua poética do período, como sugerem, além dos textos mencionados, alguns títulos de poemas publicados: “Diário” (Deus lá sabe / As linhas com que me cose...), “Memória” (O mundo dos meus pés nunca se move / Sem chuva, tristeza e desenganos...),

“Compenetração”, n. 24, p. 6, e “O caminho do meio”, n. 26, p. 13. In: *A obrigação, a devoção, a maceração (o Diário de Miguel Torga)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005, p. 134.

²⁰ CASAIS MONTEIRO, Adolfo. “Sobre Eça de Queirós”. In: “Presença”, n. 17, dez. 1928. In: SIMÕES, João Gaspar. *História do movimento da “Presença”*, cit., p. 154.

²¹ Irene Lisboa foi uma das precursoras do diário lançado em vida em Portugal. Publicou o diário em verso *Um dia e outro dia* (1936), com pseudônimo de João Falco, os diários em prosa *Solidão* (1939), *Apontamentos* (1943), *Solidão II* (publicação póstuma, 1966) e as novelas autobiográficas *Começa uma vida* (1940) e *Voltar atrás para quê?* (1956). In: ROCHA, Clara. “A paisagem íntima de Irene Lisboa”. In: *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 197.

²² ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*, cit., p. 402.

²³ PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e críticas literárias*. Lisboa: Ática, 1966, p. 38.

“Intimidade” (Meu Coração tem quantos versos quer; / É só pulsá-los com medida e rumo.)²⁴. A ressonância autobiográfica em suas poesias vai além da mera sugestão evocativa do título, ela reside, sobretudo, no conteúdo encerrado nestas composições que corresponde muitas vezes a desdobramentos dos temas registrados em prosa no *Diário*, como discutiremos em outra parte deste trabalho.

A ênfase *presencista* na atitude confessional dá ainda novo sentido às apreciações que Miguel Torga realiza dos autores que compõem seu repertório de leituras desse período formativo. Em nota do *Diário* sobre Flaubert, por exemplo, menciona a admiração pela “álgebra literária” que são os romances do mestre francês, mas ainda assim diz preferir sua correspondência íntima que possui o “calor”, a “força” e “humanidade” que estariam ausentes em suas obras consagradas²⁵. Após ler um novo volume das correspondências, declara entusiasmado “Que romance, se todas estas cartas estivessem em *Madame Bovary*!”²⁶. Acerca de Raul Brandão, autor por quem sente verdadeira admiração, observa: “As suas obras mais falhadas são para mim as melhores. As *Memórias*, por exemplo”²⁷. De um contemporâneo escritor, Afonso Lopes Vieira, “jardineiro do parnaso velho”, concede que este foi “Um poeta maior na vida do que na obra”²⁸. Torga considera que “Construir uma vida e uma obra parece ter sido sempre a façanha dos grandes”²⁹, nessa perspectiva o existir deveria ser “uma aproximação contínua do natural e do sincero”³⁰.

Considerações como essas, registradas nos *Diários* muitos anos após o seu desligamento do grupo, sugerem que os fundamentos que norteavam a *Presença* continuaram a repercutir na sua escrita e pensamento. Fica a impressão de que várias entradas dos *Diários* procuram, justamente, retomar e rediscutir assuntos abordados anteriormente nas páginas da publicação³¹, talvez até mesmo de forma inconsciente. Aspectos como a sinceridade artística,

²⁴ TORGA, Miguel. *Poesia completa I*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.

²⁵ *DII*, p. 196.

²⁶ *DII*, p. 196.

²⁷ *DIII*, p. 280.

²⁸ *DIII*, p. 335.

²⁹ *DIII*, p. 328.

³⁰ *DI*, p. 53.

³¹ A esse respeito, conferir o texto-manifesto “Literatura livresca e literatura viva”, de José Régio, publicado em *Presença*, em 1928. In: SIMÕES, João Gaspar. *História do movimento da “Presença”*, cit., pp. 93-113. As considerações que o autor faz acerca da obra de Raul Brandão são muito próximas daquelas que aparecem nos *Diários*, de Miguel Torga.

os limites da literatura portuguesa, a recepção em Portugal de autores estrangeiros, a herança da filosofia ibérica, a dialética Portugal *versus* Europa retornarão nas notas do *Diário* num *continuum* reflexivo.

Se a cisão posterior do grupo pôs em evidência suas divergências internas, a análise das obras não deixa dúvidas quanto à herança desses anos de formação literária. Não fosse essa convivência estimulante, teria sido bem mais difícil para Miguel Torga “meter Weimar em Trás-os-Montes”³².

1.4. Cisão de *Presença*

A efervescência da revista *Presença*, no início de 1930, não foi suficiente para apaziguar os conflitos decorrentes da diversidade de opiniões dos colaboradores a cada número. Embora houvesse o convívio cordial entre escritores de Coimbra e de Lisboa, as individualidades começavam a se fazer notar.

É Adolfo Casais Monteiro, numa recolha de textos publicada nos anos de 1970, que salienta a “diversidade do espírito *Presencista*”³³ a fim de rebater a ideia corrente de que havia “unidade de pensamento” entre os colaboradores da revista. Para Casais Monteiro, essa falsa impressão foi difundida, sobretudo, por João Gaspar Simões, um dos historiadores do movimento, que, em seu estudo-antologia *História do movimento da Presença* (1955), supostamente, teria apresentado como posicionamento consensual da revista aquilo que refletia, na verdade, sua opinião particular. Casais Monteiro também condena as análises que identificam o ponto de vista da *Presença* atrelado exclusivamente às ideias do mentor da revista, José Régio, como, segundo sua opinião, seria a tônica do importante e polêmico ensaio de Eduardo Lourenço “*Presença ou a contra-revolução do Modernismo Português*” (1961).

Segundo Casais Monteiro, nunca houve “unidade” *strict sensu*. Havia apenas unidade nos textos assinados pela redação, uma vez que cada colaborador era o responsável único por aquilo que escrevia. Jorge de Sena, por sua vez, com o mesmo intuito de mostrar as disjunções ocorridas no movimento, rebate a noção de que houvesse em Portugal uma “Geração presencista”, pois entende que na medida em que coexistiram no período vários

³² *DI*, p. 128.

³³ CASAIS MONTEIRO, Adolfo. *O que foi e o que não foi o movimento de Presença*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995, pp. 51-54.

grupos de escritores, também nascidos na primeira década de 1900 tal qual os expoentes do *presencismo*, estes não poderiam ser considerados uma “geração”, como denomina Régio e depois, Lourenço, mas somente um “grupo”. Jorge de Sena afirma:

(...) sucede que grande parte dos neo-realistas, a gente dita dos Cadernos de Poesia, mais muitos dos que se reuniram na Távola Redonda e na Árvore, e até os mais velhos dos surrealistas, somos na verdade todos uma só geração. E isto nos permite talvez situar e compreender o “presencismo”, como ao mesmo tempo uma época e um grupo estrito, desde que não atribuamos àquele ismo um carácter rígido de unidade doutrinária, ou de prática estética, que ele não possui³⁴.

Além de aludir a tais disjunções, Sena refuta com veemência a ideia de que seria ele mesmo um membro epigonal do movimento. Ao mesmo tempo, o trecho em destaque ajuda a compreender alguns fatores da dissidência de membros da revista em 1930. Passada a fase inicial de formação e *début* literário, quando a convivência intelectual facilitava a circulação de ideias, as variadas perspectivas individuais que iam se definindo nem sempre convergiam para os rumos estéticos propostos pela direção da revista. Essa circunstância parece ter motivado a decisão de Adolfo Rocha, Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bittencourt de enviar uma carta aberta de ruptura aos diretores da *Presença*, datada de 16 de junho de 1930. Vejamos o trecho inicial:

A “Presença” que se propunha, como folha de arte e crítica, defender o direito que assiste a cada um de seguir o seu caminho, começou a contradizer-se. A força dos que, dentro dela, nesse sentido trabalham, vai sendo aproveitada, a pouco e pouco, para marcar um caminho padrão. Aclamando a liberdade em arte e, conseqüentemente, o individualismo na criação artística, individualismo que a nós se impõe como o que há mais verdadeiro no modernismo, e acima de qualquer lugar que lhe possa caber em mais definições e interpretações, *presença* aponta-nos confiante, a perspectiva de um tipo único de liberdade³⁵.

A breve carta deixa a entender que os três dissidentes estavam à procura, cada um a seu modo, de um novo espaço de criação individual, livre do caráter doutrinário para o qual parecia caminhar a revista. Nesta carta, indiretamente, vemos uma crítica ao papel de “mestre” do grupo atribuído então, nos círculos jornalísticos de Lisboa, a José Régio.

Embora nos pareça plausível que a principal razão do desligamento de Miguel Torga da revista tenha sido a procura por identidade e individualidade – como sugere a imagem de escritor “independente”, como tantas vezes foi descrito ao longo de sua carreira – a pequena

³⁴ SENA, Jorge de. *Régio, Casais, a “presença” e outros afins*, cit., p. 21. Nota: *Cadernos de poesia, Árvore e Távola redonda* foram revistas literárias portuguesas dedicadas à poesia, nas décadas de 1940 e 1950.

³⁵ In: SIMÕES, João Gaspar. *História do movimento da “Presença”*, cit., p. 46.

história registra ainda uma ou outra rusga que contribuíram para pôr termo à contribuição. Jorge de Sena vai nessa direção quando afirma: “As dissidências da *presença*, todas na base das rivalidades pessoais, mostram como a *presença* nunca superou as suas origens juvenis, senão muito significativamente, para fins de história literária”³⁶.

Ao contrário do que ocorreu com outros membros da revista que posteriormente vieram a público para manifestar as razões da separação, Miguel Torga nunca quis esclarecer publicamente os motivos de sua dissidência. Preferiu silenciar suas razões, mesmo que tenha deixado algumas indicações nos seus escritos, como a passagem de *A criação do mundo* em que menciona a ruptura da qual fora o “principal responsável” ou a carta endereçada a Eduardo Lourenço, em que menciona, em tom de desabafo, a antiga querela:

Quanto à cisão, propriamente dita, toda a gente sabe, e os novos estão à vista, que se tratou dum limpo e legítimo acto de discordância do caminho que a PRESENÇA levava, além do mais guiada pelo espírito apaixonado, dogmático e rancoroso do mesmo Simões que começava nessa altura a tomar o freio nos dentes e ainda agora, à distância de tantas léguas, não é capaz da mínima compreensão ou respeito por ninguém. Essa discordância de fundo e de forma, que de minha parte tentei justificar depois como pude, fundando o MANIFESTO, escrevendo o que escrevi e colocando-me na situação em que me encontro, é hoje para mim tão actual como então. Se voltasse atrás, repetiria na mesma paz de consciência o que fiz em nome de uma arte que continuo a querer livre e rebelde, e arejada por todos os ventos da vida³⁷.

De qualquer forma, na época da ruptura, o influxo *presencista* já havia sido recebido. A publicação havia apresentado e discutido, em suas páginas, autores emblemáticos para o projeto literário de Miguel Torga, como Marcel Proust, André Gide, Fiódor Dostoievski, Eça de Queirós, Ortega y Gasset, Fernando Pessoa entre muitos outros. A partir daí nosso autor encontrava-se pronto para trilhar seu próprio caminho como leitor, poeta e escritor intimista.

³⁶ *Id.*, *Ibid.*, p. 79.

³⁷ TORGA, Miguel. Carta a Eduardo Lourenço, de 28 de abril de 1957 (espólio do autor).

CAPÍTULO II. MIGUEL TORGA: LEITOR DE MONTAIGNE, PESSOA E GIDE

Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo multiplamente.
(Novalis)

Os romances de Stendhal a corrigir os de Balzac, os de Proust a corrigir os de Stendhal, os de Lawrence a corrigir os de Proust. Num puro plano educativo, a apreciação de um livro pode servir de exercício de formação. Há até casos felizes de críticos construtivos. Mas esses são raros, e não me parece que tenham acção decisiva sobre os génios criadores.
(Torga)

2.1. Na antecâmara

A respeito da poética de Miguel Torga, já se notou seu tom marcadamente *presencista*, no qual se coadunam a ideia duma aristocracia poética “aliada a uma mitologia órfica em que se destacam vocábulos como ‘inspiração’, ‘canto’, ‘musa’, ‘lira’ ou ‘melodia’”¹, a imagem resultante seria a do poeta como um ser predestinado. Sendo a observação correta, podemos acrescentar que a poética torguiana expressa ainda, de outras formas e com igual intensidade, a perspectiva do escritor clássico que vê a literatura como um espaço de permanente encontro do artista com a tradição literária e suas formas de criação. Nesse sentido, o *Diário* desvela ao leitor vários momentos dessa recepção, nem sempre desprovida de angústia, dos grandes autores europeus. O *Diário* põe em evidência não só as principais influências literárias, como também os momentos de impasse criativo, a autocrítica permanente acerca dos textos que escrevia e parâmetros muito rígidos de *belles-lettres* que procurava alcançar.

O projeto de se tornar um grande escritor ganha consistência a partir dos anos de 1930, quando parece perceber que sua literatura, de alguma maneira, possuía afinidade com os textos que lhe chegavam à mão das diversas literaturas europeias. Paradoxalmente, sua formação irregular o incomodava, pois ela fora interrompida de forma precipitada aos treze anos, quando viajou para o Brasil para tornar-se trabalhador rural em Minas Gerais, e só retomada três anos mais tarde, no Ginásio Leopoldinense. A impossibilidade de ter realizado na idade certa as leituras imprescindíveis para a formação de um grande escritor moderno é abordada em diversas passagens ao longo dos *Diários*. No trecho abaixo podemos perceber esse aspecto:

Lavadores, 12 de Agosto de 1946 – (...) Não tenho ambições fora da arte, e, dentro dela, só desejo conquistar a glória de a ter servido humilde e totalmente; mas não consigo ainda dar-lhe tudo, jogar a vida e a morte por ela (...) Mas quê! Quando

¹ ROCHA, Clara. “O *Diário* de Miguel Torga: ‘Et si, de fortune, vous fîchez votre pensée a vouloir prendre son estre’”. In: *O cachimbo de António Nobre e outros ensaios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, pp. 106-107.

devia estar a ler os clássicos, andava a capinar café; quando me apetece escrever, estou a curar angivas; e quando é preciso salvar o artista, ponho-me a salvar o homem².

O sentimento de frustração não decorre especificamente da dúvida acerca de sua vocação literária, mas deriva da percepção de certo descompasso intelectual entre Portugal e o restante da Europa. Ressente-se das condições estruturais e culturais de seu país que não lhe facultaram na juventude uma formação humanística completa como aquela que recebiam desde muito cedo os grandes escritores franceses, ingleses, alemães. O acesso a um vasto repertório de leituras só será possível na idade adulta, quando o *Diário* se firmará como repositório privilegiado dessas impressões literárias. As referências e comentários das obras que ia lendo se estendem pelos 16 volumes, mas comparecem ainda com mais frequência nos três primeiros, que dão conta precisamente desses anos de formação. Os três volumes constituem um grande apanhado de reflexão literária e estética, na maioria das vezes, realizados no calor da leitura, o que por vezes dá ao comentário um tom marcadamente sentimental e impressionista. A percepção aguda do leitor Miguel Torga pode ser aferida na seleção dos textos lidos e ainda nas variadas formas utilizadas para compor estas notas, como o comentário breve, a citação de passagens, a paráfrase, a paródia, e, em muitos casos, pequenos ensaios analíticos.

Muitas leituras são motivadas por afinidades profundas, como a que faz de Dostoievski, por exemplo, outras recebem uma visada sobretudo irônica, caso da análise das obras de Eça de Queirós; há ainda a menção indulgente àquelas leituras fluidas que não contribuiriam significativamente para seu projeto literário, mas que funcionam como oportunidade de distensão de suas preocupações cotidianas, caso dos romances policiais.

Seria impossível acompanhar, nos limites e objetivos deste trabalho, o imenso e impressionante leque de referências presente nos três volumes iniciais dos *Diários*, de Miguel Torga. Um ensaio interessante, ainda que breve, foi escrito por Daniel-Henri Pageaux acerca da presença da obra de Eça de Queirós no *Diário*³. De uma perspectiva mais panorâmica, Álvaro Machado, por sua vez, abordou as referências estrangeiras na escrita intimista de

² *DIII*, pp. 360-361.

³ PAGEAUX, Daniel-Henri. “Miguel Torga leitor de Eça de Queirós”. In: *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos/IV Encontro Internacional de Queirosianos*. Vol. I. Coimbra: Almedina, 2000, pp. 127-131.

Miguel Torga⁴. No entanto, acreditamos que muitas referências importantes para a concepção do *Diário* nem sequer foram devidamente consideradas pela crítica. Esse capítulo propõe mostrar o diálogo que o *Diário* estabelece com três vultos da literatura europeia: Michel de Montaigne, Fernando Pessoa e André Gide. Antes, no entanto, realizaremos uma pequena digressão para mostrar como se formou na filosofia e no pensamento social ocidental essa consciência de si da qual a escrita intimista é tributária.

2.2. O percurso da escrita de si

Conceber uma narrativa em primeira pessoa no século XXI é algo tão intrínseco à forma do pensamento humano que somente em situações intelectuais específicas nos colocamos a pensar a fundo quem seria esse *eu* enunciado pela primeira pessoa. Pergunta desconcertante. Corresponderia a uma pessoa empírica, no caso o autor/narrador das linhas, desejoso de revelar publicamente por meio do texto novas facetas de sua personalidade? Seria um *eu* inteiramente fictício, criado pela imaginação do escritor? Ou ainda, um rebuscado jogo do autor, por meio do narrador, que atribui ao personagem seu nome, parte de sua biografia, mas que parece sugerir, como propôs Doubrovsky, ser outra pessoa⁵?

As primeiras manifestações dessa interioridade que se expressa pelo *eu* também constituíram um desafio para a compreensão de seus contemporâneos. Como aponta Taylor:

(...) passamos a pensar que “temos” um *self* como temos cabeça. Mas a própria idéia de ter ou ser “um *self*”, de o agir humano ser essencialmente definido como “o *self*”, é reflexo lingüístico de nossa compreensão moderna e da reflexão radical que ela envolve. Estando profundamente encravados nessa compreensão, não podemos deixar de buscar essa linguagem; mas nem sempre foi assim⁶.

A consciência do homem acerca de sua interioridade é estudada como um processo essencialmente moderno. No entanto, é digno de nota que tal percepção foi precedida, ainda na Antiguidade, por uma significativa produção textual que prefiguraria, de certa maneira, as inquietações da subjetividade humana. Alguns textos na Antiguidade deram os primeiros sinais de que a subjetividade precisava do suporte da escrita para configurar-se. Foucault chamou a atenção para as formas que antecederam a escrita intimista em seu famoso estudo “A escrita de si”. Nesse ensaio, o filósofo trata de alguns gêneros subjetivos cultivados nos

⁴ MACHADO, Álvaro. “Modelos e referências estrangeiras na obra de Miguel Torga”. In: FERNANDES, Francisco (Org.). “*Sou um homem de granito*”: Miguel Torga e seu compromisso. Lisboa: Edições Salamandra, 1997, pp. 333-347.

⁵ DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

⁶ TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 231.

séculos I e II da era cristã, dentre eles o *hypomnemata*, espécie de caderno pessoal que abrigava matéria vária: “citações, fragmentos de obras, exemplos e acções de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões e debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória”⁷. Embora o caderno funcionasse como suporte para o registro imediato da experiência, esses escritos não podem ser vistos como algo semelhante aos diários pessoais dos dias de hoje, pois não visavam à confissão, e sim registrar trechos de discursos ou textos de outras pessoas para posterior reflexão. Os cadernos serviam para a recolha desses fragmentos do conhecimento circundante, da matéria híbrida que de outra forma se perderia na memória, exercendo para o homem antigo um papel importante naquilo que Foucault chama de a “constituição de si”⁸. Nesse sentido, talvez possamos dizer que os *hypomnemata* exerciam uma função na formação intelectual e moral do indivíduo.

A segunda forma de texto abordada nos conduz mais próximo do nosso objeto de interesse. Para Foucault, a “correspondência” foi a forma precursora da narrativa autobiográfica moderna. Texto que se destinava a outra pessoa, ela favorecia o registro da experiência pessoal. A exposição da vida privada servia como exercício privilegiado para o indivíduo revelar-se a si mesmo e a seu correspondente. Por meio da troca epistolar entre amigos, era possível desenvolver discursivamente os temas registrados nos *hypomnemata*, passar em revista o dia vivido e ainda, começar a meditar sobre as próprias ações. Muito cultivada, a correspondência entre mestre e aluno era igualmente uma maneira de adquirir conhecimento uma vez que, segundo opinião de Sêneca, “Quem ensina instrui-se”⁹.

Vemos que por meio da correspondência era facultado ao homem elaborar uma escritura de si. Nesse sentido, na correspondência antiga já estavam implícitas duas condições fundamentais para o exercício da diarística moderna: a intenção de reter a matéria efêmera do dia e a elaboração discursiva daqueles conteúdos mais densos da experiência, arquivados nos cadernos de notas. Contudo, como lembra Taylor, os *hypomnemata* e a correspondência antigos não podem ainda ser considerados uma sondagem radical do ente sobre si mesmo, pois se centravam no “apelo a uma vida moral mais elevada”¹⁰, por meio do cuidado com o corpo e a alma, e não na adoção radical do ponto de vista em primeira pessoa.

⁷ FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *O que é um autor?*. Cascais: Vega/Passagens, 2002, p. 135.

⁸ *Id.*, *Ibid.*, p. 137.

⁹ SÊNECA, *apud* FOUCAULT, Michel. “A Escrita de si”. In: *O que é um autor?*, cit., p. 147.

¹⁰ TAYLOR, Charles. *As fontes do self*, cit., p. 173.

Essa guinada para a interioridade só seria realizada alguns séculos mais tarde, por Santo Agostinho, a partir da elaboração de suas famosas *Confissões*. O pensamento agostiniano sobre a interioridade humana pode ser ilustrado em sua frase lapidar: “*Noli foras ire, in teipsum redi; in interiori homini habitat veritas*” (“não vá para fora, volte para dentro de si mesmo. No homem interior mora a verdade”)¹¹. Segundo Taylor,

A virada de Agostinho para o *self* foi uma virada para a reflexão radical, e foi isso que tornou a linguagem da interioridade irresistível. A luz interior é aquela que brilha em nossa presença para nós; é aquela inseparável do fato de sermos criaturas com um ponto de vista de primeira pessoa¹².

Para Santo Agostinho, o recolhimento e meditação eram condição para o indivíduo sondar sua alma e criar o “espaço” em que “encontramos Deus, em que nos voltamos do inferior para o superior”¹³. A ênfase na interioridade do homem atribuía-lhe a responsabilidade de realizar a mediação entre o humano e a ordem divina, subvertendo a visão corrente de que a existência de Deus era um fato inquestionável. Agostinho preocupava-se, sobretudo, em estabelecer uma ponte para que o homem pudesse compreender e aceitar Deus, por meio de seus próprios processos reflexivos. Posteriormente, a ênfase na interioridade, herdada de Agostinho, adquirirá formas secularizadas, rompendo o binômio homem/Deus, para estabelecer uma nova ordem de consideração, qual seja, a da relação homem/homem. Ainda segundo Taylor, após Agostinho, “Voltamo-nos para dentro, mas não necessariamente para encontrar Deus; interiorizamo-nos para descobrir ou conferir uma ordem qualquer, um significado ou justificativa, à nossa vida”¹⁴. Essa última reflexão nos encaminha, a seguir, à obra de Michel de Montaigne, o mais ilustre representante da escrita de si.

2.3. Montaigne: pintor de si mesmo

*Je ne peints pas l'estre, je peins le passage...
de jour en jour, de minute en minute*¹⁵
(Montaigne)

Foi preciso avançar alguns séculos para que o pensamento agostiniano reverberasse plenamente no Ocidente. A possibilidade de o indivíduo falar de si por meio da

¹¹ AGOSTINHO. *De vera religione*, XXXIX, 72, apud TAYLOR, Charles. *As fontes do self*, cit., pp. 171-172.

¹² TAYLOR, Charles. *As fontes do self*, cit., p. 174.

¹³ *Id.*, *Ibid.*, p. 185.

¹⁴ *Id.*, *Ibid.*, p. 232.

¹⁵ Em tradução livre: Não descrevo o ser, descrevo a passagem... dia a dia, minuto a minuto.

autocontemplação e como forma de autocompreensão só se concretizou de fato a partir da publicação d’*Os ensaios* (1580), de Montaigne. A conhecida afirmação do autor “escrevo para conhecer a mim mesmo” tornou-se a síntese da nova perspectiva espelhada na obra. Ela expressa uma percepção única, no momento de sua elaboração, da relação do homem consigo mesmo. Tal peculiaridade tornaria o texto, nos séculos subsequentes à sua publicação, uma influência preponderante na literatura e filosofia ocidentais, até mesmo em contextos supostamente refratários ao modelo de reflexão introspectiva do qual o texto montaigniano era porta-voz¹⁶.

Quando começou a redigir seu autorretrato no século XVI, Montaigne parecia acreditar que o *eu* que expressava suas fissuras fosse realmente aquele que segurava a pena, Michel de Montaigne. Contudo, intuía que essa unidade era precária, pois o conhecimento que tinha de si era ainda parcial e limitado. Era preciso, portanto, transpor a barreira que separava sua imagem exterior do íntimo do seu ser a fim de aproximar-se dessa esfera desconhecida. Por isso, decide se afastar de suas funções públicas para escrever, por cerca de vinte anos, os volumes que constituiriam *Os ensaios*.

Na nota introdutória à obra, dirigida “Ao leitor”, o filósofo expõe sua intenção:

Se fosse para buscar o favor do mundo, eu me paramentaria melhor e me apresentaria numa postura estudada. Quero que vejam aqui em minha maneira simples, natural e habitual, sem apuro e artifício: pois é a mim que pinto. Nele meus defeitos serão lidos ao vivo, e minha maneira natural, tanto quanto o respeito público mo permitiu. Pois, se eu tivesse estado entre aqueles povos que se diz viverem ainda sob a doce liberdade das primeiras leis da natureza, asseguro-te que de muito bom grado me teria pintado inteiro e nu (...) Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria do meu livro¹⁷.

Assim, a última afirmação de Montaigne aponta sua intenção primeira: eleger a própria vida como objeto de exposição séria. Para tanto, o isolamento e o afastamento do olhar público têm como objetivo liberá-lo de certos pudores que poderiam se interpor entre a matéria tratada (sua vida) e o relato honesto que dela quer realizar. Ao contrário do que faz supor a imagem de homem de prestígio na cidade de Bordeaux, Montaigne pretende

¹⁶ Eduardo Lourenço, por exemplo, defende a ideia de que o lugar de Montaigne na cultura portuguesa é um lugar vazio: “No espaço da nossa cultura orgânica dos fins do século XVI e do século XVII, não havia lugar para o exercício de uma liberdade de espírito de um gênero tão devastadoramente desestabilizador, na sua celebrada “nonchalance”, como a de Montaigne (...) De qualquer forma, e para sempre, o lugar de Montaigne, enquanto imaginário compassível com o espírito da cultura portuguesa tal como existiu, é o tal lugar vazio”. In: “Montaigne como lugar vazio da nossa cultura”. In: Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian: Homenagem a Maria de Lourdes Belchior. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 281.

¹⁷ MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios I*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 4.

inicialmente mostrar uma vida “baixa e sem brilho”, expondo-a de forma “simples”, “natural” e “habitual”.

A nota introdutória põe em evidência a vontade de mostrar a vida em seu movimento cotidiano, as ações do dia, os pequenos acontecimentos. Montaigne não pretende negligenciar nem mesmo a dimensão fisiológica, que muitas vezes é censurada pelas convenções literárias. A intenção revela uma mudança de perspectiva importante em curso na medida em que o foco da representação deixa de ser somente a constituição intelectual e moral do homem, para abarcar também sua vida corpórea.

Montaigne quer desvincular seu estilo do tom doutrinário dos grandes tratados de moral, cuja intenção é configurar uma essência humana melhor do que realmente é. Para tanto, defenderá em seu estilo medido e relativista que o homem não é nem melhor nem pior do que pensamos, antes é um ser mutável, cambiante: “o homem é um assunto espantosamente vão, variado e inconstante. Sobre ele é difícil estabelecer uma apreciação firme e uniforme”¹⁸. O autor reconhece em si mesmo essa condição humana, por isso decide empreender a procura por si mesmo por meio da escritura de seu texto. Essa vontade premente vem manifesta nas seguintes linhas:

Seja como for, quero falar; e, quaisquer que sejam estas inépcias, não deliberei escondê-las, não mais do que um retrato meu, calvo e grisalho, em que o pintor tivesse colocado não um rosto perfeito e sim o meu. Pois aqui estão também meus sentimentos e minhas opiniões; apresento-os como algo em que acredito e não como algo em que se deva acreditar. Viso aqui apenas a revelar a mim mesmo, que porventura amanhã serei outro, se uma nova aprendizagem mudar-me. Não tenho autoridade para ser acreditado, nem o desejo, sentindo-me demasiadamente mal instruído para instruir os outros¹⁹.

A passagem transcrita revela um indivíduo extremamente consciente das dificuldades de seus propósitos, do risco de que sua percepção das próprias ações não coincida com o teor de verdade que prometera no Prefácio. Mas ao mesmo tempo, procura salvaguardar-se da acusação de má-fé, pois apresenta seu relato “como algo em que acredito e não como algo em que se deva acreditar”. Diz dirigir-se ao leitor não para convencê-lo ou instruí-lo, pois afirma não acreditar no testemunho dado por palavras ou lições, quer antes apresentar sua vida como testemunho, a qual, porventura, poderá ser útil aos outros homens uma vez que todos compartilham da mesma condição humana.

¹⁸ *Id.*, *Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁹ *Id.*, *Ibid.*, pp. 221-222.

Com todas as ressalvas mencionadas, encontramos no texto de Montaigne a mesma promessa de transparência que estaria na origem do diário íntimo. Sua célebre frase inaugural “C’est icy un livre de bonne foy, lecteur” (Aqui está um livro de boa-fé, leitor), introduz o rito que acompanhará por séculos a literatura confessional: a profissão de boa fé, de comprometimento com a verdade. Contudo, o procedimento de abertura, quando cotejado com o texto d’*Os ensaios*, pode parecer essencialmente retórico, dado que o autor em outras passagens revelará:

Em mim se encontram todas as contradições, sob algum aspecto e de alguma maneira. (...) qualquer um que se estude bem atentamente encontra em si, e até mesmo em seu discernimento, essa volubilidade e discordância. Nada tenho a dizer sobre mim de forma integral, simples e sólida, sem confusão e mescla, nem em uma só palavra²⁰.

Dessa forma, acompanhamos ao longo d’*Os ensaios* a dificuldade do narrador de apreender essa essência fugidia. Parece se aperceber, durante o processo de escrita, da impossibilidade de encontrar essa unidade que se procura no “relato” da vida, embora procure reafirmar a todo instante o sentido de continuar essa busca. Montaigne também aconselha cada um a ser espectador da vida dos homens, para assim julgar e regular a sua:

(...) quais impulsos nos movem, e a causa de tão diversas agitações em nós. Pois me parece que as primeiras reflexões com que se deve alimentar-lhe o entendimento devem ser as que regulam seus costumes e seu senso, que lhes ensinarão a se conhecer e a saber morrer bem e viver bem. Entre as artes liberais, comecemos pela arte que nos faz livres²¹.

Saber viver bem é condição para se saber morrer bem, ou seja, para poder aceitar a ideia da morte, espectro que assombra permanentemente o ser humano. A fragilidade e transitoriedade do *eu* é evocada constantemente a fim de mostrar que não se deve afugentar a ideia da morte, mas sim preparar-se para ela. Diante dessa circunstância, a preocupação com honrarias e reconhecimento público nada mais é do que uma vã tentativa de escapar daquilo que aguarda a todos: a morte incontornável. “Não pensemos em nenhuma outra coisa com tanta frequência quanto na morte. A todo instante representemo-la à nossa imaginação, e sob todos os aspectos”²², aconselha o narrador. Somente por meio da naturalização da morte o homem tornar-se-ia livre para viver em conformidade consigo mesmo.

²⁰ MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios II*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp. 9-10.

²¹ MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios I*, cit., pp. 237-238.

²² *Id.*, *Ibid.*, p. 128.

Enrique Vila-Matas tinha bem presente estas questões quando disse, em entrevista, estar convencido de que “toda a literatura moderna nasceu quando Montaigne confessou, no começo de seus *Ensaio*s que escrevia com a intenção de conhecer-se a si mesmo”²³. O autor espanhol explicita a atualidade das questões discutidas n’*Os ensaios* para a narrativa do século XX: instabilidade do *eu*, aprendizado da morte, fragmentação do discurso. O diário se alimentou dessa herança mais do que qualquer outra forma literária. Escritores e artistas, jornalistas e diplomatas, nobres e pessoas comuns se lançam na escritura do diário íntimo com o mesmo ímpeto que inspirou Montaigne a realizar a sua “apresentação de si”.

Um traço diferenciador dessa experiência, e que de certa maneira une o livro do século XVI aos textos do século XX, é a circunstância de que todo bom diarista é também um grande leitor. Montaigne foi um grande leitor dos clássicos antes de lançar-se na escrita da obra. A partir dessas leituras, concebeu seu estilo peculiar no qual a reflexão pessoal é intercalada por citações de autores gregos e latinos, dando à sua obra um intenso caráter intertextual.

Da mesma maneira, Miguel Torga, em seus diários, revelar-nos-á aspectos do seu período formativo, permeado por leituras da grande tradição literária europeia, dentre as quais, as de Montaigne, que será uma influência preponderante para a configuração de sua chamada “literatura humanista” bem como para a concepção de seus textos autobiográficos.

Detendo-nos sobre esse segundo aspecto, lembremos que seus textos intimistas surgem na juventude e só se encerram próximo à sua morte, ou seja, se constroem em paralelo com as demais formas que praticou – poesia, teatro, conto, romance –, revelando a permanência do projeto montaigniano no espírito do autor.

O discurso autobiográfico compõe-se de procedimentos recorrentes que aproximam os textos da primeira metade do século XX a obras inaugurais do gênero, como *Os ensaios*. Um desses procedimentos é a promessa de transparência, exposta no prefácio desta obra e discutida em diversas passagens, como mencionamos anteriormente. Os *Diários*, de Miguel Torga, também registram esse desejo, não mais em prefácio, mas, segundo a tônica modernista, deslocando as proposições estéticas e o diálogo com o leitor para o interior da obra.

²³ Revista *Cult*, n. 144, março de 2010, p. 21.

Torga manifesta a intenção de expor ponderadamente sua vida. Seu discurso revela um cuidado e pudor por sua intimidade que transparece, por exemplo, no trecho de “revelação” de seus “sete pecados mortais em carne viva”. Apesar da sugestão do título, só revelaria, por fim, dois “pecados”, “a sede de amor absoluto que me devora” (quinto pecado); e “o clima tropical de violência e ternura que envolve o que penso e faço” (sexto)²⁴. O pudor comparece, igualmente, em outra passagem em que afirma:

*Coimbra, 17 de Junho de 1946 – (...) Da minha pena de artista quero que saia apenas aquela intimidade que me parece ser suficiente para matar a justa curiosidade do leitor devotado, e me deixe ao abrigo de todas as bisbilhotices doentias*²⁵.

Essas advertências pontuam a narrativa e reafirmam a concepção montaigniana de verdade como eminentemente subjetiva. De certa maneira, os dois autores adquirem maior consciência, ao longo da redação de suas respectivas obras, da interferência do olhar do outro na realização da escritura autobiográfica, sendo tal consciência condicionante da matéria narrada. A par dessa circunstância, não parecerá estranho à intenção autobiográfica que Montaigne se dirija frequentemente aos seus “leitores”, e que Torga se mostre igualmente consciente da instância do leitor, apresentando-se como “artista” ao longo do *Diário*. Tais menções problematizam as convenções do texto íntimo que está em processo de construção e, de certa maneira, atribuem aos leitores um papel importante na apreensão do sentido da obra.

Pela proximidade filosófico-formal entre os textos, é intrigante que a primeira menção direta a Montaigne no *Diário* apareça de forma ambígua. Ela se manifesta quando Torga registra uma impressão de leitura do capítulo XXIII do volume I d’*Os ensaios*:

Coimbra, 3 de Dezembro de 1942 – Montaigne. Capítulo XXIII. De La coutume, et de ne changer aisément une loy reçüe.
Bons tempos estes em que um intelectual podia isolar-se numa torre, e consumir a preguiça a anotar largos exemplos e a tirar breves e subtis conclusões. Bons tempos estes, sem pedagogias nem psicologias, mas onde já se sabia isto:
*... il faut noter que les jeux des enfants ne sont pas jeux, il les faut juger en eux comme leurs plus sérieuses actions*²⁶.

O trecho em itálico, aparentemente de considerações pedagógicas, pertence a um capítulo que aborda vários costumes negativos transmitidos em sociedade. Nele Montaigne relata e analisa, além de situações triviais, “exemplos” de crueldade humana, antes de emitir a

²⁴ *DI*, p. 77.

²⁵ *DIII*, p. 349.

²⁶ *DII*, p. 190. Em tradução livre: Do costume, e de não mudar facilmente uma lei recebida. (...) É preciso notar que os jogos das crianças não são jogos. É preciso julgá-los em si como as mais sérias ações delas.

opinião de que a gênese desses desvios ocorre na infância, por causa da excessiva tolerância dos pais com as más ações dos filhos. Prosseguindo a leitura do capítulo, notamos que Montaigne parte de um assunto particular – as diversas maneiras de educar as crianças – para, mais à frente, apresentar uma compreensão extensiva dos efeitos desse ato para a sociedade. Segundo o autor:

(...) muito pai é tolo a ponto de considerar como bom prenúncio de uma alma marcial ver seu filho bater injustamente em um camponês ou em um lacaios que não se defende, e como sutileza vê-lo embair seu companheiro com qualquer deslealdade e logro malicioso. São essas no entanto as verdadeiras sementes e raízes da crueldade, da tirania, da traição²⁷.

No *Diário*, o comentário e a citação que o acompanha parecem ter o mesmo tom sombrio presente no texto original. A nota é escrita exatamente dois anos após a prisão de Miguel Torga pelo regime salazarista. O interesse pelo componente educacional na crueldade humana pode relacionar-se à lembrança da prisão arbitrária que sofrera anteriormente, quando passara dois meses na cadeia do Aljube, em Lisboa. Mas ele parece se vincular, principalmente, ao momento em que redige a nota, no final de 1942, quando a Guerra encruelcia terrivelmente e ganhava dimensões inimagináveis. Nesse sentido, a citação aparece, no *Diário*, amplificada pela percepção de seu momento histórico, o qual, mais do que nunca, fazia eco aos receios manifestados por Montaigne. Essa relação temporal entre as experiências é sugerida, no *Diário*, pela expressão “Bons tempos estes...”, que remete ironicamente ao século XVI em que viveu Montaigne. O autor francês pôde escrever numa época relativamente calma e pôde tratar de temas com os quais travará conhecimento, sobretudo, por meio de leituras ou de relatos dos outros, uma vez que não os tinha vivido “em carne viva”, como demonstra o capítulo *De la coustume, et de ne changer aisément une loy reçüe*, antes composto pelo relato de situações confrangedoras e de advertências sobre os perigos delas virem a acontecer, do que fruto da experiência imediata.

As circunstâncias históricas de Miguel Torga são muito diferentes. Por isso, a citação vem acompanhada de um comentário cujo tom, segundo os parâmetros da obra torguiana, pode ser considerado de crítica: a imagem de escritor encastelado em sua torre de marfim. A recorrência a essa imagem, um tanto anacrônica nos dias de hoje, não é infundada, afinal o próprio Montaigne descreveu o lugar onde residia e escrevia sua obra como sua “torre”.

²⁷ MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios I*, cit., p. 164.

Porém, para abrandar essa imagem, devemos considerar, como o faz Erich Auerbach²⁸, que Montaigne não foi um homem alheio ao seu tempo, tendo, inclusive, exercido importantes funções públicas. Com a ressalva de que, em determinada fase da vida, decidiu abandonar a vida pública para dedicar-se inteiramente à concepção de sua obra magistral: seus escritos de fundo autobiográfico.

A disponibilidade de espírito facultada a Montaigne por seu momento histórico não existe para o autor dos *Diários* nos anos de 1940. Pressionado por suas circunstâncias específicas, vê-se dividido entre o engajamento intelectual e a literatura. Se por um lado a torre de marfim é o lugar de total disponibilidade para a criação, tal qual a concebe Montaigne, é também um lugar impossível para o escritor do século XX, imerso no pesadelo da Guerra e da ditadura. Voltando a esse assunto alguns anos mais tarde, o próprio Torga terá um posicionamento mais conciliador. Numa entrevista, registrada no *Diário*, reflete:

Coimbra, 24 de Outubro de 1945.
ENTREVISTA ESCRITA PARA O DIÁRIO DE LISBOA
(...)

- E os artistas de lua, os da torre de marfim?
- Grandes, grandes, nunca houve. Um Dickens, um Camões, um Tolstoi intervinham na vida, porque era nela que se nutriam as suas raízes. De resto falta provar que mesmo os menores, os tais de cavaquinho secreto, se isolaram das inquietações do momento. (...) A verdade, contudo, deve estar nisto: o alheamento aparente da obra de alguns pode bem ser devido à calma da ocasião, em horas de mar sereno...²⁹.

Aqui, o sinal de censura que líamos nas primeiras reticências se desvanece. Torga parece ponderar sobre o posicionamento de autores como Montaigne que, quando parecem falar nas entrelinhas ou ater-se à sua experiência pessoal, revelam, na verdade, uma fina percepção do momento histórico e da vida social. Nesse sentido, sua compreensão aproxima-se daquela que André Gide possuía da obra de Montaigne, quando opina que esta, pela complexidade e originalidade, não pode nunca ser lida de maneira uniforme. *Os ensaios* não possuem os rigores da sociologia, pois é na apresentação “fluida” das ideias que seu estilo ganha força: “si incertaine, si changeante et même contradictoire que, par la suite, on put y donner les interprétations le plus diverses”³⁰.

²⁸ AUERBACH, Erich. “L’humaine condition”. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 262.

²⁹ *DIII*, pp. 329-330.

³⁰ GIDE, André. Préfacio a *Pages choisies de Montaigne*. Bibliothèque Nationale de France (BNF). Texto em filme, p. 20. Em tradução livre: Tão incerto, tão mutável e mesmo contraditório que, consequentemente, pode-se dar (a *Os ensaios*) as interpretações as mais diversas.

Nesse sentido, a restrição inicial a Montaigne no texto torguiano pode ser vista como a explicitação da diferença que, momentaneamente, mascara as muitas afinidades que os aproximam. Mas tal restrição não se limita ao autor de Bordeaux. Cabe notar que é um procedimento recorrente nos *Diários* que as referências aos grandes nomes da literatura, quer seja em tom de admiração, quer seja de crítica, compareçam com sentido duplo. Na maior parte das vezes, autores e obras são submetidos a um escrutínio tão cerrado que bem podemos perceber que ali o autor português já está medindo forças com seus pares.

Montaigne não foge à regra, o que nos leva a analisar seu texto com renovado interesse. Um segundo olhar mostra que ecos do próprio Montaigne se ouviam em páginas anteriores do *Diário*, como na passagem em que o narrador recupera um de seus mais conhecidos aforismos “Chaque homme porte la forme entière de l’humaine condition”³¹, reelaborando da seguinte maneira:

*Coimbra, 21 de Novembro de 1940 – (...) Sento-me num café e fico uma hora inteira a ver passar as trinta mil pessoas da cidade. Convencidas, vencidas, alegres e tristes, inquietas, calmas, seguras, inseguras, deslizam como imagem num écran. Naquele momento, dir-se-ia que cada um concentra em si o destino do mundo*³².

Para além da proximidade meramente semântica entre as frases, a alusão nos revela ainda uma perspectiva em comum. Montaigne partia de um motivo ligado à sua experiência, de vida ou de leitor, para, posteriormente, tentar realizar grandes sínteses sobre o homem e o mundo. O mesmo traço será muito caro à literatura humanista torguiana. Como vemos no parágrafo citado, o olhar centrado no *eu* afasta-se e projeta esse *eu* diante do outro, dando a este discurso autorreferencial também um sentido marcante de alteridade. Consciente desse posicionamento, tornam-se mais expressivas, para o leitor, as passagens em que o narrador do *Diário* silencia sobre suas dificuldades pessoais para narrar o desespero dos outros – vizinhos, amigos, pacientes – como se o *eu* enunciado em primeira pessoa precisasse desdobrar-se na experiência do outro para legitimar-se.

Mencionamos duas referências a Montaigne no *Diário* para finalmente indagarmos se a constituição e “apresentação” de si que Montaigne realiza, por meio da reflexão e exposição de seu vasto repertório de leituras (sobretudo de pensadores latinos como Plotino, Plutarco, Cícero, entre outros), não guardam forte correspondência com a forma de composição

³¹ MONTAIGNE, Michel. *Essais III*. Paris: Gallimard, 2009. Em tradução livre: Cada homem traz em si a forma inteira da condição humana.

³² *DI*, p. 127. Grifo nosso.

intertextual dos *Diários*? Primeiramente, vejamos como ela se dá n' *Os ensaios*, no momento em que o autor nos explica uma de suas estratégias de leitura:

Para remediar um pouco a traição de minha memória e sua deficiência (...) adquiri o hábito, há algum tempo, de acrescentar no final de cada livro (quero dizer, daqueles que só pretendo me servir uma vez) a data em que acabei de lê-lo e o juízo que dele formei no todo, para que isso me reproduza pelo menos o ar e a idéia geral que havia concebido do autor ao lê-lo. Quero transcrever aqui algumas dessas anotações³³.

O autor, na sequência, passa à transcrição de algumas notas e comentários avaliativos. Veremos que essa maneira de registrar, como num memento, as impressões de leitura, acrescidas de seu juízo pessoal, faz parte da estrutura global de composição d' *Os ensaios*. A citação, referência, paráfrase e comentário de obras de sua biblioteca são a matéria que compõe boa parte da narrativa, como atesta o excerto seguinte, extraído de uma página anterior, quando estabelece uma verdadeira cadeia de relações literárias:

Mas, para continuar meu caminho, sempre me pareceu que na poesia Virgílio, Lucrécio, Catulo e Horácio ocupam de longe o primeiro lugar; e principalmente Virgílio em suas *Geórgicas*, que considero a obra mais bem sucedida da poesia, em comparação com a qual podemos reconhecer facilmente que há trechos da *Eneida* a que o autor teria dado mais alguns retoques, se tivesse tido tempo. E o quinto livro da *Eneida* parece-me o mais perfeito. Aprecio também Lucano e freqüento-o de bom grado, não tanto por seu estilo quanto por seu valor próprio e pela autenticidade de suas opiniões e julgamentos³⁴.

À medida que expõe seu repertório plural de leituras, cresce a tentação de eleger o gênero e autor de sua predileção:

Ora, os que escrevem as vidas, na medida em que se ocupam mais das intenções que dos acontecimentos, mais daquilo que provém do íntimo que daquilo que acontece fora, esses me são mais apropriados. Eis por que em todos os aspectos Plutarco é meu homem³⁵.

No discurso montaigniano há uma forte imbricação entre a matéria propriamente vivenciada e a matéria conhecida por meio das leituras, a tal ponto que muitas vezes atribui aos textos lidos, narrativas dos outros, o mesmo estatuto de verdade que concede aos assuntos de sua experiência. A narrativa do *eu*, por exemplo, é inspirada por Plutarco, de onde retira muitos aforismos e histórias que narra. Diante da matéria rarefeita da vivência cotidiana,

³³ MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios II*, cit., p. 131.

³⁴ *Id.*, *Ibid.*, pp. 118-119.

³⁵ *Id.*, *Ibid.*, p. 127.

Torga também lançará mão de vários textos, da literatura clássica e moderna, como ponto de partida para suas anotações no *Diário*:

Leiria, 18 de Novembro de 1939 – Cervantes. Pego no seu livro e começo:
En un lugar de La Mancha...
 Mais daí a nada ergue-se dele D. Quixote, monta a cavalo, põe o elmo, empunha a lança, arrasta Sancho, arrasta-me também a mim, e lá fica o pobre do Cervantes sozinho, a empurrar a sua bela prosa em mil páginas de tipo dez.
 Como desgraça de criador, não conheço segunda, a não ser a de Daniel Defoe. Shakespeare continua Shakespeare, apesar do Hamlet; Dostoievsky continua Dostoievsky, apesar do Stravonguine. Cervantes e o inconstante inglês é que não³⁶.

No parágrafo acima, há um jogo intertextual bastante expressivo à medida que o narrador expõe sua experiência de leitor do *Quixote*, texto que considera o maior da literatura ibérica. Notamos que o autor, à maneira do que faria Montaigne, não se limita à mera leitura e citação da obra. Ele interfere em seu sentido ao fundir sua experiência de leitor à de escritor a fim de realizar uma pequena recriação do texto clássico. É perceptível que a essa dupla percepção – de leitor/escritor – soma-se ainda a visada crítica, que dá conta do drama vivenciado pelos escritores cujos personagens sobrepõem-se aos seus criadores. Na nota de leitura acima, Miguel Torga põe em cena os dois autores de sua predileção: Cervantes e Dostoievski. Ambos pertencem ao reduzido grupo que só recebe apreciação positiva nos *Diários*, como se evidencia a seguir:

Coimbra, 6 de Abril de 1944 – Onde temos nós coisa que se compare a um *D. Quixote*, essa gigantesca coluna de génio mais estremado que se viu?³⁷

Coimbra, 23 de outubro de 1940 – Leitura de um livro de Troyat sobre Dostoievsky.
 Quanto mais sei deste génio russo, mais me sinto ligado e agradecido à benção literária que me deu quando pela primeira vez o li. Foi, cá na minha pobreza de artista, o que foi na riqueza religiosa de S. Paulo o clarão da estrada de Damasco³⁸.

A identificação com ambos é imediata. Cervantes foi o grande nome de uma Ibéria vibrante que não mais existe; Dostoievski, o génio que conseguiu, malgrado sua situação periférica e marginal, reverberar em todo ocidente.

Nos volumes iniciais dos *Diários* (o volume II de forma ainda mais acentuada) encontramos a recuperação do método de composição ensaístico e intertextual d'*Os ensaios*. Se as observações sobre o cotidiano monótono da província compõem parte da obra, a maior

³⁶ *DI*, p. 93.

³⁷ *DIII*, p. 271

³⁸ *DI*, p. 126.

parte é dedicada, na verdade, ao seu percurso de leituras, revelando as afinidades, ponderando as diferenças e, sobretudo, medindo tudo à luz de sua experiência de escritor português que se sente preso às suas raízes e condição histórica. A consciência do papel secundário das letras portuguesas na plêiade, leva-o, de forma equilibrada, a repensar a tradição literária de seu país e, ao mesmo tempo, estabelecer diálogo com autores de outros sistemas literários. Nesse percurso, fica patente que cultiva uma certa perspectiva clássica, uma vez que acredita no papel fundador da memória literária para a construção do escritor moderno. É nela, por exemplo, que busca justificação para sua obsessão pela reescritura de textos íntimos, conforme o exemplo a seguir, procedimento aparentemente paradoxal:

S. Vicente, 11 de Setembro de 1937 – Estas cartas para a posteridade dão cabo de mim (...) A consolação que a cultura me dá é o Rousseau, com aquele génio todo, a gemer:
 “Je n’écris point de lettres sur les moindres sujets qui ne me coûtent des heures de fatigue...”
 Como se a gaguez de uma pena assim não fosse uma bênção de Deus!³⁹

Embora não compartilhe com o autor genebrino a ilusão de alcançar uma transparência absoluta em seus textos pessoais, a obra de Rousseau acabará por se tornar uma influência decisiva para a escrita intimista torguiana. Encontramos, no *Diário*, inúmeras referências ao autor. É, no entanto, n’*A criação do mundo*, que essa admiração é ostensivamente declarada.

O diálogo com a cultura literária também se faz presente na citação seguinte, desta vez de Goethe:

S. Martinho de Anta, Natal de 1940 – Bem me custa meter Weimar em Trás-os-Montes, mas tem de ser. Saem estes génios ao caminho de um pobre, e que é que a gente há de fazer? Repeti-los e citar-lhes o nome:
De meu Pai tenho a estatura
e o sentido sério da vida;
De minha Mãe a natureza alegre
e o gosto de fabular.
 GOETHE⁴⁰

Nos *Diários* o respeito pela cultura letrada é semelhante ao que ocorre n’*Os ensaios*. O convívio com a tradição literária, ainda que comporte uma dimensão crítica, não se dá de forma tensa. Torga não pretende apagar de sua obra as referências mais importantes numa busca vã por um caminho inteiramente original. Procura antes explicitar sua relação de débito

³⁹ *DI*, p. 51. Em tradução livre: Eu não escrevo cartas sobre os menores temas que não me custam horas de fadiga.

⁴⁰ *DI*, p. 128.

com esses autores e obras, a fim de entrelaçar sua trajetória de escritor ibérico ao grande movimento mundial das letras. Tal deferência num escritor moderno só é compreensível à luz de sua circunstância biográfica específica de camponês, filho de pais analfabetos, cujo destino poderia ter sido o mesmo caso não se apossasse a tempo, mesmo que de forma irregular, dessa herança. Os “gênios” que cita e com quem dialoga em seu *Diário* não são figuras abstratas com quem trava um conhecimento impessoal, são artistas que deram representação, antes dele, ao sentimento de impotência e de fragilidade do ser humano. Se fosse possível, Miguel Torga assinaria seu nome, ao fim do poemeto, ao lado do de Goethe, pois seu projeto literário partilha do mesmo sentimento lírico de respeito pela literatura e pela origem que inspirou o poeta alemão.

Assim, na economia geral dos *Diários*, o que assoma ao primeiro plano é a relação intertextual desta obra com um vasto repertório de leituras. Esse plano acabará, por fim, a sobrepor-se à mera descrição dos dias do homem “natural”, à qual Montaigne objetivava no início d’*Os ensaios*, e do qual Miguel Torga também se afastará por meio do relevo em sua formação intelectual e artística.

2.3.1. A escrita e o aprendizado da morte

A escritura diarística é lembrada, muitas vezes, como um estratagema para se distanciar do espectro da morte. O ato de verter os pequenos acontecimentos cotidianos para o papel, dando certa espessura ao vivido, parece ter o efeito de prolongar os dias do narrador, pois à medida que preserva a experiência por meio do relato, a ideia de finitude torna-se mais distante. “Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes”, diz Blanchot⁴¹. O engenho, semelhante ao de Sherazade nas *Mil e uma noites*, contudo, tem apenas o efeito de um breve adiamento, pois em algum ponto do relato, ao contrário da narrativa clássica, seremos, inevitavelmente, surpreendidos pela morte.

Se o homem moderno busca a todo custo protelar e desnaturalizar a ideia da morte, como lembra Benjamin, o pensamento montaigniano propõe outra estratégia: parte da premissa de que a vida humana deve ser uma contínua preparação e meditação sobre a morte. N’*Os ensaios* encontram-se várias passagens reflexivas sobre o tema, como a citada a seguir:

(...) os egípcios, após seus festins, mandavam apresentar aos presentes uma grande estátua da morte, por alguém que lhes brandava: “Bebe e alegra-te, pois morto serás

⁴¹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 273.

assim”; também adquiri o costume de ter a morte não somente na imaginação, mas continuamente na boca; e não há nada de que me informe tão intencionalmente quanto da morte dos homens: que palavras, que expressão, que atitudes eles tiveram; nem passagem das histórias que eu note tão atentamente⁴².

O filósofo de Bordeaux afirma em sua obra que nenhum pensamento ocupa tanto sua mente como a meditação sobre seu momento final. Como não deseja ser surpreendido diante dessa circunstância, diz considerar cada dia de sua existência como se fosse o último, evitando ao máximo deixar assuntos e tarefas por terminar. Aos outros homens, recomenda eliminar qualquer estranheza ligada à morte, buscando, de preferência, trazê-la sempre à boca e ao espírito, pois somente o menosprezo pela morte poderia aliviar a angústia que o ser humano sente ao imaginar o seu fim.

O intuito de Montaigne, mencionado anteriormente, era “aprender a viver bem e a morrer bem”, seguindo um dos conselhos de Cícero que dizia: “filosofar não é outra coisa senão preparar-se para a morte”⁴³. Essa lenta preparação para a morte é visível já no início da redação da obra, quando mal completara 39 anos, e se estende por vinte anos, até o final do texto e de seus dias. *Os ensaios* têm o propósito de dar vazão às inquietações do narrador sobre o seu fim, seja na dimensão física, seja na espiritual. A construção do texto torna-se, igualmente, uma maneira de trazer à tona a experiência da morte, narrando-a, descrevendo-a, tornando-a próxima, pois, como lembra, o “trabalho contínuo de vossa vida é construir a morte”⁴⁴.

Nesse sentido, a morte é a contra face da vida, condição incontornável ao ser vivente, mas é da natureza do homem viver em permanente rebelião contra essa circunstância. Montaigne tenta aquietar o espírito humano, ao aconselhar a adoção de uma atitude de indiferença diante dela. Segundo seu pensamento, não é a duração da vida que a torna tão significativa, mas sim a maneira como se decide vivê-la, uma vez que: “se vivestes um dia, vistes tudo. Um dia é igual a todos os dias. Não há outra luz, nem outra noite”⁴⁵. Tal estoicismo, que seria incorporado pela ética cristã, por outro lado, investe os menores gestos e ações de sentido ao delegar ao homem responsabilidade sobre o desenlace de seus dias.

⁴² MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios I*, cit., pp. 132-133.

⁴³ *Id.*, *Ibid.*, p. 120.

⁴⁴ *Id.*, *Ibid.*, p. 137.

⁴⁵ *Id.*, *Ibid.*, p. 138.

A disposição para se viver e morrer tranquilamente acaba por ser uma maneira de avaliar como foi o transcurso de uma existência humana, uma vez que somente quando uma vida chega ao seu termo, podemos dela emitir um juízo definitivo. Sobre o seu próprio fim, Montaigne observa que: “uma das principais preocupações da minha [vida] é que ele se desenrole bem, isto é, quietamente e surdamente”⁴⁶. Salvo engano, não haverá na literatura secular posterior atitude tão desprendida ao tratar de um tema tão inquietante e presente no imaginário ocidental.

Tais considerações sobre a presença do tema na obra montaigniana vêm a propósito da projeção obsediante da morte nos *Diários*, de Miguel Torga. A representação da morte manifesta-se em todos os volumes, acentuadamente nos volumes finais, mas já comparece de forma inquietante nos primeiros diários que acompanham os passos do jovem escritor. Num texto em que, supostamente, deve se ocupar em narrar os dias, a morte surge de maneira fantasmática, não apenas em momentos em que o narrador se vê fragilizado, como os longos períodos de doença, mas em seu cotidiano. Tal é a força enunciativa com que o narrador nos familiariza com a circunstância da morte, que nesses instantes, de forma mais intensa, sentimos que o texto se aproxima de seu propósito intimista ao penetrar nessas camadas profundas e sombrias, muito além da superfície do homem de que nos é, via de regra, facultado o conhecimento. Diferentemente do que ocorre na lírica de Camões, por exemplo, em que a morte é um dos mais belos motivos poéticos, no *Diário* somos levados, sem mediação, a associar a insistência no tema ao drama vivido pelo narrador.

No *Diário* há várias imagens representando a morte, não apenas em seu devir, mas, sobretudo, como condição posta ao ser humano. Diríamos que a reflexão sobre a morte acaba por se tornar um dos motivos catalisadores da escrita do diário, pois num contexto em que o cristianismo não parece mais oferecer consolo, cabe a cada indivíduo tentar mediar essa passagem, sempre angustiante, do existir para o não mais existir. Ter a morte sempre à boca, conselho montaigniano, ganha espelhamento nas páginas dos *Diários*:

Coimbra, 12 de Janeiro de 1937 – Isto de saber que é nos enterros que melhor se manifesta o egoísmo dos homens, não é novo. Vem nos livros. Mas é conveniente experimentar. É sempre bom ir uma, duas, três vezes atrás de um caixão, e ver como a pouco e pouco o mar de gente se reduz e fica em nada. Como,

⁴⁶ *Id., Ibid.*, p. 118.

de tantos amigos, chegam ao cemitério apenas três, e esses três, furiosos por não terem podido escapar-se⁴⁷.

Vimos que as circunstâncias da morte já são fonte de reflexão para o narrador, que parece ver a frieza impessoal do rito como reflexo do apartamento em que os homens vivem em vida. É também visível que o narrador está ainda bem longe da serenidade pregada por Montaigne quando fala da morte dos outros, o que dizer então de sua própria morte?

Coimbra, 18 de Novembro de 1942 – Estou pior. Mas aquele meu antigo desespero activo de morrer – atenuou-se. Agora olho o apodrecimento progressivo com a calma de quem vê um belo e irremediável pôr-de-sol (...)⁴⁸.

Coimbra, 16 de Dezembro de 1942 – Um inferno de dores. Mas quanto mais esta carne apodrece, mais me convenço que, duma maneira ou doutra, só dela posso arrancar a salvação. Nenhuma esperança de melhorar, evidentemente. Para isso era preciso que eu não tivesse sofrido tanto, e não soubesse da doença e da morte aquilo que sei. Não. Refiro-me a uma salvação mais profunda: de individual renúncia biológica e de cósmica confiança⁴⁹.

Não são poucos os momentos, como os citados acima, de profunda angústia existencial, descritos no *Diário*. Nas duas passagens esse sentimento parece atingir seu tom mais agudo por meio da teatralização do sofrimento e da morte que guarda proximidade com o misticismo cristão. Chama a atenção, particularmente, a descrição repleta de imagens horríveis, que dão conta, de certa maneira, do que se passa no corpo e no íntimo do narrador. Não é somente a doença a causa de seu desespero. Como vimos, é com acidez que menciona a indiferença dos vivos pelos seus mortos, e para não sucumbir a essa lógica, procura descrever, sistematicamente, o desaparecimento das pessoas do seu convívio e de sua época. Como médico, nunca foi capaz de aceitar a morte dos pacientes que passavam por seu consultório, e como homem, tampouco, pôde ver nela qualquer espécie de consolo para seu desespero. É, no entanto, a morte injustificada que mais o impressiona:

Coimbra, 28 de Outubro de 1938 – Ia do quarto para o consultório e, nisto, um eléctrico esmaga o pé de uma criança. Mas era pouco um pé só. Acudiu por isso um automóvel e acabou por esmagar o resto da criança⁵⁰.

O que torna tais passagens tão desconcertantes é o contraste entre a linguagem brutalizada e a prosa predominantemente poética do conjunto dos *Diários*. Tal contraste

⁴⁷ *DI*, p. 45.

⁴⁸ *DII*, p. 188.

⁴⁹ *DII*, p. 197.

⁵⁰ *DI*, p. 74.

evidencia o propósito de romper o discurso monocórdico do cotidiano e de revelar uma realidade com a qual o olhar não está ajustado, e para o qual nem mesmo o narrador se encontra preparado. Como é possível construir subterfúgios linguísticos para descrever os efeitos da bomba atômica em Hiroxima ou falar dos milhões de mortos na guerra? Diante de tamanha afronta ao espírito humano, a aspereza irônica, a linguagem desencarnada é expressão da íntima revolta do narrador contra um mundo reificado e desumanizado. Para os mortos pela bomba, por exemplo, à maneira de tantos outros poetas à época, o autor compôs uma nota que é um triste obituário aos mortos e uma acusação aos vivos:

Caldelas, 8 de Agosto de 1945 – Em Hiroxima, onde a bomba atômica foi lançada, tudo quanto era vida morreu. Por causa do fumo e da poeira que se levantaram, o mundo esteve de respiração suspensa durante vinte e quatro horas, sem saber o que tinha acontecido. Mas hoje de manhã, os jornais, diligentes, já estavam senhores da verdade inteira. Não tinham morrido vinte, trinta ou quarenta mil pessoas, como era de temer. Para matar a ridicularia de quarenta mil pessoas não era necessário tanto sonho. Não, felizmente, não se tratava de um desapontamento. Nem quarenta, nem sessenta, nem setenta mil mortos. Isto só: todos os seres vivos liquidados!
E a humanidade dobrou o jornal aliviada⁵¹.

Registrar no *Diário* para relembrar as mortes injustas das quais vai tomando conhecimento será um procedimento recorrente ao longo da obra. Espécie de catarse às avessas que ocorre não para aliviar o desespero íntimo do narrador, mas para torná-lo ainda mais real, contundente e ofensivo. Nas duas passagens citadas – a morte da criança e a extinção de milhares de pessoas pela bomba atômica – por trás da surda revolta e da ácida ironia, é ainda possível ouvir ao fundo um tom elegíaco que presta uma última homenagem póstuma a essas pessoas, um protesto solitário para que essas mortes não caiam no esquecimento.

Outra forma de se familiarizar com a ideia da morte no *Diário*, é o registro dia após dia do falecimento das pessoas de seu convívio ou de sua época. Numa passagem bastante sugestiva, Montaigne aludia ao interesse em se fazer tal inventário: “(...) fica evidente no recheio de meus exemplos, e que tenho particular afeição por esta matéria [a morte]. Se fosse autor de livros, faria um registro comentado das diversas mortes. Quem ensinasse os homens a morrer estaria ensinando-os a viver”⁵².

⁵¹ *DIII*, pp. 314-315.

⁵² MONTAIGNE, Michel. *Ensaaios I*, cit., p. 133.

A necrologia que Miguel Torga faz dos mortos de seu tempo parece obedecer a esse propósito. A cada nova entrada desse tipo, parece haver um esforço do narrador em medir a pessoa em sua inteireza para assim poder reter dela uma imagem definitiva, tal qual uma epígrafe que se grafa na lápide. Nas primeiras páginas do *Diário* há um registro comovido e belo da morte de Fernando Pessoa:

Vila Nova, 3 de Dezembro de 1935 – Morreu Fernando Pessoa. Mal acabei de ler a notícia no jornal, fechei a porta do consultório e meti-me pelos montes a cabo. Fui chorar com os pinheiros e com as fragas a morte do nosso maior poeta de hoje, que Portugal viu passar num caixão para a eternidade sem ao menos perguntar quem era⁵³.

Escrever é uma das formas que encontra de lutar contra a fatalidade da extinção, não só individual, mas das pessoas à sua volta e da cultura que o consola das misérias humanas. Nesse sentido, é também uma tentativa de preservar a memória cultural de seu tempo:

Leiria, 13 de Outubro de 1940 – Morreu ontem Tom Mix. Dou a notícia aqui para que os vindoiros saibam ao menos o nome do maior Quixote do Far-West⁵⁴.

Como o narrador intuiu corretamente, não resta muita lembrança nos dias atuais dos *cowboys de far west* ou dos grandes nomes do cinema mudo que tanto o fascinaram nos anos 30, como Tom Mix, Buston Keaton, com a possível exceção de Charles Chaplin. Na passagem seguinte, novamente, vemos o receio da perda dessas referências:

Coimbra, 6 de Fevereiro de 1935 – A sina dos homens! Daqui a trinta anos já ninguém sabe que Gary Cooper existiu. E, contudo, a cena da flor que vi há pouco num filme dele é tão bela como a Vénus de Milo, como a Vitória de Samotrácia, como um hino de S. Francisco de Assis. Gravar, riscar, esculpir, cavar numa pedra, num papiro, num papel, mas em última análise, escrever – por ser a única maneira de eternizar a expressão⁵⁵.

Nesse sentido, o *Diário* compartilha da melancolia benjaminiana pelo progressivo desaparecimento dos bens culturais, pelo apagamento da aura que cada objeto detém. Daí o imperativo de circunscrever seu espaço cultural e preservar por meio da escrita esta memória. Nos inúmeros retratos póstumos, que faz dos escritores do seu tempo, há o desejo de perpetuar essa lembrança para si e para os leitores futuros. Vejamos como fala de um conterrâneo, o pouco lembrado escritor Teixeira Gomes:

⁵³ *DI*, p. 37.

⁵⁴ *DI*, p. 126.

⁵⁵ *DI*, p. 36.

Coimbra, 19 de Outubro de 1941 – Morreu Teixeira Gomes. Limpo, esterelizado no seu esteticismo pelo sol da África, que prolonga o do Algarve, lá fechou os olhos pagãos e cansados à luz temporal da terra. Não era um grande escritor. Faltava-lhe para tanto aquela soma de originalidade e de força, de fundura e magia que uma pena fadada tem. Mas era uma espécie de manjerico literário, de perfume irónico e fugidio, que ficava bem no cheiro um pouco rançoso da nossa prosa⁵⁶.

Vemos na passagem que, mesmo quando não é o caso de tecer elogios gratuitos, mas tão somente de prestar reconhecimento à memória do escritor falecido, a imagem construída, em sua plasticidade e emoção, resulta em algo belo e generoso. A referência concisa ao escritor e sétimo presidente republicano português recupera várias questões ligadas à sua vida e obra. No retrato conjuga-se a percepção literária e política, pois alude à importância do autor nas letras portuguesas do início do século XX, ressaltando certos limites literários, e o exílio voluntário na África, fugindo ao regime salazarista. A beleza da descrição está em associá-lo, após sua morte, à sua terra natal, o Algarve, numa íntima compreensão do drama pelo qual passara o compatriota desterrado.

Por certo, teria agradado a Miguel Torga ter sido lembrado, após sua morte, dessa maneira telúrica e branda. Houve alguns escritores, amigos e admiradores que escreveram sobre sua morte. Mas nos parece que poucos compartilharam de sua incompreensão e angústia total diante dela, dando substância às palavras escritas, e fazendo da morte um motivo tão dramático e vasto de reflexão, como pretendia Montaigne e como intentou Miguel Torga nos seus *Diários*.

2.4. Fernando Pessoa: desconstrutor de si mesmo

Eu não escrevo em português. Escrevo eu mesmo.
(Bernardo Soares)

Eduardo Lourenço apontou, a certa altura, existirem mais desencontros do que afinidades entre os dois tempos do Modernismo português⁵⁷. Se a premissa estiver correta, tais dissonâncias podem se revelar mais no plano imanente, nas perspectivas espelhadas no interior das obras literárias dos movimentos, do que em indícios externos propriamente ditos.

⁵⁶ *DII*, p. 152.

⁵⁷ LOURENÇO, Eduardo. “Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?”. In: *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio D’água, 1987, pp. 143-168.

O diálogo entre o grupo de *Orpheu* e o de *Presença*, apesar do intervalo de mais de uma década que os separa, concretizou-se no final dos anos de 1920 e início dos anos de 1930 por meio de numerosas contribuições de Pessoa e de seus heterônimos nas páginas do periódico coimbrão. De imediato, houve a identificação e reconhecimento da nova “geração” para com os precursores do Modernismo – Pessoa, Sá-Carneiro e Almada Negreiros – chamados de “mestres” por José Régio em artigo publicado nas páginas da revista *Presença*⁵⁸.

Não seria, contudo, de modo algum infrutífero seguir a pista de Lourenço e explorar um pouco mais como se processam as possíveis dissonâncias entre os “dois tempos” modernistas a partir de duas obras *sui generis* do movimento: o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, e o *Diário*, de Miguel Torga.

Em consonância com o espírito modernista, as duas obras têm na forma fragmentária seu principal procedimento de construção. A fragmentação é visível não só nos extratos que as compõem, mais ainda, no longo intervalo de redação das obras – cerca de vinte anos para o *Livro do desassossego*; e mais de sessenta para todos os volumes do *Diário*. A vinculação à forma diarística vem indicada de maneira explícita no texto de Torga, a partir do título da obra; e de maneira ambígua no de Pessoa, que não menciona, no paratexto, o gênero, até por que não teve tempo de editá-lo em vida, mas cujo narrador, em uma das notas, a certa altura afirma: “Parecerá a muitos que este meu diário, feito para mim, é artificial de mais. Mas é de meu natural ser artificial. Com que hei-de eu entreter-me, depois, senão escrever cuidadosamente estes apontamentos espirituais? De resto, não cuidadosamente os escrevo”⁵⁹.

Apesar do preâmbulo do narrador, em que afirma tratar-se de um “diário”, vimos que ao longo do tempo o *Livro do desassossego* tem resistido às diversas tentativas de enquadramento formal, sendo pretexto, ainda hoje, de discussões acaloradas nos meios literários. Texto compósito, seu discurso prosaico transforma-se facilmente em prosa poética, o teor confissão em ficção, sem deixar de guardar marcas do discurso romanesco de onde parece emergir Bernardo Soares.

Soares, inegavelmente, tem algo de personagem romanesco, de herói problemático, deambulando por uma Lisboa na qual o ideal de modernidade e o mais puro provincianismo

⁵⁸ Cf. RÉGIO, José. “Da Geração Modernista”. In: SIMÕES, João Gaspar. *História do movimento da “Presença”*, cit., p. 83.

⁵⁹ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010, fragmento 476, p. 427.

andam de mãos dadas. Porém, a todo momento, interpõe-se à *persona* do simplório ajudante de guarda-livros uma voz narrativa mais penetrante, incisiva, muitas vezes confundida com a de Pessoa e de seus heterônimos, que problematiza a condição escritural e dilui até o limite as fronteiras entre os gêneros. Nesse movimento de desconstrução da(s) forma(s), a escrita do diário é uma das possibilidades (entre tantas outras) de leitura dos fragmentos de Bernardo Soares.

Em razão das múltiplas possibilidades de leitura da obra, talvez tenha sido cômoda a inclusão pela crítica, seguindo a sugestão do próprio Pessoa em sua *Correspondência*⁶⁰, de Soares na categoria de semi-heterônimo, indicação que o vincula, ao mesmo tempo, ao Pessoa biográfico e aos seus heterônimos. Apesar dessas pistas soltas, o teor das notas do *Livro do desassossego*, como de resto, de toda a obra pessoana, instaura mais questionamentos do que oferece respostas. Assim, da mesma forma que chama “diário” a seu texto, Bernardo Soares afirma, no início da obra, escrever uma “autobiografia sem factos”:

Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho a dizer⁶¹.

Apesar de ligar seu texto à autobiografia, como já o fizera ao diário, veremos que ao longo da obra, diferentemente das famosas *Confissões* de Agostinho e Rousseau, não ocorrerá o relato retrospectivo de uma vida que é próprio ao gênero. Soares recusa compartilhar com o leitor quaisquer informações que deem conta de sua vida – informações biográficas, história, eventos catalisadores de experiências etc. A impressão é de que sua vida transcorreu sem nada de memorável que possa verter para o papel e transmitir. Não há qualquer pretensão de totalidade em seu relato, mas apenas a exposição fragmentária de seus pensamentos sombrios e de suas deambulações por Lisboa.

Na superfície é possível encontrar outras marcas do discurso confessional no *Livro do desassossego*, pois a obra mobiliza uma série de referências dessa tradição literária. Na exposição de seu estado de espírito, por exemplo, o narrador compara-se a Amiel, um dos precursores do subjetivismo autobiográfico e da forma do diário íntimo, figura apagada de homem e escritor por quem Soares sente alguma identificação, pois vê “Em Amiel, tão

⁶⁰ PESSOA, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13 de janeiro de 1935. In: *Correspondência* (1923-1935), cit., pp. 345-346.

⁶¹ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*, cit., fragmento 12, p. 50.

completamente em Amiel ... (certas frases) ...” [que] “Faço o que tantos antes de mim fizeram ... Sofro o que já é tão velho sofrer ... Para que mesmo penso estas coisas, se já tantos as pensaram e as sofreram?”⁶². Soares parece se referir ao componente de maceração que aproxima o *Livro do desassossego* do diário de Amiel, do qual dão conta milhares de páginas que o último escreveu.

Outro procedimento marcante do subjetivismo confessional está presente nas agudas reflexões que Soares realiza, à maneira de um Montaigne, sobre sua psique conturbada. Vejamos uma delas:

Não saber de si é viver. Saber mal de si é pensar. Saber de si, de repente, como neste momento lustral, é ter subitamente a noção da mónada íntima, da palavra mágica da alma. Mas essa luz súbita cresta tudo, consome tudo. Deixa-nos nus até de nós⁶³.

Dizemos à maneira de Montaigne exatamente no sentido que a frase encerra. Tal qual Montaigne, há a sugestão de que o voltar-se sobre si e enxergar-se sem subterfúgios é o mais difícil movimento que é dado ao homem realizar. Porém, Montaigne acreditava no caráter essencialmente positivo dessa autocontemplação, dizia querer ser o primeiro a apresentar-se a si mesmo, Montaigne, em toda a sua pessoa⁶⁴.

As considerações do autor lisboeta são de outra ordem. Elas partem da reflexão sobre o *eu*, detêm-se na exposição dos lapsos na constituição psíquica, moral e social desse indivíduo para, por fim, subsumirem todas essas esferas a uma só lógica de negatividade. Longe de conduzirem a uma interpretação do discurso intimista como uma forma apaziguadora de conhecimento de si – e por extensão, do mundo e da arte – é por meio do princípio de sugestão, contradição e negação desse fundamento que a reflexão pessoana se articula. Dessa forma, ao longo do texto, vemos a intenção confessional, que é sugerida nas páginas introdutórias, ser posta em suspeita pelo narrador, que questionará, em determinado momento, justamente a possibilidade de se conhecer e narrar a história pessoal:

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus

⁶² PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*, cit., fragmento Exame de consciência, p. 449.

⁶³ *Id.*, *Ibid.*, fragmento 39, pp. 70-71.

⁶⁴ MONTAIGNE, Michel. *Essais III*. Paris: Gallimard: 2009.

a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio⁶⁵.

Ou ainda:

(...) tanto me habituei a sentir o falso como verdadeiro, o sonhado tão nitidamente como o visto, que perdi a distinção humana, falsa, creio, entre a verdade e a mentira⁶⁶.

Confundir propositadamente o leitor, sinalizando para procedimentos do discurso autobiográfico, para em seguida apresentar uma teoria estética desconstrutiva dessas proposições será um dos artifícios mais usados pelo narrador do *Livro do desassossego*, notadamente por meio de oxímoros, como quando menciona que: “há muito sentimento sincero, muita emoção legítima que tiro de não estar sentindo”⁶⁷. Benedito Nunes já apontara a tensão entre sinceridade e fingimento estético na obra pessoana, observando que:

Fernando Pessoa também chamou de *distanciamento* o fingimento, que será assim um artifício da sinceridade, e como tal desempenhando função estética, tem, por isso mesmo, como já vira Jorge de Sena, um significado não-ético e mais do que psicológico-empírico: um significado gnosiológico e ontológico, a partir do questionamento em torno da consciência reflexiva⁶⁸.

Contudo, pensar no distanciamento apenas como estratégia de articulação de um jogo ficcional nos parece insatisfatório para entender as questões postas pelo *Livro do desassossego*, pois se assim fosse, bastaria lermos, com sinal invertido, as afirmações do narrador no início da obra para obtermos algumas chaves interpretativas. Poderíamos considerar, por exemplo, as sugestões de discurso confessional deixadas pelo narrador, estratégia do discurso romanescos, tal qual acontecia com frequência nos romances dos séculos XVIII e XIX, e dessa forma, a narrativa revelar-se-ia inteiramente como construção mimética, expressão exterior, distanciada da consciência que a emite. Isso não acontece em sentido estrito. No *Livro do desassossego* não há fábula propriamente dita, como pede o romance, e, por mais que considere um despropósito o conhecimento de si, Soares gasta longas páginas elaborando uma teoria, que, em sentido negativo, recupera o movimento reflexivo sobre o *eu* interior:

⁶⁵ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*, cit., fragmento 114 “Estética do artifício”, pp. 138-139.

⁶⁶ *Id.*, *Ibid.*, fragmento 157, p. 173.

⁶⁷ *Id.*, *Ibid.*, fragmento 155, p. 171.

⁶⁸ NUNES, Benedito. “Poesia e filosofia na obra de Fernando Pessoa”. In: *Revista Colóquio/Letras*, n. 20, Lisboa, jul. 1974, p. 30.

Se alguma coisa há que esta vida tem para nós, e, salvo a mesma vida, tenhamos que agradecer aos Deuses, é o dom de nos desconhecermos: de nos desconhecermos a nós mesmos e de nos desconhecermos uns aos outros. A alma humana é um abismo obscuro e viscoso, um poço que se não usa na superfície do mundo. Ninguém se amaria a si mesmo se deveras se conhecesse, e assim, não havendo a vaidade, que é o sangue da vida espiritual, morreríamos na alma de anemia. Ninguém conhece o outro, e ainda bem que não o conhece, e, se o conhecesse, conheceria nele, ainda que mãe, mulher ou filho, o íntimo, metafísico inimigo⁶⁹.

Várias questões levantadas nessa breve passagem estão em diálogo contrastivo com a tradição intimista mencionada anteriormente. De início, o narrador rejeita a validade de certa concepção do conhecimento de si, tal qual formulada por Santo Agostinho e por Montaigne, para nos apresentar, paradoxalmente, uma tese que defende o imperativo do total “desconhecimento de si”. “O homem não deve poder ver a sua própria cara. Isso é o que há de mais terrível”⁷⁰, afirma dramaticamente Bernardo Soares, posicionamento que o aproxima de uma concepção niilista por negar qualquer possibilidade de individuação. Na sequência, o texto parece estabelecer um diálogo com Rousseau, que nas suas *Confissões* voltou-se para a problemática de como traduzir, com fidelidade, o *eu* interior para os outros⁷¹. O narrador pessoano, no entanto, instrui-nos de que não se trata de encontrar uma maneira de tradução, mas sim de cuidar para que os homens jamais se conheçam, a fim de manter por meio da dissimulação certa aparência de normalidade social. Nesse sentido, a intenção rousseauiana de alcançar em seu relato uma transparência absoluta constitui a verdadeira ameaça à vida social.

No *Livro do desassossego* a elaboração de uma teoria que propõe o completo “desconhecimento de si próprio” acaba por propor um novo paradigma para a escritura autobiográfica, mas isso só acontece à medida em que o autor se apropria do discurso e de procedimentos que são próprios a essa modalidade de escrita para reorientá-los de outra maneira. Ao escrever seu pseudo-diário ou sua “autobiografia sem factos” estabelece, por meio de procedimentos como a alusão e a citação, uma relação intertextual com os representantes mais conhecidos dessa tradição literária, ao mesmo tempo em que se põe em diálogo também com seus contemporâneos escritores do modernismo de *Presença* que, naquele momento, defendiam uma concepção de escritura em que deveria prevalecer a sinceridade artística. A disjunção entre os dois tempos do Modernismo fica visível se

⁶⁹ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*, cit., fragmento 255, pp. 255-256.

⁷⁰ *Id.*, *Ibid.*, fragmento 466, p. 422.

⁷¹ STAROBINSKI, Jean. *Jean Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard, 1971, p. 218.

confrontarmos as ideias de Pessoa com o já mencionado manifesto *presencista* “Literatura Viva”, de José Régio, publicado no mesmo período em que as notas do *Livro do desassossego* ganhavam forma e espessura.

2.4.1. Sinceridade e fingimento: duas poéticas em confronto

Reflexões sobre a “estética do fingimento” pontuam toda a obra pessoana, tanto a crítica quanto a poética, do qual o famoso poema “Autopsicografia” é apenas o exemplo mais lembrado. Porém, nos anos de 1930 a obra de Pessoa permanecia inédita em livro e muitas dessas discussões se travavam no âmbito das revistas literárias ou por meio epistolar. Um esboço da polêmica pode ser recuperado a partir da breve correspondência trocada em 1930 entre Fernando Pessoa e Adolfo Rocha (Miguel Torga) a propósito da publicação do livro de poemas *Rampa*. Torga enviara um exemplar de seu terceiro livro de poemas ao poeta lisboeta, que diz tê-lo apreciado, mas emite a opinião, em termos cordiais, de que era preciso ainda aperfeiçoar o modo de fazer uso da “sensibilidade”, recomendando:

Há que separar mais os dois elementos [sensibilidade e inteligência] que naturalmente a compõem; ou que confundi-los ainda mais. Uma análise instintiva que coloque a sensibilidade desintelectualizada perante a inteligência dessensibilizada, em contraste, diálogo e reparo; ou uma síntese em que desapareçam os traços de haver dois⁷².

Posteriormente, numa carta não enviada, Pessoa desenvolveria mais demoradamente a reflexão acerca do uso da sensibilidade, argumentando:

Para se transmitir a outrem o que sentimos, e é isso que na arte buscamos fazer, temos de decompor a sensação, rejeitando o que nela é puramente pessoal, aproveitando nela o que, sem deixar de ser individual, é suscetível de generalidade, portanto, compreensível, não direi já pela inteligência, mas ao menos pela sensibilidade dos outros⁷³.

Pessoa parece tocar num ponto sensível para Miguel Torga, que naquele momento escrevia uma poesia com nuance marcadamente subjetivista e individualista. Pessoa põe em evidência a necessidade do trabalho intelectual que circunda a produção poética, sem o qual o processo imaginativo permaneceria incognoscível. Melindrado com a apreciação crítica, ainda que polida, de Pessoa, Torga responde com uma carta ríspida, rebatendo os conselhos do primeiro da seguinte forma:

⁷² PESSOA, Fernando. “Carta a Adolfo Rocha”. In: *Correspondência (1923-1935)*, cit., p. 207.

⁷³ *Id.*, *Ibid.*, p. 209.

A “consciência de si mesmo” num poeta, quando tomada num sentido exagerado, como o seu, aniquila toda a expressão sincera e desconcertante... E qualquer elevação dum poeta de tal ordem, é convencional e flagrantemente postiça... Quero dizer, no final de contas, que um poeta de predominância intelectual é ridículo para si e para quem possa compreendê-lo...⁷⁴.

A breve polémica epistolar e algumas passagens registradas no *Diário* são de especial interesse para entender o ponto de vista expresso por cada um dos autores. Refutando a concepção de *fingimento estético*, Torga defenderá mais a frente no *Diário* uma constante aproximação do sincero como condição subjacente ao exercício da escrita. Nesse sentido, o *Diário* é concebido originalmente como forma de expressão à partida autêntica do *eu* sobre si, como demonstra o trecho a seguir:

Coimbra, 30 de Janeiro de 1951 – Há dias em que concebo a humanidade inteira a escrever um diário como este, mais sincero ainda e secreto. Cada indivíduo, no recato da noite, a dar expressão consciente à sua vida, depois de ter passado o dia a dar expressão inconsciente à sua morte. Uma humanidade que deixasse o seu testemunho autêntico nas gavetas da secretária, já que não pode mostrar-se à luz do sol tal como é⁷⁵.

Na passagem em questão, de 1951, comparece a imagem clássica, ainda que relativizada, do diário pessoal como repositório de um conhecimento *en puissance* do *eu* sobre si, sendo tal conhecimento passível de aflorar à superfície a partir da simples vontade do enunciador. A possibilidade de que essa exposição total venha a acontecer é remota, como parece pressentir o narrador, mas não deixa de ser reveladora da chamada literatura humanista do autor, a referência expectante a essa instância chamada “humanidade” (Bernardo Soares, evidentemente, dirá que ela é uma ideia tão ou mais abstrata que a de Deus), e é ainda mais curiosa a crença numa faculdade humana capaz de enxergar-se e narrar-se, não houvesse os obstáculos do mundo exterior, tal como é, mesmo que só na intimidade. Obviamente Miguel Torga não se refere, nesta passagem, a um diário de escritor, ponderado, medido, com as reservas e contensões que acompanham a feitura do seu próprio texto, mas antes um diário particular, a ser escrito por cada indivíduo.

A concepção intimista torguiana, tal qual esboçada nos primeiros diários, não será influenciada, desse modo, pelo Modernismo pessoano. Sua percepção acerca da exposição de si aponta para uma tradição anterior, que teve origem em Santo Agostinho e Montaigne, e

⁷⁴ MARTINES, Enrico (Org.). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998, p. 289.

⁷⁵ DV, p. 578.

desenvolveu-se com Rousseau e Amiel. Miguel Torga leu esses autores a fim de compreender o sentido ético da escrita autobiográfica e ainda para reconstituir uma genealogia de grandes intimistas europeus na qual quer, de alguma maneira, se reconhecer. Esse percurso inicial torna-se importante na concepção estética do *Diário*, pois vemos na obra em questão o discurso autobiográfico como um exercício constitutivo do *eu*.

Tais referências aos precursores das formas autobiográficas, mesmo no século atual, tem sido um fator significativo para a preservação desses textos na memória literária e foi importante, sobretudo, em tempos em que não havia um grande público leitor para o gênero. O sentido dessa referência, no entanto, é que difere nos dois autores dos quais tratamos.

O *Livro do desassossego*, embora cronologicamente anterior ao *Diário*, situa-se de forma intervalar dentro da tradição confessional. A obra não passa ao largo desta referência, evidentemente, mas se apropria dela para questionar vários de seus pressupostos por meio de alusões irônicas e ambíguas. Bernardo Soares reconhece-se em Rousseau, quando afirma: “‘Os meus hábitos são da solidão, que não dos homens’, não sei se foi Rousseau, se Senancour, o que disse isto. Mas foi qualquer espírito da minha espécie – não poderei talvez dizer da minha raça”⁷⁶.

A identificação com o autor de *Confissões*, assim como com outros intimistas, terá um componente irônico, uma vez que Soares não pretende apresentar sua vida, muito menos vislumbrar uma linha de unidade e coerência em seu relato, ainda que ilusória. À maneira dos grandes romancistas do século XX, o narrador quer expor sua existência despojada de qualquer sentido, de qualquer centralidade, fraturada desde sua gênese pela hiperconsciência de sua presença deslocada no mundo. Desta maneira, a opção pela forma do fragmento faculta esse movimento circular de constante retorno aos mesmos temas de maceração e expiação aos quais a narrativa do *Livro do desassossego* parece estar condenada.

Em vez da progressão artificial dos dias, da eleição de eventos simbólicos e com alguma dimensão referencial pedidas pela narrativa do diário e da autobiografia, a obra instaura uma lógica que é intrassubjetiva, constituída a partir dos pensamentos obsedantes que acompanham o narrador. Nesse sentido, há certa afinidade deste discurso com aquele do romance do século XX, que Adorno chamaria de epopeia negativa, e no qual Jaime Ginsburg

⁷⁶ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*, cit., fragmento 49, p. 79.

vê “uma concepção fragmentada de um indivíduo entregue à aniquilação de si, exposto à constante ameaça de catástrofe”⁷⁷.

Tal caráter abissal do *Livro do desassossego* evidencia-se pelo discurso insidioso de Bernardo Soares, que expõe sua doutrina com uma força e lucidez demoníaca que fazem desacreditar de sua suposta inaptidão para as coisas da vida, e que rejeitam qualquer possibilidade de apreensão de uma imagem do *eu*; atitude mais sábia, portanto, é converter completamente o *eu* em ficção, ou como aconselha: “Tornarmo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos ao ponto de já não sabermos quem somos”⁷⁸.

É de se supor que a estética do artifício pessoana, nos anos de 1930, passava ao largo dos debates *presencistas*. A defesa de certo ideal de sinceridade *presencista* será tônica dominante em várias entradas ao longo dos 16 volumes do *Diário* torguiano. Com o passar do tempo, no entanto, ela será modulada pela reflexão sobre as condições concretas de escritura do diário que revelam que o texto íntimo não dispensa as precauções às quais o texto literário encontra-se submetido. Compreensível, portanto, o desabafo abaixo:

Coimbra, 7 de Outubro de 1938 – Hoje é um dos tais dias em que eu precisava de cifra para o *Diário*. O que aconteceu foi tão brutal, tão angustioso, que, escrito em caracteres que alguém pudesse ler metia nojo⁷⁹.

O movimento de dar-se a conhecer, a partir da publicação dos *Diários*, progressivamente, será mediado por procedimentos de exposição e de contensão necessários à literatura autobiográfica. A impossibilidade de narrar a experiência total provoca uma fissura no discurso confessional. O narrador parece dar-se conta de seu papel como instância mediadora entre a vida e sua representação. Se em determinada passagem diz que a maior desgraça do artista é começar pela literatura e não pela vida, em outra pondera sobre o risco da segunda vir a comprometer esteticamente a primeira. Nesse sentido, o arranjo do *Diário* instaura uma ambivalência ética. O desejo de elaborar uma projeção sincera de si nos moldes propostos por Rousseau e pela estética *presencista* é perturbado pela percepção de que a transparência é possivelmente uma ilusão para o homem moderno que não pode mais afirmar “eu sou dessa forma” sem parecer ridículo.

⁷⁷ GINSBURG, Jaime. “Violência e forma: notas em torno de Benjamin e Adorno”. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/54/1300.pdf>, p. 2. Acesso em 10 de abril de 2011.

⁷⁸ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*, cit., fragmento 23, p. 56.

⁷⁹ *DI*, p. 71.

Talvez essa modalização do discurso tenha ocorrido devido às leituras contínuas de textos de Freud que Miguel Torga realiza no final dos anos de 1930, que põem em xeque a possibilidade do indivíduo conhecer verdadeiramente sua interioridade, ou talvez em virtude de seus próprios impasses com a obra que redigia. Nesse sentido, seus registros se debatem na procura de uma forma de justificação, ainda que provisória, para a escrita autobiográfica:

Coimbra, 3 de Maio de 1950 – Não fazer falcatrúia num diário destes é tão difícil como passar diante dum espelho e não olhar a cara. Contudo, julgo que é ainda um esforço meritório ir registrando um dia-a-dia com a **sinceridade possível**, numa terra em que não acontece nada, e seria quase legítimo inventar e mentir. É uma prova de humildade que não terá grandes consequências, mas que pode ajudar certas pessoas a ter consciência do deserto árido em que vivem⁸⁰.

A “sinceridade possível” é a contrapartida encontrada pelo autor à intenção inicial de sinceridade que está na gênese de sua obra e do discurso confessional. Ao se dar conta da impossibilidade de uma completa exposição do *eu*, movimento que se faz sempre mediado pela linguagem e pelas condições peculiares que ela impõe ao homem e ao artista, Torga repensa à luz do seu tempo a perspectiva de Montaigne e Rousseau, que o atraía para aquela modalidade de escrita, mas que se mostra, de certa maneira, incompatível com os postulados da psicologia e da filosofia do século XX. Nesse sentido, a reflexão metalinguística transparece no texto acima e, sobretudo, na frase: “Contudo, julgo que é ainda um esforço meritório ir registrando um dia-a-dia com a sinceridade possível...”. De sentido concessivo, ela assinala a dramática consciência de duas temporalidades distintas: de um lado, a do intelectual que acompanha as discussões filosóficas de seu tempo; do outro, a do diarista convicto que resiste em aceitar que não haja mais formas propícias ao autoentendimento e à autoconfiguração do indivíduo. A escrita íntima torna-se, portanto, exercício de resistência contra o processo que vinha decretando a sua dissolução.

Em diversas entradas dos *Diários*, Miguel Torga tentaria esboçar uma resposta plausível à doutrina de fingimento estético, formulada por Pessoa. Nesse sentido, é com angústia que registra, paradoxalmente, ainda em 1936:

Vila Nova, 7 de Outubro de 1936 – (...) A vida não é para se escrever. A vida – esta intimidade profunda, este ser sem remédio, esta noite de pesadelo que nem se chega a saber ao certo porque foi assim – é para se viver, não é para se fazer dela literatura⁸¹.

⁸⁰ DV, pp. 517-518. Grifo nosso.

⁸¹ DI, p. 42.

Se para o autor *presencista* a busca pela coerência entre a vida e a obra tornar-se-ia um norte para o exercício literário, e a sinceridade era possivelmente uma ficção na qual gostaria de acreditar, Soares jocosamente dirá que “A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida”⁸². Nessa ficção na qual Soares se converte, ao contrário do que intuía os *presencistas*, não há um centro no qual buscar estabilidade. Não há verdadeiramente essência que se possa revelar pelo discurso, pois a imagem-simulacro revela apenas “(...) o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo”⁸³.

Prova de que não foi somente pelo desencontro que se formou a influência de Pessoa na obra torguiana, posteriormente, Torga acabaria por validar a crítica pessoana à *Rampa*, uma vez que decidiu não reeditar esta obra. Algo dos comentários do poeta órfico, em carta, será recuperado como autocrítica nas reflexões do *Diário III*, em que se volta para essa primeira poesia de juventude e considera:

*Coimbra, 11 de Julho de 1944 – (...) Rampa e O outro livro de Job eram ferozes de mais, havia neles uma espécie de maceração desumana, de grelha em fogo onde a alma e o corpo se queimavam de desespero, e onde só cabia um homem de cada vez*⁸⁴.

É também à figura do poeta e a sua *Mensagem* que Miguel Torga renderia homenagem em seus *Poemas ibéricos*⁸⁵.

Fernando Pessoa

Oculto no seu corpo e no seu nome
(Aranha que negava a própria teia
Que tecia),
Poeta da Poesia
Sibilina e cauta,
Foi o vidente filho universal
Dum futuro-presente Portugal,
Outra vez trovador e argonauta.

Como não ver nessa imagem plasmada no poema (Aranha que negava a própria teia / Que tecia) o processo de apagamento pessoano de que falávamos acima? Mas, por ora, sob o risco de ficarmos definitivamente enredados na teia pessoana, passemos ao tópico seguinte.

⁸² PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*, cit., fragmento 116, p. 140.

⁸³ *Id.*, *Ibid.*, fragmento 193, p. 204.

⁸⁴ *DIII*, p. 295.

⁸⁵ TORGA, Miguel. *Poesia completa II*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007, p. 291.

2.5. André Gide: intérprete de si mesmo

*J'ai fait le tour de moi depuis longtemps.*⁸⁶
(Gide)

Nos primeiros anos de 1940 ocorre uma sincronia interessante entre a escritura do *Diário*, de Miguel Torga e a do *Journal*, de André Gide. Nesta década, Gide redige e publica seus derradeiros diários na França, enquanto Torga desponta e firma-se como diarista em Portugal. A escritura em paralelo promove a convergência de vários temas que tratam da realidade histórica e de discussões estéticas, abordados quase simultaneamente nas obras. O último aspecto pode ser fartamente observado nas menções e comentários à obra gidianiana espreitados ao longo dos *Diários* torguianos. Quase no fecho do *Diário III*, há um pequeno ensaio dedicado à poética do diário. A nota é motivada pela leitura do *Journal* e começa assim:

Coimbra, 17 de Junho de 1946 – A leitura do último volume do *journal* de Gide fez-me pensar mais uma vez no conteúdo deste meu *Diário*. Por que razão profunda eu o escrevo e publico, e que interesse confessional ele tem que possa atrair e lisonjear aquele público que se masturba na ilusão de ser em certas horas o confessor do artista? A ideia de um diário íntimo, de tripas na mão, é uma ideia romântica. Só uma mentalidade byroniana pode conceber o absurdo de se julgar pólo do mundo, fulcro de todos os conflitos que interessam o homem. Daí que nas próprias dores cuide resumir todas as dores possíveis, e descreva uma insónia sua como a catástrofe máxima da noite que decorreu. O masoquismo de Rousseau tem esta base. Ora se, apesar de tudo, um romantismo residual existe necessariamente em cada artista (e emprego o termo, não como chancela de escola, mas como marca de qualidade), o certo é que ninguém responsável se coloca hoje numa posição tão ridícula⁸⁷.

A passagem em questão revela uma inquietação genuinamente moderna do narrador torguiano com o sentido e a recepção da forma do diário. A redação da entrada ensaística vem na sequência da leitura do mais recente *Journal*, texto que parece servir de espelho no qual o escritor português de alguma forma reconhece sua produção diarística. Nesse momento preciso, o narrador do *Diário* sente-se impelido a emitir um comentário, espécie de advertência ou ressalva ao leitor, que o oriente sobre a natureza dos escritos intimistas. A obra de Gide vem a propósito porque o autor francês é, naquele momento, o representante mais renomado da modalidade, e seu texto é o ponto privilegiado do qual parece possível voltar os olhos para o passado e refletir criticamente sobre a evolução do gênero.

⁸⁶ Em tradução livre: Eu tenho feito o *tour* de mim mesmo há muito tempo.

⁸⁷ *DIII*, p. 348.

O trecho transcrito revela que Torga procura repensar o diário dentro de um percurso evolutivo que conheceu diversas fases. A reflexão desencadeia-se a partir de uma suposta preocupação com a finalidade do seu próprio diário: “por que razão profunda eu o escrevo e publico”; a seguir, a preocupação volta-se, por sua vez, para o destinatário destes escritos: “que interesse confessional ele tem para o leitor (...)”. Veremos que essas passagens, bem como outras de teor parecido ao longo do *Diário*, no entanto, têm função meramente retórica, pois o narrador não se detém de forma mais demorada na resposta à indagação que elabora. Utiliza o recurso para exercitar-se, na verdade, na análise dos fundamentos estruturantes do diário moderno. Uma técnica bastante utilizada pelo autor é a do contraponto, que permitirá definir o diário do século XX pelos elementos de ruptura em relação ao diário do século precedente.

No exemplo citado acima, o primeiro questionamento levantado pelo narrador é a vinculação corrente do diário à concepção romântica. Não há, por certo, uma adesão total do narrador a essa crítica, pois, lembremos que o *presencismo*, em sua vertente individualista e psicologista, foi bastante influenciado pelo Romantismo, do qual Miguel Torga não constitui exceção. Mas ainda assim o autor emite um juízo crítico à atitude egotista e narcisista do movimento romântico, cujo apelo estaria, sobretudo, na exposição e maceração do *eu*. Se por um lado tal concepção possui um componente visivelmente sedutor do ponto de vista do leitor, a promessa de acesso irrestrito à intimidade do artista, por outro, condiciona uma avaliação negativa da forma dentro do sistema literário que tenderia a considerar o “desbragamento confessional” (segundo expressão torguiana) o principal propósito do texto íntimo. Nesse sentido, os escritos de Byron, pelo exagero sentimental, e os de Rousseau, pela defesa ingênua de um ideal de autenticidade total, ajudaram a fomentar um imaginário que precisa ser redefinido para o leitor moderno a fim de que este possa compreender a significação contemporânea dos diários.

Com esse propósito, um pouco mais adiante, ainda na mesma entrada, Miguel Torga identifica o teor de originalidade do *Journal* de Gide em relação à diarística conhecida até então:

Coimbra, 17 de Junho de 1946 – (...) Neste jornal de Gide, por exemplo, há um doseamento quase terapêutico do íntimo e do público, de maneira que nem o primeiro seja um estendal doméstico, nem o segundo uma lisa mistificação.

Passadas pela oficina, as mazelas vestiram-se de uma túnica literária que as transfigura em motivos de arte e curiosidade⁸⁸.

Podemos apenas especular sobre qual volume do *Journal* Torga teria em mãos. Quer se trate de *Pages du Journal* (1942), ou do volume completo *Journal* (1889-1939) são as notas dos anos de 1930 e, talvez, início dos anos de 1940 que lhe chamam a atenção por ver nelas o “doseamento terapêutico” que procurava imprimir há algum tempo em seu próprio diário. Talvez essa transformação do diário gadiano seja tão nítida aos olhos de Miguel Torga, porque o autor francês começou a escrever seus escritos autobiográficos ainda num período de transição entre a tônica romântica e a perspectiva moderna. Quando Gide começou a registrar seus pensamentos e leituras em seus cadernos em 1887, ainda na adolescência, havia decorrido apenas cinco anos da publicação póstuma dos extratos do famoso *Fragments d'un journal intime*, de Amiel (1882).

Certamente, as primeiras notas autobiográficas de Gide, inicialmente chamadas *Cahiers d'André Walter*, não possuíam o estatuto artístico que caracterizaria o *Journal* décadas mais tarde. Assim como os *hypomnemata* estudados por Foucault, os *Cahiers* abrigavam uma matéria bastante híbrida e serviam como uma espécie de recolha de escritos variados: comentários de leitura, projetos futuros, citações extraídas de livros, poesias etc. Dispostos de forma lacunar e sem a devida separação ou transição de um tema para outro, são visíveis nestas páginas os exageros sentimental e religioso que comprometem a qualidade artística do texto.

As notas que a partir de 1889 viriam a integrar o *Journal*⁸⁹ propriamente dito já possuíam certa concepção estilística. Nelas já nos deparamos com uma construção mais harmônica do parágrafo, concebido com sentido autônomo, mas perfeitamente encadeado dentro de uma unidade discursiva centrada no narrador, que aqui já é nomeado explicitamente como “André” ou “Monsieur Gide”⁹⁰. Nesta obra acompanhamos os pormenores da construção da imagem intelectual e moral de um indivíduo que empreende todas as suas energias no aprimoramento estético-literário. Não por acaso, no transcurso desses anos de

⁸⁸ *DIII*, pp. 348-349.

⁸⁹ A edição mais recente do *Journal*, publicada em 1996, em dois volumes, enxertou extratos dos anos de 1887 e 1888. A primeira edição, de 1939, enquanto Gide ainda vivia, incluía os extratos a partir de 1889.

⁹⁰ Devemos observar que a “unidade” alcançada pelo *Journal* não foi configurada no momento da redação do texto. Os organizadores dos dois volumes do *Journal* (edição Bibliothèque de La Pléiade) salientam, em nota introdutória, o imenso trabalho que tiveram para ordenar cronologicamente os diversos cadernos temáticos e folhas soltas em que Gide registrava suas impressões diárias.

formação intelectual, fica em evidência o diálogo do jovem com a cultura letrada e uma ideia retorna no texto como uma espécie de *leitmotiv*: “Il faut avoir tout lu”⁹¹, “Il faut tout connaître”⁹².

E a cada página se adensa o volume de leituras do jovem André Gide. E, sobretudo, familiarizamo-nos, com os autores intimistas que o ocupam sucessivamente. Por prazer ou como medida de “higiene mental”, lê e comenta diários importantes como os dos irmãos Goncourt, de Stendhal, de Léon Bloy, de Delacroix, que lhe propiciariam um aprendizado consistente da literatura e da forma do diário. De certa maneira, esta dicção metalinguística perpassará toda a extensão da obra, na qual observamos que a narrativa de si está intimamente ligada à narrativa de seu percurso de leituras e da sua constituição como escritor. Tal é a importância dessa dimensão no texto que poucos anos antes de sua morte, Gide ainda registraria no *Journal*: “Je voudrais écrire, ne fût ce que par reconnaissance, l’éloge des oeuvres qui m’ont appris à me connaître, qui m’ont formé”⁹³, como se ainda não tivesse feito suficientemente nas centenas de páginas dos diários.

Foi no início de 1889, segundo opinião de Daniel Moutote, “que Gide découvre sa maîtrise forme (...) celle d’une oeuvre de témoignage”⁹⁴. A “forma mestra” mencionada, seria, precisamente, o *Journal*. Alain Girard faz avaliação semelhante, ao afirmar que “Toute son activité d’écrivain, toute sa vie d’homme et sa pensée pivotent en effet autour du *Journal*”⁹⁵. Concebido inicialmente como texto privado, o *Journal* nasce com o peso e a responsabilidade de abrigar um segredo, ou talvez, um segredo que só existisse na medida em que o decoro e moralidade burgueses impedissem a menção nos círculos familiar e público de uma faceta do autor nunca refreada: a atração homoerótica por rapazes muito jovens. A intimidade censurada pelas convenções, pretexto comezinho da literatura autobiográfica, seria o ponto de partida, mas não o componente mais significativo da diarística gidiana. Tal qual

⁹¹ GIDE, André. *Journal* (1889-1939). Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p. 62. Em tradução livre: É preciso ter lido tudo.

⁹² *Id.*, *Ibid.*, p. 17. Em tradução livre: É preciso conhecer tudo.

⁹³ GIDE, André. *Journal* (1939-1949). Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1954, p. 50. Em tradução livre: Eu desejaria escrever, nem que fosse apenas por reconhecimento, o elogio das obras que me ensinaram a me conhecer, que me formaram.

⁹⁴ MOUTOTE, Daniel. *André Gide: esthétique de la création littéraire*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1993, p. 27. Em tradução livre: ...Gide descobre sua forma mestra, uma obra de testemunho.

⁹⁵ GIRARD, Alain. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963, p. 90. Em tradução livre: Toda sua atividade de escritor, toda sua vida de homem público e seu pensamento giram, com efeito, em torno do diário.

acontecera a Montaigne durante a redação d'*Os ensaios*, a elaboração de uma escritura de si interferiria profundamente na economia global da obra. Os primeiros anos de registros privilegiam a representação de um *eu* ensimesmado, autorreflexivo, às voltas com as temáticas específicas que o ocupavam no período (a formação intelectual, a inquietação religiosa, o despertar da sexualidade, as primeiras tentativas como escritor); no entanto, configura-se, paralelamente, um espaço de discussão permanente sobre o sentido ético e estético de manter um diário. Há uma forte tensão que perpassa as páginas introdutórias uma vez que o narrador procura conciliar a ideia de um texto autenticamente autobiográfico com o seu projeto de escrever uma obra literária que perdure.

As entradas a partir de 1890 dão notícia desta sondagem profunda sobre o ofício de escritor e de escritor intimista. A vontade de compor uma imagem de si que sirva como um testamento durável é mencionada num extrato de 3 de janeiro de 1892:

La vie d'un homme est son image. A l'heure de mourir, nous nous refléterons dans le passé, et, penchés sur le miroir de nos actes, nos âmes reconnaîtront *ce que nous sommes*. Toute notre vie s'emploie à tracer de nous-mêmes un ineffaçable portrait⁹⁶.

Significativa na passagem, de ressonâncias montaignianas, é a expressão “ineffaçable portrait” (indelével retrato), que ilustra com precisão o procedimento-síntese da poética gidiana: a construção de um jogo textual global no qual o conjunto de sua obra estaria a serviço da composição de uma imagem de si. A expressão destacada revela uma dimensão importante do pensamento gidiano, pois diante da impossibilidade de se representar o ser em carne e osso, enxerga o texto como o meio mais legítimo de apreendê-lo em sua singularidade. E será justamente nessa imagem projetada no texto, por meio desse movimento especular, que cada um se reconhecerá (ou não) no final da vida.

A definição gidiana concede um papel relevante à enunciação na medida em que esta subjetividade só se constrói à medida que se escreve. Por meio da construção de sua imagem na extensão da obra, a qual Lejeune chamaria de construção de um “espaço autobiográfico”, o autor se distanciaria das concepções essencialistas do ser para projetar uma imagem que só se fixa por meio da práxis da escrita. Segundo Philippe Lejeune, “Tout se passe comme s'il

⁹⁶ GIDE, André. *Journal* (1889-1939), cit., p. 29. Em tradução livre: A vida de um homem é sua imagem. Na hora de nossa morte, nós nos refletiremos no passado, e, inclinados sobre o espelho dos nossos atos, nossas almas reconhecerão *aquilo que somos*. Empreguemos toda nossa vida a traçar de nós mesmos um retrato indelével.

n'avait pas à écrire qui Il est, mais à l'être en écrivant. L'image de soi n'a rien à voir avec un contenu d'énoncé, c'est un effet d'énonciation"⁹⁷.

Contudo, tal “efeito de enunciação”, aludido pelo teórico, não tem por objetivo meramente incorporar o plano da experiência ao da representação de modo que o segundo submeta passivamente o primeiro às suas intenções. Esses dois polos coexistem na obra em permanente tensão. De certa maneira, nas páginas do *Journal* há uma permanente dramatização dos riscos à espreita do retratista que quer pintar a si mesmo; a dificuldade de configurar essa imagem de si é componente constante na retórica do livro e provoca, na maior parte das vezes, atrito entre os planos do enunciado e da enunciação. Nesse sentido, o leitor é informado de que o maior risco que corre o narrador-retratista é de falta de coragem moral que frequentemente parece comprometer o curso da escrita. É justamente essa ameaça que atormenta o narrador em 10 de julho de 1891, quando anota: “Je recommence à écrire. C'est par lâcheté morale que je me suis interrompu. Je devrais, par hygiène, me forcer à écrire ici chaque jour quelques lignes”⁹⁸; temor repetido décadas mais tarde, em 15 de fevereiro de 1943: “Je m'astreins à écrire chaque jour quelques lignes dans ce carnet, par exercice spirituel...”⁹⁹.

A tentação de interromper o diário assombra o narrador em momentos em que se considera carente da disposição moral necessária ao exercício diarístico, em que se sente ameaçado pelo risco da autocomplacência. É o que assinala Eric Marty sobre o texto gidiano: “Puisque tenir un journal signifie qu'on renonce aux complaisances de la représentation, du fait que l'écriture journalière interdit toute synthèse de soi, on le tient au profit d'un autre projet, celui d'obtenir une présence à soi”¹⁰⁰.

⁹⁷ LEJEUNE, Phillipe. “Gide et l'espace autobiographique”. In: *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975, p. 171. Em tradução livre: Tudo se passa como se ele não tivesse que escrever quem ele é, porém quem ele será graças a seu ato de escrever. A imagem de si não tem nada a ver com um conteúdo do enunciado, ela é um efeito da enunciação.

⁹⁸ GIDE, André. *Journal* (1889-1939), cit., p. 22. Em tradução livre: Recomeço a escrever. Foi por covardia moral que a interrompi. Eu deveria, por higiene, me forçar a escrever aqui todo dia algumas linhas.

⁹⁹ GIDE, André. *Journal* (1939-1949), cit., p. 192. Em tradução livre: Eu me obrigo a escrever todo dia algumas linhas neste caderno como exercício espiritual.

¹⁰⁰ MARTY, Eric. *Introduction: Gide au jour le jour*. In: GIDE, André. *Journal* (1887-1925). Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1996, p. IX. Em tradução livre: Manter um diário significa que se renuncia às complacências da representação, uma vez que a escritura diarística proíbe toda a síntese de si, para mantê-lo em benefício de um projeto, aquele de obter uma presença para si.

Na busca por este estado de presença para si (“*présence à soi*”), o narrador realiza um contínuo esforço para tornar-se consciente de si por meio da escrita cotidiana. Mas não é só a constância das anotações fator importante para alcançar tal disposição. Fundamental é a maneira como se dá essa aproximação do *eu*, pois se a narrativa literária pede a representação sintética e engendrada de si, eliminando os vazios e pontos de incoerência, o estado de “*présence*” tem por finalidade justamente captar as emoções em estado bruto, ainda não moldadas pelo discurso narrativo.

Tal modalidade de escritura pressupõe uma disposição interna bem como condições práticas adequadas. Por isso, a fim de melhor reproduzir suas emoções, Gide levava consigo nas muitas viagens, visitas a museus, cafés e jardins, um de seus pequenos cadernos de notas. É nele que procura captar com certa rapidez e calor os eventos do dia, produzindo uma impressão imediatista. Esse exercício tinha por finalidade aproximar o tempo da vivência àquele da escritura a fim de evitar, numa elaboração posterior, a representação complacente e parcial de si. Nesse sentido, o leitor atento acompanha as tentativas do narrador do *Journal* de manter a disposição para a escrita rápida. Quando a disposição e o interesse por si mesmo arrefecem, são contínuas as entradas que assinalam o *tour de force* deste consigo mesmo. É o que vemos na nota a seguir em que se compara a Stendhal, o diarista que, na opinião de Gide, teria melhor praticado a escrita espontânea: “[10 janvier 1902] Le besoin d’écrire de Stendhal... Le besoin qui me fait écrire ces notes n’a rien de spontané, d’irrésistible. Je n’ai jamais pris de plaisir à *écrire vite*. C’est pourquoi je veux m’y forcer”¹⁰¹. Ou seja, o procedimento da escrita rápida, que no ilustre conterrâneo parecia tão natural, só lhe era possível por meio de inegável esforço.

Os primeiros anos de registros revelam ainda a formação de um conceito estético importante na obra gidiana e que possui intrínseca relação com o estado de presença. Ao lado do romance de experiência pessoal, da narrativa em *mise-en-abyme*, o princípio da “sinceridade artística” será fundamental para o projeto literário do autor. Como aludimos anteriormente, esse conceito possui ressonâncias de época, mas nos parece que nenhum outro escritor europeu se ocupou dele com tamanha insistência quanto Gide. No início do *Journal*, a discussão acerca da sinceridade comparece com bastante frequência. Vejamo-la em uma das primeiras entradas:

¹⁰¹ GIDE, André. *Journal* (1889-1939), cit., p. 111. Em tradução livre: A necessidade de escrever de Stendhal... A necessidade que me faz escrever estas notas não tem nada de espontâneo, de irresistível. Não adquiri jamais o prazer de escrever rápido. É por isso que eu quero me forçar a escrever desta maneira.

[31 décembre 1891] La chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère. Il faudra remuer cette idée et définir ce qu'est la sincérité artistique (...) La crainte de ne pas être sincère me tourmente depuis plusieurs mois et m'empêche d'écrire. Être parfaitement sincère...¹⁰².

Como sugere o narrador, remoer o conceito de sinceridade artística será a tônica dos questionamentos presentes em boa parte do *Journal*. A reflexão tem como intenção pensar a posição do autor não só em relação àquele texto específico, o *journal intime*, mas também ao conjunto da obra literária em gestação. Analisando de um ponto de vista contemporâneo, evidencia-se o caráter datado da ênfase concedida à sinceridade artística, ainda que consideremos a juventude do autor à época. Existe, contudo, uma relação de contiguidade, que merece ser explorada, entre a ideia de tornar-se presente a si mesmo, supramencionada, e a noção de sinceridade. O diário, para Gide, tinha por objetivo configurar uma imagem autêntica do narrador sobre si, por isso, quanto mais próxima do vivido fosse a “exposição” mais viva ela se tornaria. Por outro lado, a demora em registrar as impressões do dia, o afastamento do estado de “présence”, provocaria uma fissura no discurso confessional na medida em que ele ficaria sujeito às mesmas contingências da representação literária. Para falar mais uma vez com Eric Marty, o diarista elaboraria uma visão sintética e simplificada do *eu*, consequentemente mais literária, que eliminaria a pretensão à sinceridade. Por esse caminho, segue a reflexão de Gide no trecho a seguir:

[3 juin 1893] Inutile d'écrire son journal chaque jour, chaque année; ce qui importe, c'est qu'à telle période de vie, il soit très serré et scrupuleux. Si j'ai cessé, pendant longtemps, de l'écrire, c'est parce que mes émotions devenaient trop compliquées; cela m'aurait pris trop de temps de les écrire; le travail d'une simplification nécessaire les faisait alors moins sincères; c'était déjà une mise au point littéraire; quelque chose que ne doit point être le journal¹⁰³.

Como lemos na passagem, o autor se angustia com a possibilidade de falsear a experiência, reduzindo conteúdos complexos de sua subjetividade a uma necessária simplificação estética. Nesses momentos é preferível silenciar a romper com o código particular sob o qual concebe o texto: aquele de transpor escrupulosamente suas emoções para

¹⁰² *Id.*, *Ibid.*, pp. 27-28. Em tradução livre: A coisa mais difícil quando se começa a escrever, é ser sincero. Será preciso remoer esta ideia e definir o que é a sinceridade artística (...). O temor de não ser sincero me atormenta há vários meses e me impede de escrever. Ser perfeitamente sincero...

¹⁰³ GIDE, André. *Journal* (1889-1939), cit., p. 36. Em tradução livre: Inútil escrever seu diário todo dia, todo ano; o que importa é que em tal período da vida, ele seja totalmente cerrado e escrupuloso. Se eu cessei, durante muito tempo, de escrevê-lo, foi porque minhas emoções tornaram-se muito complicadas; Isso me teria tomado muito tempo para registrá-las; O trabalho de uma simplificação necessária lhes faria ainda menos sinceras; seria já colocá-las em nível literário; Uma coisa que não deve ser de modo algum o diário.

o diário. Talvez venha a propósito desse aspecto no diário a enigmática frase de Gide, citada por Roland Barthes, que diz: “a incoerência é preferível à ordem que deforma”¹⁰⁴.

Progressivamente, porém, novas dúvidas perturbarão a poética de sinceridade idealizada por André Gide. Tal como ocorrerá a Miguel Torga, durante a redação do *Diário*, o narrador do *Journal* se confronta com a impossibilidade de “ser perfeitamente sincero”, como pretendia inicialmente, pois a carreira literária lhe apresentava, paralelamente, novas exigências concernentes à sua obra. Nesse sentido, em certa passagem registra que: “Le désir de bien écrire ces pages de journal leur ôte tout mérite même de sincérité”¹⁰⁵. O desejo de escrever bem, cada vez mais importante, mostra-se incompatível com a premissa anterior, que exigia que registrasse suas emoções da forma mais direta e imediata possível, rejeitando as elipses e metáforas, que contribuem para falsear a experiência.

Daí que nos deparamos por diversas vezes com a oscilação do narrador entre a escritura diarística e a literária: “[Munich 12 mai 1892]. Je m’intéresse de moins en moins à moi-même, et de plus en plus à mon oeuvre et à mes pensées”¹⁰⁶; ainda que, no mais das vezes, o *Journal* possa ser visto como uma espécie de preparo ou de ateliê para a produção literária: “Il me faut, par tous les moyens, lutter contre la dislocation et l’éparpillement de la pensée. C’est aussi pour cela que je me suis réattelé à ce journal; sans grand plaisir, mais comme moyen d’entraînement au travail”¹⁰⁷.

Diante do impasse entre a escritura literária e a confessional, Gide introduz no *Journal* um conceito peculiar, ao qual chamaria “sinceridade revertida do artista” (“sincérité renversée de l’artiste”), e que definirá da seguinte maneira:

[3 janvier 1892]. Il [o artista] doit, non pas raconter sa vie telle qu’il l’a vécue, mais la vivre telle qu’il la racontera. Autrement dit: que le portrait de lui, que sera sa vie,

¹⁰⁴ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 108.

¹⁰⁵ GIDE, André. *Journal* (1889-1939), cit., p. 39. Em tradução livre: O desejo de escrever bem estas páginas de diário tira-lhes todo o mérito da sinceridade.

¹⁰⁶ *Id.*, *Ibid.*, p. 31. Em tradução livre: Eu me interesso cada vez menos por mim mesmo, e cada vez mais por minha obra e meus pensamentos.

¹⁰⁷ *Id.*, *Ibid.*, pp. 226-227. Em tradução livre: É preciso que eu lute, por todos os meios, contra a desagregação e dispersão do pensamento. É também por esta razão que me reatei a este diário; sem grande prazer, mas como meio de treinamento para o trabalho.

s'identifie au portrait idéal qu'il souhaite; et, plus simplement; qu'il soit tel qu'il se veut¹⁰⁸.

O conceito indica uma intenção, de certa maneira, oposta àquela da autobiografia ou das memórias convencionais. Nestes gêneros confessionais, o escritor busca, na maturidade ou no final da vida, encontrar uma unidade para sua história pessoal a fim de transformá-la em um texto dotado de exemplaridade. Esse sentido só pode ser, na autobiografia, artificialmente construído uma vez que a psicologia do narrador, a deslocação temporal, as convenções do gênero tratam de selecionar e recriar os eventos do passado de forma a torná-los compreensíveis ao olhar do leitor.

O foco da “sinceridade revertida” gidiana não se localiza no leitor, mas sim no percurso do narrador, na autenticidade deste para consigo mesmo. Nesse sentido, o Gide juvenil afirmaria: “Ne pas soucier de *paraître*. *Être*, seul est important”¹⁰⁹, como se afirmasse que a obra ficaria como testamento após a morte do *eu* empírico, portanto, o efeito de coerência entre a experiência e o retrato dependeria da disposição do artista em imprimir um sentido à sua vida próximo àquele que representaria no conjunto de seus textos. Nesse sentido, talvez possa ser dito sobre Gide as mesmas palavras que Starobinski atribui ao texto de Rousseau, no qual “[a autenticidade] não exige que a palavra *reproduza* uma realidade prévia, mas que *produza* sua verdade”¹¹⁰.

Com o passar do tempo, contudo, as intenções apresentadas pelo narrador são continuamente postas à prova. O olhar atento revela que a narrativa do *Journal* se constrói de maneira a anunciar continuamente a dificuldade em manter as promessas anteriores e em preservar o interesse do narrador por seu objeto de estudo, no caso, si mesmo: “L’effort que j’y faisais pour m’interésser à moi-meme a échoué”, anota Gide em 1942¹¹¹. A frase não deixa de ter uma nuance irônica porque anuncia o “fracasso” da disposição confessional mais de 50 anos após o início do *Journal*. Certamente, não há projeto malsucedido em literatura que tenha durado tanto tempo, embora, por essa altura, nem o próprio Gide reconhecesse nesse

¹⁰⁸ GIDE, André. *Journal* (1889-1939), cit., p. 29. Em tradução livre: Ele deve contar a vida não da maneira que viveu, mas vivê-la da maneira que contará. Dito de outra forma, que o seu retrato, que será sua vida, identifique-se ao retrato ideal que ele deseje; e, mais simplesmente, que ele seja tal qual ele queira ser.

¹⁰⁹ *Id.*, *Ibid.*, p.18. Em tradução livre: Não se preocupar em *parecer*. *Ser* é só o que é importante.

¹¹⁰ STAROBINKI, *apud* BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, cit., p. 65.

¹¹¹ GIDE, André. *Journal* (1939-1949), cit., p. 107. Em tradução livre: O esforço que eu fazia [no diário] para me interessar por mim mesmo fracassou.

diário escrito durante a guerra e recém-publicado as mesmas intenções e inquietações que deram origem à escritura do *Journal* inicial.

2.5.1. O traço do *Journal* nos traços do *Diário*

No *Diário III*, o narrador lamenta, a certa altura, a falta de preservação e “expansão”, em Portugal, do “capital” literário de uma geração de escritores pelas sucessoras. Tal situação lhe provocaria a impressão de que “cada escritor, cada artista, aqui, começa sempre do novo”. Após expor a crítica, faz, contudo, uma ressalva: “Também não queria um imbricamento tão apertado como existe em certas terras, onde se está a ler Gide e a entender Montaigne”¹¹². Talvez a censura sirva também, por analogia, à estrutura deste capítulo, em que lemos Montaigne, Pessoa e Gide para compreender melhor o intimismo torguiano. Todavia, no caso de Miguel Torga, apostaremos na hipótese de que o autor português soube receber e expandir o capital que recebera desta ínclita tradição europeia.

O *Diário* tem início sob a sedução dos textos franceses. Não por acaso, certos ritos que marcam o texto de Montaigne e de Gide estão presentes na obra portuguesa, como a intenção de mostrar-se por inteiro e compor um retrato de si:

Coimbra, 20 de Maio de 1947 – Quando conseguirei eu tirar de uma vez a minha máscara? Ser eu, plenamente? Eu, um homem bom, simples e sociável (...) Permaneci na minha pureza natural, cidadão livre do mundo e português. Mas não há dúvida de que, para a maioria, me cerquei de arame farpado. É inegável que fechei muitas portas a quem talvez as devesse abrir, mesmo se quando tentei fazê-lo me entrou por elas um vendaval. Mas só devagar fui aprendendo que a alma não se defende com paliçadas à volta. A alma defende-se abrindo-se de par em par à vista de toda a gente. Mal compreendi isto, comecei a lutar comigo (...) Chegarei ao fim? Conseguirei dar aos outros um retrato fiel e sincero da minha verdadeira pessoa humana?¹¹³

Na passagem citada o narrador manifesta o desejo de fazer-se transparente. Mas a quem se dirige exatamente? Seria aos seus contemporâneos? Seria ao leitor implícito? Ou talvez a um leitor futuro? Essas interpretações são possíveis, como discutiremos mais à frente, assim como é bastante provável enxergarmos nessa fala do narrador a presença de um topói conhecido da literatura confessional: a vontade do *eu* que se confessa de se mostrar para o mundo. A ação ritualizada é percebida no tom da passagem, que tem algo de artificial, pois o narrador parece descrever seus sentimentos a partir de uma idealidade na qual gostaria de se

¹¹² *DIII*, pp. 270-271.

¹¹³ *DIV*, pp. 382-383.

reconhecer: “Ser eu, plenamente, Eu, um homem bom, simples e sociável”. Tônica dominante também em “Ode”, poema que fecha o terceiro *Diário*, no qual o eu poético se vê: “nu e singelo! / Areia branca e o meu corpo em cima / Um puro homem, natural e belo / De carne que não peca e que não rima”¹¹⁴.

Nessas, como em outras entradas do *Diário*, configura-se a ideia de certa positividade e solidez do *eu*, confrontado com a instabilidade e negatividade do mundo. Se o narrador, sobretudo aquele narrador maduro, a partir dos anos de 1950, matizará tais convicções, sendo que em certas situações chegará perto de contradizê-las, o leitor do *Diário*, no início da obra, é levado a aceitar a descrição que o narrador oferece de si, pois não são muitos os momentos em que tem acesso à intimidade do narrador, que é, em geral, bastante discreto e reticente em relação às suas emoções, o que dificulta a construção de um ponto de vista exterior àquele que tem de si mesmo.

O tom retórico da passagem citada anteriormente revela uma diferença significativa entre a perspectiva do *Diário* e a do *Journal*, que poderíamos definir da seguinte maneira: Na obra gídiana, há um tom de solilóquio permanente. A afirmação e a construção da interioridade se realizam, no mais das vezes, por meio da interlocução do narrador consigo mesmo e com a cultura letrada de seu tempo, personificada nos livros que lê. Por mais bem escritas que pareçam certas páginas dos primeiros diários, não nos parece que tenham sido redigidas para um leitor específico (embora Gide lesse certas páginas escolhidas a um grupo seleto de amigos), pois afirmava, ao menos no início da obra, que concebia o *Journal* fundamentalmente como registro de sua evolução – moral e de ideias – e testamento futuro de sua construção como artista.

Devido à manifesta vontade de projetar uma imagem de si para si, não demonstra muita preocupação, no âmbito do texto, em parecer coerente aos olhos dos outros, com a possível exceção da figura da esposa. Nesse sentido, a narrativa não delineia nitidamente a instância do leitor, tampouco há espaço para a projeção de outra subjetividade que não seja a do narrador/personagem.

Como já apontou Eric Marty, o outrem no *Journal* não existe em sentido pleno. O que existe no texto é apenas uma lista de nomes de pessoas que preenchem os dias de registro,

¹¹⁴ *DIII*, p. 362.

surgindo e ausentando-se da narrativa sem nunca se fixarem de verdade¹¹⁵. Evidentemente, na obra são citados muitos nomes conhecidos do leitor, do grande amigo Paul Valéry ao jovem filósofo Sartre, por exemplo, mas são relativamente poucas as circunstâncias em que essas figuras são postas em interlocução com o narrador, e quando o são, surgem antes a pretexto de algum assunto de menor importância do que representam uma voz de alteridade na narrativa. O foco narrativo centrado na *persona* do narrador, André Gide, evidencia sua posição em relação ao mundo. A escrita do *Journal* amplifica a imagem de escritor ensimesmado em prejuízo da imagem enquanto homem social. O estado capsular do escritor é perceptível, por exemplo, nas longas páginas que dedica a esboçar ideias para suas obras literárias, e nas poucas e lacônicas linhas nas quais registra a doença e a morte de alguém próximo.

Torga incorporará, tematicamente, ao seu diário, muitas questões discutidas pelo Gide juvenil, como a defesa da poética da sinceridade, do estado de “presença para si”, da construção de um espaço literário autobiográfico, da vinculação entre sua vida e obra (expressa lapidarmente na frase dística torguiana “A minha verdadeira imagem está nos livros que escrevi”) e, ainda, na atitude de radical questionamento espiritual. Leitor e admirador, contudo, do *Journal* “maduro”, redigido entre os anos de 1930 e 1940, é nele que Torga buscará respostas para alguns impasses formais da escrita diarística.

Como vimos na citação que abre este tópico, para Miguel Torga a herança romântica precisava ser repensada. Na reflexão que realiza, o autor parece progressivamente desvincular a questão da sinceridade do estado de “presença para si”, que considerava o artifício da escrita rápida e espontânea de fundamental importância para apreensão de uma imagem mais nítida e fiel do *eu*. Miguel Torga, por sua vez, argumenta que é preciso alcançar, no exercício diarístico, um doseamento “quase terapêutico do íntimo e do público”. Essa ideia comparece no texto a partir da noção de “pudor”, frequentemente mencionada no *Diário*, que serviria para conter o derramamento emocional do artista. Assim, o narrador aceita que possam existir, no diário moderno, silêncios, espaços em branco, e, até mesmo, uma representação “sintética” do *eu*, pois a forma não deve mais ser vista, necessariamente, à maneira romântica, como um solilóquio e “um perpétuo *mea culpa*”¹¹⁶.

¹¹⁵ MARTY, Eric. *L'écriture du jour: Le Journal d'André Gide*. Paris: Éditions du Seuil, 1985, p. 63.

¹¹⁶ *DIII*, p. 349.

A ideia de síntese de si deriva da percepção de uma nova instância na enunciação diarística. Desde suas primeiras páginas, o *Diário* traz uma consciência nítida e dramática do outro. Mesmo sendo um texto de cunho intimista, tenta resistir à fixação narcísica por meio da abertura progressiva para o mundo social, dimensão, talvez, mais significativa da diarística torguiana. Na entrada do dia 20 de maio de 1947, já citada parcialmente¹¹⁷, é visível a percepção dessa alteridade a partir do desejo do narrador de mostrar-se verdadeiro diante do outro. A imagem de um artista de circo deformado será o elemento que desencadeia uma aguda reflexão do narrador sobre si, conforme vemos na citação abaixo:

Coimbra, 20 de maio de 1947 – (...) O que isto tem custado! De defesa em defesa, de traumatismo em traumatismo, fiquei como a orelha de um atleta de circo, que observei um dia, dura, encarquilhada e disforme.
 - Como arranjou o senhor isto? – perguntei.
 - Foi o meu irmão. Um dos nossos números é um salto mortal, em que ele tem que cair de pé sobre os meus ombros. E nunca aquele demónio conseguiu deixar de me roçar com o sapato deste lado. E fiquei assim...
 Tal e qual como eu. Tanta pancada levei, tanto pé me pisou a pele, que me fiz tojo arnal. E ninguém que me conhece suspeita sequer do outro que está por trás de mim...¹¹⁸.

Na passagem, o artista circense por um instante sai do seu anonimato para ser introduzido na narrativa. A relação metonímica entre a cicatriz física do acrobata e as feridas internas do narrador é o móbil que revela a incapacidade do último em se comunicar com o mundo, embora assim o deseje. O encontro e a identificação entre essas duas pessoas díspares se realizam no texto por meio da comparação que os aproxima, *tal e qual como eu*, nas palavras do narrador. A ferida do outro não é menor, nem maior que a sua. Apenas tal e qual.

A vontade de convívio com o outro se apresenta também no trecho abaixo, anotado em Vila Nova, cidade próxima a Coimbra, onde o narrador passou os primeiros anos de médico recém-formado:

*Vila Nova, 1 de Novembro de 1935 – Depois de dias como o de hoje tenho a sensação do vazio absoluto. Os amigos têm que fazer, os doentes têm que morrer, os livros parecem múmias, e a noite nem sequer traz sono. Louvados sejam o barulho e as facadas da Central!*¹¹⁹

¹¹⁷ Conferir citação na p. 78.

¹¹⁸ *DIV*, p. 382.

¹¹⁹ *DI*, p. 37. A Pastelaria/Café Central, em Coimbra, era frequentada, nos anos de 1930, por intelectuais e escritores. As “facadas” eram as animadas conversas que se desenrolavam nesse local, sempre muito barulhento. Na mesma rua da “Central”, Miguel Torga abria seu consultório anos mais tarde.

O leitor do diário jamais ficaria sabendo ao certo o que se passou naquele dia; ou, talvez, nada em particular tenha acontecido e a melancolia que domina o narrador seja resultado apenas do acúmulo de dias solitários. O evento fica em segundo plano na narrativa quando a intenção principal é comunicar seu estado de espírito cinzento, precipitado pelo isolamento e apartamento do mundo naquela cidade provinciana. O convívio que poderia oferecer algum conforto – o dos amigos – não está ao alcance. Os pacientes, em sua orgânica e natural condição, chegam às vistas do médico às portas da morte. Os livros, fiéis companheiros das noites insones, não substituem nesse dia a presença humana.

O *Diário* continuamente tratará da incomunicabilidade humana por meio da representação da angústia do poeta, que se vê como natural porta-voz de uma mensagem, mas que, muitas vezes, não consegue sequer alcançar o outro. Como salvar a si, como salvar a poesia desse processo de alienação? De certa maneira, a demanda humanista, no *Diário*, gera uma resistência a qualquer processo de individuação que não leve também em consideração a imersão histórica e social do sujeito que se escreve no mundo.

Nesse sentido, Miguel Torga, no início dos anos de 1930, já percebia a camisa de força que seriam para sua obra certos preceitos da estética *presencista*, que pediam que o conteúdo social na literatura fosse minimizado em proveito de uma intensa subjetivação. Um problema de forma e de fundo, como diria posteriormente. Como vimos no capítulo anterior, o autor não conseguiu refratar tal dimensão histórica em sua obra. Nos anos subsequentes tentaria realizar ainda outro ajustamento: o tom de “grelha em fogo” que marcara sua poesia inicial deveria passar por uma “depuração estética profunda”. Em se tratando dos seus escritos confessionais, não procedeu de modo diferente.

O *páthos* sentimental que prejudicou sua poesia será igualmente objeto de revisão e modalização na elaboração do *Diário*. A enorme resistência que o autor manifesta, no decorrer da obra, em sucumbir à mera exposição confessional tem a ver com a percepção de que o intimismo romântico, se por um lado, é uma boa solução individual em casos patológicos de introspecção e narcisismo, por outro, não presta favor à arte. Nesse sentido, por meio de sucessivas intervenções no texto, procura modalizar o discurso a fim de tornar a escrita do diário mais próxima da escrita literária. Nesse sentido, veremos que a representação sintética de si, o elemento que no diário de Gide significa perda de autenticidade; no *Diário*, de Miguel Torga tornar-se-á um dos fundamentos de construção do texto.

Curiosamente, o *Journal*, de Gide, do ano de 1940 reflete sobre o desgaste que certas páginas da obra sofreram com a passagem do tempo, o aspecto anacrônico e datado do texto é bastante incômodo ao narrador. Com uma preocupação similar, Torga não buscaria reproduzir em sua obra o artifício gidiano da escrita rápida. Embora levasse o caderno de notas em situações propícias ao registro, como passeios pelo campo, viagens ao estrangeiro, férias em estâncias termais, procurava preservar, desses momentos, antes imagens duradoras do que emoções transitórias.

Preferia transpor para o *Diário* antes indícios da memória durável de seu tempo do que impressões momentâneas e fugidias de si. O gosto por escrever obituários de pessoas representativas da cultura e história de sua época deriva dessa compreensão. Da mesma forma, por meio de imagens icônicas, descrições de túmulos, estátuas e bustos, buscará capturar uma figuração do passado:

Coimbra, 12 de dezembro de 1942 – Chuva. Bâtegas de água que parecem cargas de cavalaria. Quem se arrisca a pôr o pé fora da porta, atravessa a rua com a velocidade dos relâmpagos. Do lado de dentro das casas, dos automóveis e dos eléctricos, a humanidade separa-se da natureza por vidraças... Heróico, sereno, plantado no jardim como um arbusto flexível mas persistente, o busto de António Nobre. E a penosa visão do poeta imortalizado, deu-me para pensar... na desgraça das estátuas. (...) Ainda hoje me arrepio, só de pensar a visita que fiz, num dia remoto de inverno, a um Camilo monumentalizado no Porto. Debaixo dum céu negro e pesado, a escorrer água e solidão, a sua máscara de azebre era a imagem dum condenado a penas eternas. (...) Ah, eu sou pelas consagrações! Qual é o pobre escriba que o não é... Mas que trágico destino ficar numa praça a apanhar vento e chuva até a consumação dos séculos! Era bom estar ali, era. Havia de ser, porém, acompanhado duma saudade verdadeira. Duma lembrança quente, perene, constante, que fosse como uma seiva a correr entre a vida e a morte¹²⁰.

O tom solene ao falar dos bustos denota a fixação do poeta pela memória imagética, inclusive sua própria imagem, reproduzida nos inúmeros retratos para os quais posou e nos autorretratos que desenhou. Segundo sugere o narrador, no trecho acima, a lembrança do artista só seria válida se estivesse profundamente inscrita na memória social de seu tempo. Por outro lado, como é possível realizar tal inscrição, como é possível tal comunhão profunda entre o poeta e seu tempo? A metáfora da passagem parece elucidar de alguma maneira esta questão. Num contexto em que a humanidade cada vez mais se separa do mundo por vidraças, que podem ser o conformismo e o individualismo, cabe ao poeta (e à poesia) romper estes limites internos, alçar à exterioridade por meio de uma linguagem substancial que torne visível o “deserto árido” em que os homens vivem.

¹²⁰ *DII*, pp. 194-195.

Assim como as estátuas em bronze, a obra que quiser comunicar deve ser feita por meio de uma estética de forjadura, escrita e reescrita na “oficina” do artista a fim de realizar na plasticidade do texto um ideal de escritura incorruptível pelo tempo. Tal cuidado com a linguagem, progressivamente, irá distanciar o *Diário* da intenção de mero registro automático e pessoal dos dias e da definição clássica de gênero de “menor elaboração estética”.

Para chegar a tal entendimento, Miguel Torga precisou ler criticamente a lição de André Gide. Renunciou à tentação da escrita rápida para plasmar, paradoxalmente, uma escritura lapidar, em que cada frase ou parágrafo foi escrito com o mesmo cuidado de um verso. Consciente de que escrevia para ser lido, Torga desviou parte da atenção de si para focalizar a vida circundante com a consciência dramática de quem procura em sua experiência de vida, uma experiência comum. Deteve o impulso de meramente narrar suas misérias cotidianas, para torná-las consequência de uma angústia maior: a do ser humano imerso no tempo. Nesse sentido, até mesmo o teor de maceração que aparece no *Diário*, um componente intensamente presente também no *Journal* gidiano, não caiu no equívoco de afirmar que as dores individuais do narrador resumiam “todas as dores possíveis”.

No longo obituário que escreveu por ocasião da morte de André Gide, Miguel Torga pôde refletir demoradamente sobre a influência do intimista francês sobre os autores de sua geração:

Coimbra, 19 de Fevereiro de 1951 – Morreu André Gide. Em paz com sua fisiologia e confortado com o prêmio Nobel, disse adeus a este mundo e foi experimentar as *nourritures* celestes (...) Oitenta e quatro anos que são o retrato intelectual e moral duma época. Nas literaturas actuais outras criações haverá mais ricas que a suas – quer pela substância, quer pela invenção. Nenhuma mais significativa. Obra falhada, impotente, sem gênio, produziu-a uma cultura que talvez esteja no fim, esgotada de tanto exigir do entendimento, depois de verificar que se lhe cansara a imaginação. Mas por isso mesmo, por testemunhar esse beco sem saída consciente e trágico, poucos terão tido mais leitores devotados e desesperados. A essa obra corrosiva e catártica, juntou André Gide a aventura de uma existência humana que, não sendo exemplar, foi um exemplo invasor. E eis como num só homem se estampou a verónica ética e mental de meio século¹²¹.

Embora o narrador do *Diário* se mostre fascinado pela forma como Gide moldara sua existência, defendendo uma postura individualista assentada firmemente em sua prerrogativa de artista, é justamente a ausência, em uma personalidade de tal envergadura, de uma consciência histórica mais aguda, o motivo de maior censura em sua polémica trajetória como escritor. Como explicitamente revela o trecho a seguir:

¹²¹ DVI, p. 588.

*Coimbra, 19 de Fevereiro de 1951 – (...) Falso moedeiro da moral, não se encontra nos seus livros a autenticidade dum oiro de lei cunhado com o ferro em brasa do desespero lancinante. Não. As efígies são mutiladas conforme as necessidades do autor. E o futuro não deixará de pedir-lhe contas disso. Uma impiedosa luz rasante decidirá em última análise se tudo nele foi fatalidade ou apenas conveniência. Desfibrado o problema de sua decantada sinceridade, confrontado o *journal* com outros diários alheios guardados ainda nas gavetas, ouvidos os testemunhos indiscretos até agora temerosos da reacção do Mestre, um Gide menos intangível surgirá certamente diante de nós. A mudez da própria esposa o há-de-acusar do tumulto. E aquilo que em qualquer artista não teria importância, por ser motivo de seu foro particular, em Gide pesará muito na balança do juízo final, justamente porque a matéria do que escreveu é em grande parte aproveitamento literário de sua vida privada. O uso que fez de certas intimidades só lhe poderia ser perdoado em nome de uma catarse de confissão. Tudo depende da verdade dos factos contados pelo pecador... (...)*

Por isso o seu nome ficará na história do nosso tempo como um semáforo, de luz vermelha permanentemente acesa. Ao mesmo tempo tentação contínua e contínuo sinal de perigo¹²².

Por certo, um dos diários que tentariam compor para a posteridade uma imagem de um homem e obra tão controversos foi o de Miguel Torga. A ocasião da morte do escritor francês serviu para que pudesse, por fim, emitir um juízo moral mais complexo do que fizera até então, no *Diário*, em reflexões estritamente literárias. Contudo, nem mesmo a morte pôde favorecer uma síntese adequada à figura, meio que cabotina, do grande esteta francês.

¹²² DVI, pp. 588-590.

CAPÍTULO III. A FORMA CONFSSIONAL NOS *DIÁRIOS*

Auto-retrato

*É por detrás do espelho que me vejo,
Numa espécie de quadro em negativo.
Sinais fundos e certos de que vivo,
Mas sem a nitidez que todos me atribuem
Desde o começo.
Baça inquietação, ambígua semelhança
Com aquele velho, jovem ou criança
Que pareço.
(Torga)*

3.1. Diário íntimo

A experiência fundamental para que Miguel Torga pudesse se definir, no decorrer da década de 1930, pela aplicação literária à forma intimista foi a de leitor. Desde o princípio dos registros no *Diário*, em 3 de janeiro de 1932, o autor demonstra um grande interesse pelo gênero confessional. O caminho traçado passa necessariamente pela leitura de inúmeras obras (biografias, memórias, autobiografias, diários e cartas, as últimas, aparentemente, com mais intensidade). Lidas na língua original (ou, em tradução francesa, caso das obras da Europa oriental), cada novo volume provoca uma reflexão, comentário, paráfrase ou citação literal no seu diário.

A familiaridade com essas modalidades textuais permitiu que o autor dispensasse, nos três primeiros volumes do *Diário*, um cuidado similar àquele que dedicou ao restante de seus livros poéticos e ficcionais do período. Tal atenção com o estilo é inusitada se tivermos em mente que boa parte, se não a grande maioria dos diaristas até então, não dera especial importância à composição dessas notas, tratando-as antes como exercício de reflexão pessoal do que como texto de importância literária. Em se tratando destes autores, a transformação do diário pessoal em livro só foi possível com o tempo e se deveu mais à iniciativa de algum editor ou compilador do material do que a um projeto concebido e levado a cabo pelo próprio autor das notas.

De certa maneira, veremos que a concepção diarística de Miguel Torga difere da perspectiva de seus antecessores e, fundamentalmente, da avaliação feita pela crítica literária, que se concentrou, sobretudo, em marcar a natureza descuidada e displicente da forma, ou por assim dizer, o caráter *disforme* do diário.

Nessa esteira se encontra, por exemplo, Béatrice Didier, que em seu detalhado trabalho, de viés mais sociológico, *Le journal intime* (1976), parece se apegar demasiadamente à tentação da valoração, ao comparar o diário à narrativa (*récit*) de modo a ressaltar o aspecto “em falta” do primeiro em relação ao segundo. Nesse sentido, a pesquisadora considera própria ao diário a “poética indefinida”, a carência da “lógica da narrativa” e a “ausência total” de estrutura¹. Georges Gusdorf, em excelente ensaio sobre o assunto, “Le journal intime: dire ma vérité” (1991), por sua vez, sob um ângulo não propriamente negativo, esclarece quais seriam essas “falhas” mais comuns na estrutura do

¹ DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1976, p. 140.

diário. Segundo o autor, ao contrário da autobiografia, cuja forma tem como objetivo encontrar uma totalidade, unidade e exemplaridade narrativa, o diário íntimo se compõe, sobretudo, pela matéria efêmera e perecível dos dias, recolhida de maneira indolente em fragmentos sem ligação entre si, uma vez que: “Le journal ne s'occupe pas de la somme, mais plutôt du reste, des restes éparpillés sur le chemin des jours”².

A impressão do diário como texto cuja forma é negligenciada é parcialmente compartilhada por Phillippe Lejeune, para quem a prática do diário íntimo representa uma espécie de grau zero nas técnicas de construção do texto. Isso decorreria da carência de pesquisas formais e ao fato do escritor delegar ao tempo o cuidado de estruturar o texto. No entanto, o ensaísta vê alguns pontos positivos na ausência de preocupação estrutural, pois ela conferiria à forma maior autenticidade³. Assim, do ponto de vista de um futuro leitor, haveria grande interesse pelo gênero, pois este estaria bem próximo de encontrar uma matéria inteiramente pessoal, sem as astúcias da mimese.

Acompanhando o raciocínio de Lejeune, Clara Crabbé Rocha também considera positiva a noção do diário como forma “solta”, segundo sua reflexão o diário é um gênero em que “as repetições e as contradições, a ausência de ordenação discursiva não chocam o leitor, contribuindo antes para criar uma espécie de impressionismo literário, por vezes dotado de grande poder sugestivo”⁴.

Ao destacar o poder “sugestivo” do diário, a crítica portuguesa, por seu turno, parece apontar para um efeito lúdico sobre o leitor próximo àquele alcançado pela narrativa imaginativa, em que o destinatário, em sua infinita boa vontade, é convidado para ajudar a compor o sentido do texto, para imprimir uma ordenação àquilo que se lhe apresenta, muitas vezes, de forma fragmentária, ambígua e dispersa. Cabe ao leitor de tal modalidade, portanto, fazer a ordenação necessária entre o conteúdo biográfico, do qual parte o texto, e a forma fragmentária que lhe serve como moldura.

Tal perspectiva é mais contemporânea se considerarmos que os leitores dos séculos XX e XXI, ao contrário daqueles dos séculos XVIII e XIX, já se mostram familiarizados com

² GUSDORF, Georges. “Le journal: dire ma vérité”. In: *Les écritures du moi (Lignes de vie I)*. Paris: Editions Odile Jacobs, 1991, p. 318. Em tradução livre: O diário não se ocupa do todo, mas antes dos restos dispersos nos transcurso dos dias.

³ LEJEUNE, Phillippe. *Le pacte autobiographique*, cit., pp. 266-267.

⁴ ROCHA, Clara. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977, p. 103.

o intenso processo de hibridização que atingiu os gêneros literários. Nesse sentido, na contemporaneidade, não causa mais estranheza o livre trânsito de um registro diarístico marcadamente confessional para outro em que a exposição biográfica é plasmada por um estilo mais literário. À luz do que se conhece atualmente sobre os fenômenos linguísticos e psicológicos, sabe-se que é uma possibilidade remota a existência de um diário íntimo isento de qualquer teor ficcional, assim como é improvável a existência de um diário puramente literário no qual a experiência pessoal não seja essencial para a constituição do texto.

A leitura dos quatro teóricos citados nas páginas anteriores leva ao entendimento de que o maior atrativo dos diários para o leitor seria a espontaneidade, a matéria confessional e o valor documental desses escritos, assim, a construção estilística não constituiria um valor *a priori*. No processo de recepção da forma, sem dúvida, a importância histórico-documental tem sido posta em primeiro plano, sobretudo quando se pondera sobre a relevância (ou não) da publicação póstuma de algum diário.

Entre nós, um caso bastante conhecido é o do escritor pré-modernista Lima Barreto, cujos *Diário íntimo* (1903-1921) e *Diário do hospício* (1919-1920) foram lidos pela crítica por várias décadas como simples documentos histórico-biográficos. Evidentemente, pelas lacunas, omissões, rabiscos por todo o texto, que só puderam ser parcialmente reconstituídos pelo editor da obra muitos anos após a morte do autor, fica visível que o autor não pensava neles como textos para publicação. Justamente por não os reconhecer na categoria de diário público, Lima se permitiu desabafos dolorosos sobre sua vivência pessoal e artística, que hoje parecem destoar de sua índole normalmente tímida.

Outro texto revelador, nessa esteira, é o *Diário* (1910-1923), de Franz Kafka. Assim como o autor fluminense, Kafka relata ali o sentimento de deslocamento social que o perseguia, a falta de apoio da família e da sociedade aos projetos literários, a impossibilidade de se relacionar satisfatoriamente com as mulheres e longos períodos de internação em sanatórios, dos quais parecia voltar psicologicamente ainda mais fragilizado. O que torna tão interessantes os diários de Kafka e de Lima Barreto, a nosso ver, é que ambos, escritos na primeira e segunda década do século XX, podem ser lidos como dramáticas prefigurações da crise moral e ética que o mundo sofreria na terceira década. Nesses casos, o registro da experiência íntima e privada foi capaz de antecipar circunstâncias históricas que abalaram profundamente os alicerces da civilização ocidental.

Diferentemente dos diários do século XIX, que procuravam elaborar uma escritura essencialmente constitutiva de si, esses dois textos registram, fundamentalmente, por meio da subjetividade esfacelada de seus autores, o processo de dissolução do sujeito na modernidade, nas quais a tuberculose, de Kafka, e o alcoolismo, de Lima, são apenas as manifestações físicas visíveis de uma fissura mais profunda do *eu* com o mundo.

Como seria possível narrar o desastre do nosso tempo? A forma extremamente precária dos diários de Lima Barreto e o circunlóquio sem fim do diário de Kafka dão a medida da dificuldade em narrar o colapso individual e coletivo que assomou à consciência dos escritores. Por isso, foi preciso que se passassem décadas após a morte de ambos, para que estes textos fossem objeto de publicação, análise e interpretação.

Revelando os mesmos impasses, mas em um contexto diferente, veio a público, recentemente, o *Diário* (1947-1963), de Susan Sontag. A edição póstuma desse diário só foi possível por meio de um processo de seleção e montagem de notas extraídas de cerca de cem cadernos do espólio realizado pelo filho da ensaísta, que no prefácio à obra alerta: “(...) não é este o livro que ela teria feito – e isso supõe, em primeiro lugar, que ela teria resolvido publicar estes diários”⁵ [pois] “Estes diários são um caso em tudo distinto [dos ensaios]. Foram escritos só para ela mesma continuamente desde o início da adolescência até os seus últimos anos de vida...”⁶.

Deixando de lado, por ora, as possíveis discussões que a noção de um texto exclusivamente para uso privado possa suscitar, salienta-se, nos casos citados, a mesma contingência: embora os textos de Lima e de Kafka guardem um intervalo de mais de cinquenta anos de escritura e publicação para o de Sontag, as três obras revelam a ausência de articulação que acompanha a definição clássica de diário íntimo, aludida no início desta seção, fornecendo de seus autores antes um registro biográfico, intelectual e histórico do que uma obra verdadeiramente literária.

A referência a estes ilustres diaristas nos parece importante para a avaliação literária dos diários, pois, verificamos que ela não está condicionada necessariamente pelo momento histórico em que o texto foi escrito: antes que houvesse certa projeção literária da forma, caso

⁵ RIEFF, David. “Prefácio”. In: SONTAG, Susan. *Diários* (1947-63). São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 7.

⁶ *Id.*, *Ibid.*, p. 8.

de Lima Barreto, ou depois dela, como o de Susan Sontag. A dimensão artística é determinada, sobretudo, pela intencionalidade e tratamento que o diarista dá ao texto. Nesse caso, durante a elaboração de um diário, pode existir a preocupação do autor em estruturá-lo, pensá-lo e reescrevê-lo diversas vezes, como frequentemente acontece com um poema ou com um conto, ou, caso inverso, o escritor pode concebê-lo de forma modesta como texto destinado a si mesmo e ao “silêncio da gaveta”.

Algo dessa condição paradoxal se entrevê no comentário que Swann, personagem proustiano, faz após reler um diário de Saint-Simon. Diz a personagem: “não é dos melhores, não passa de um diário, mas ao menos é um diário maravilhosamente bem escrito”⁷. A ironia da passagem é que Saint-Simon consumiu longos anos na preparação de seus escritos autobiográficos. Do comentário da personagem depreende-se, no entanto, a natureza dúplice que acompanha há muito tempo a apreciação da forma: se em certos casos a crítica concede que existam diários que superam os limites estreitos da forma, na maior parte dos casos não os reconhece como texto de grande monta. “Só escrevo para ser *relido*”⁸, sublinha Gide, no *Diário dos falsos moedeiros*. Não residiria nessa máxima gidiana o cerne para a apreciação literária de um diário pessoal? Tratar-se-ia de um texto escrito para ser relido? Tratar-se-ia de um texto para ser reescrito?

3.2. Diário literário

Alguns meses antes da publicação do *Diário I*, de Miguel Torga, o narrador registra, com entusiasmo inusitado, a possibilidade de um dia o texto vir a público. A passagem em questão é a seguinte:

Nazaré, 4 de Julho de 1940 – Continua o nirvana. Nem romance, nem contos, nem poemas. Apenas este monólogo. Se isto pudesse continuar, não era de todo desengraçado publicar mais tarde, na íntegra, os frutos insossos de alguns dias de repouso. Um voluminho doméstico, espontâneo, descuidado, para o qual eu fosse, como leitor, sem a relutância com que vou sempre para os outros que escrevi. Sendo um livro para o público – tudo o que escrevo, infelizmente, é para o público –, seria também um livro meu, o que poucas vezes acontece a um autor. Precisamente porque seria íntimo – mas de uma intimidade arejada, de férias –, feito sem pretensões, apenas com a manha necessária para interessar também a curiosidade alheia, poderia guardar em si o calor que tem, por exemplo, um casaco modesto e familiar, que se veste no inverno por debaixo do sobretudo⁹.

⁷ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992, p. 40.

⁸ GIDE, André. *Diário dos falsos moedeiros*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 55.

⁹ *DI*, p. 119.

Nessa nota o diarista descortina ao leitor pela primeira vez sua intenção ao escrever um diário. Em que pese o tom jocoso, há indícios interessantes ali para compreendermos melhor a concepção inicial do texto, sobretudo pela forma como o narrador expõe seus argumentos. O diário aparece inicialmente em oposição a outras formas mais “sérias” de escrita, romances, contos, poemas etc. Por isso, considera-o uma modalidade “de férias”, propícia àqueles momentos “de repouso”, ao contrário das outras formas mencionadas que são trabalho “de escritório”. Nesse sentido, o autor poderia olhar, futuramente, para seu livro íntimo sem autocritica, ou até mesmo, com alguma indulgência, pois o escreveu de forma despretensiosa e sem a aplicação férrea que acompanhava a elaboração de sua poesia, por exemplo. A publicação posterior desse texto não é assunto a ser descartado, pois seria possível tornar aquela forma íntima digna de algum interesse se o autor utilizasse algumas “manhas” de escritor, porque, afinal, tudo o que escrevia era para o público, embora, nem sempre o fato estivesse tão à vista, como na metáfora do casaco familiar usado por baixo do principal.

Na exposição da ideia, no entanto, vemos que se embaralham algumas concepções acerca do que seria o propósito do diário. Na primeira parte da reflexão, o diário é apenas uma espécie de monólogo, um volume insosso e de interesse privado que serve para registrar, de maneira arejada, as emoções do autor. Na sequência, vimos que o texto passa a ser considerado objeto de um possível interesse público imediato, não apenas póstumo, como acontecia até bem pouco tempo atrás. Evidencia-se, na passagem, a leitura contraditória que o autor faz do diário, uma vez que lança mão de clichês bem conhecidos, tais como, literatura “doméstica”, “descuidada” etc., ao mesmo tempo em que começa a meditar seriamente sobre que tratamento dar àquelas notas.

O processo de reflexão sobre o destino de seu diário se deve, possivelmente, às leituras “maciças” que vinha fazendo, no período, de diários íntimos e à própria experiência com a escrita do seu volume, que, ao contrário do que faz supor a nota acima, exigia-lhe um sério empenho intelectual. Em uma entrada escrita em 1936, quatro anos antes de registrar a ideia da publicação, escrevera:

*Vila Nova, 7 de Outubro de 1936 – Aqui na minha frente a folha branca do papel, à espera; dentro de mim esta angústia, à espera: e nada escrevo. A vida não é para se escrever (...) é para se viver, não é para se fazer dela literatura*¹⁰.

¹⁰ *DI*, p. 42.

A menção à dificuldade em escrever, metonimicamente representada pela angústia diante da folha em branco, reitera a vontade de escrever algo significativo. O narrador autobiográfico titubeia diante do papel: o que narrar e de que maneira narrar? Para concluir, com a negação paradoxal de que: “a vida não é para se escrever”, “a vida não é para se fazer literatura”. É curioso notar que, em torno de 1936, momento em que escreve estas linhas, as especulações sobre a possível publicação de um texto íntimo movimentam polêmicas em rodas literárias. Afirmando ou refutando a *escrita de si*, o narrador consegue chamar a atenção para a *intencionalidade* de seus escritos autobiográficos, revelando que desde o início considera essas notas ocasionais textos *destinados a um leitor*, consciência que direciona o processo de escritura e filtra permanentemente a matéria exposta.

Torga não pensava em resguardar seus diários do olhar público, muito menos em destruí-los como fizeram vários diaristas. Na tentativa de construir um diário estilisticamente impecável retornou, sistematicamente, a esses escritos, consertando ocasionais falhas, podando os excessos confessionais e lapidando a linguagem do texto. Na busca por certo ideal de perfeição, o autor preservou somente as notas que considerou merecedoras de publicação e destruiu todas as “aparas” de texto que um dia pudessem vir a “depor” contra sua condição de escritor. Exatamente o contrário do que sucedeu a autores portugueses importantes, como Fernando Pessoa e Maria Gabriela Llansol, que deixaram um vasto espólio, incluindo as “aparas”, para futuras pesquisas.

Não por acaso, são inúmeras as notas no *Diário* em que o autor manifesta preocupação com o destino dos textos autobiográficos em caso de morte do autor. Do conjunto desses comentários, pode-se entender que Torga só considera válida a vontade, manifestada pelo autor em vida, de preservar ou destruir os escritos, em detrimento do possível valor literário ou histórico que um dia pudessem vir a alcançar. Segundo seu ponto de vista, a avaliação pessoal do autor tem nítida superioridade sobre a do leitor e a da crítica na tríade que organiza o sistema literário.

Nesse sentido, a decisão de editar, durante toda sua carreira, as obras que escrevia revela a faceta conscienciosa do escritor que queria ter acesso aos escritos a qualquer momento¹¹. Como editor, podia acompanhar as edições e reedições de sua obra, realizando

¹¹ Um exemplo desse traço autocrítico no autor é o fato de ter “renegado” seu primeiro livro de versos, *Ansiedade*, de 1928. Também não permitiu que seus livros de poemas *Rampa*, *Tributo* e *Abismo*, publicados no início dos anos 30, ainda como Adolfo Rocha, fossem reeditados.

revisões, correções, enxertos, supressões, e acrescentando, em alguns casos, novos prefácios dirigidos ao leitor. É interessante observar, ainda que brevemente, de que maneira as interferências se processam no texto. As entradas a seguir, do *Diário II*, pertencem à 1ª edição (1943), e à 2ª edição completa (1999), respectivamente:

Pedras Salgadas, 12 de Setembro – Um encontro inesperado, e umas velhas questões literárias postas em pratos limpos.

A que distância e em que fontes os homens lavam às vezes a sua roupa suja! Cá por mim não sou capaz de guardar rancores. Mas, **depois de certos imprevistos com que de vez em quando a vida me presenteia, fico sempre a pensar se, mesmo para os pequenos lenços que uma pobre fraqueza humana sempre traz no bolso, um dia Deus não dará – se fôsse na eternidade, isso então era oiro sobre o azul! – um pequenino fio de água bem pura, onde eu possa clarear meia dúzia de mágoas encardidas...**¹².

Pedras Salgadas, 12 de Setembro de 1941 – Um encontro inesperado, e umas velhas questões literárias postas em pratos limpos.

A que distância e em que fontes os homens lavam às vezes a sua roupa suja! Cá por mim sou incapaz de guardar rancores. Mas, **como não há fraqueza humana sem um pequeno lenço enodado no bolso, depois de certas barreiras imprevistas com que a vida me presenteia, fico a pensar se terei um dia – se fosse na eternidade, isso então era oiro sobre o azul! – um fio de água bem pura onde possa clarear meia dúzia de secretas mágoas encardidas...**¹³.

Nota-se que da primeira para a segunda versão não ocorre alteração semântica significativa. No retorno ao texto, o escritor buscou apenas aprimorar o estilo, dando mais plasticidade à metáfora empregada (lenço encardido / mágoas passadas). Interferências desse tipo comparecem com mais frequência no cotejo entre as primeiras e as últimas edições do *Diário*, indicando que o processo de reescritura torquiano não procura intencionalmente reconfigurar o sentido da experiência original registrada na nota. Embora existam passagens em que frases inteiras são alteradas, metáforas modificadas, a preocupação parece, sobretudo, de ordem linguística e estilística.

O texto original, da década de 1940, guarda maior proximidade com a fala coloquial e a linguagem popular, sobretudo, pelo uso frequente de palavras e provérbios de teor regionalista, influência, talvez, dos novos ares neorrealistas. Em edições posteriores, esse traço é amenizado pela seleção de palavras de feição mais clássica. Conforme transparece nas entradas, parcialmente transcritas, abaixo:

Coimbra, 20 de Outubro – Outra morte no pequeno mundo das nossas letras. Também não era um génio, Carlos Malheiro Dias. **Quem herda o bragal de um**

¹² TORGA, Miguel. *Diário II*. 1ª ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1943, pp. 10-11.

¹³ *DII*, p. 148.

Eça, de duas uma: ou supera aquilo e faz dali apenas base para subir, e sobe, ou se detém a remoer o já moído, a nacionalizar a roca, o fuso e o linho com que o Outro fiou o seu lençol, - e não passa do chão. Aquela *Paixão de Maria do Céu*, sem os limites do Vieira e das rabanadas, é impossível que não desse um grande romance. Mas, quê!¹⁴

Coimbra, 20 de Outubro de 1941 – Outra morte no pequeno mundo das nossas letras. Também não era um génio, Carlos Malheiro Dias. **A lição que o Eça lhe deixou merecia outro entendimento. Se a aprendesse, aquela *Paixão de Maria do Céu* nem teria os limites do Vieira, nem o melaço das rabanadas. Seria um grande romance. Mas, quê!**¹⁵

Se nos exemplos citados existe um esforço em aperfeiçoar o estilo sem que a memória cotidiana seja propriamente transformada, veremos que nem sempre esse resultado é alcançado no complexo processo genético dos *Diários* torguianos. A poesia é um exemplo de forma trabalhada pelo autor nas sucessivas reedições, revelando que a experiência de escritura não está circunscrita à data de registro original. Do poema “Súplica”, por exemplo, publicado no *Diário II*, com data de 5 de janeiro de 1942, em edições posteriores, o autor só preservaria os dois primeiros versos, suprimindo os demais e expandindo o poema. A dissonância entre a primeira e a última versão do poema pode ser verificada a seguir:

Régua, 5 de Janeiro de 1942.

Súplica

Rio, que levas o meu sangue ao mar
E no mar o sepultas,
Vê se podes parar, enquanto eu vou,
Desterrado,
Redimir êste barro gangrenado
Que em Saúde e em Sonho te doirou...¹⁶

Régua, 6 de Janeiro de 1942.

Súplica

Rio que levas o meu sangue ao mar
E no mar o sepultas,
Doira a minha memória.
Conta às ondas e ao vento
A desumana história
Da minha dor.
Que não julguem que tudo se resume
A uma gota de sol e de perfume

¹⁴ TORGA, Miguel. *Diário II*. 1ª ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1943, p. 18.

¹⁵ *DII*, p. 152.

¹⁶ TORGA, Miguel. *Diário II*. 1ª ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1943, p. 22.

Diluída no pó da tua cor¹⁷.

Além da datação diferente, na primeira versão ocorre uma espécie de interrupção na construção do poema que parece derivada da dificuldade do poeta em encontrar o tom apropriado. Os dois versos iniciais sugerem uma voz épica, que, no entanto, não consegue se realizar plenamente porque o poeta não consegue distanciar-se suficientemente da experiência representada. A passagem do tempo parece ter operado benéficamente sobre a voz poética, pois na segunda versão do poema, parece ter encontrado certo distanciamento épico. Nela transparece apenas uma melancolia serena ao contrário do tom de desespero que prevalecia na versão original. Chama a atenção no processo de depuração do poema, justamente o desejo de tentar amenizar o tom de “grelha em fogo” que comprometeria também suas composições poéticas iniciais.

No entanto, se considerarmos, como nos parece, que os poemas do *Diário* são parte essencial no conjunto da obra¹⁸, revelando processos psíquicos e reflexivos do narrador, não ocorreria a partir deste processo de reescritura do poema uma reelaboração da experiência subjetiva próxima a que ocorre nas memórias? Nesse sentido, vem à mente a clara distinção, fornecida por Georges Gusdorf, entre diário e memórias, que considera que no primeiro há a configuração de um *eu* em estado de conflito, atravessado por questionamentos e dúvidas, padecendo de suas dores ao mesmo tempo em que as registra; ao passo que nas memórias, este indivíduo já superou as adversidades que enfrentou, apresentando-se, portanto, de maneira serena e gloriosa¹⁹. Assim como se deu na poesia citada, na qual o autor só encontrou *a posteriori* o tom e o fecho adequados para a composição, em determinadas passagens do *Diário* temos a impressão de que o narrador buscou se distanciar adequadamente da matéria narrada, para poder, por fim, por meio da reescrita, imprimir a serenidade e harmonia que deixariam o texto mais próximo da forma cuidada das memórias do que propriamente do diário íntimo.

Igualmente curioso, nessas idas e vindas ao texto, é o processo de embaralhamento do tempo. Nas primeiras edições do *Diário*, o autor datava as notas somente com o dia e o mês

¹⁷ *DII*, p. 155.

¹⁸ Nesse sentido, parece-nos bastante inusitada a opção dos editores franceses do *Diário*, que publicaram apenas as notas em prosa da obra, excluindo todos os poemas. Cf. *En franchise intérieure*. Pages du Journal 1933-1977. Tradução Claire Cayron. Paris: Aubier Montaigne; *En chair vive*. Pages de Journal 1977-1993. Tradução, apresentação, notas e index: Claire Cayron. Paris: Ibériques José Corti, 1997.

¹⁹ GUSDORF, Georges. “Le journal: dire ma vérité”. In: *Les écritures du moi (Lignes de vie I)*, cit., p. 323.

de registro. Ocasionalmente, registrava também o ano e a cidade de onde escrevia. Com o passar do tempo, e com a inusitada extensão dos anos de registros, surgem as primeiras confusões de datas. A nota de 1º de novembro de 1935, já citada anteriormente e repetida aqui, foi extraída da edição completa de 1999; no entanto, até a terceira edição do *Diário I*, ela aparecia com datação de 1º de novembro de 1933:

Vila Nova, 1 de Novembro de 1935 – Depois de dias como o de hoje tenho a sensação do vazio absoluto. Os amigos têm que fazer, os doentes têm que morrer, os livros parecem múmias, e a noite nem sequer traz sono. Louvados sejam os barulhos e as fachadas da Central!²⁰

A confusão de datas não compromete a interpretação do texto, pois a passagem, em suma, trata do sentimento de isolamento que persegue o narrador nos anos que permaneceu, como médico recém-formado, em Vila Nova. No entanto, a troca de datas, por distração ou retificação (?), revela uma faceta até então insuspeitada do *Diário*, principalmente para quem leu as últimas e bem cuidadas edições da Dom Quixote, a possível mobilidade que certas passagens podem ter ganhado dentro do texto, indicando que nem sempre a estrita observância ao calendário foi seguida no momento de organização para publicação.

Uma hipótese a ser considerada é a de que a maneira despreocupada de registrar as primeiras notas, posteriormente, tenha gerado confusão e insatisfação. Com intenção de dar certa ordenação linear, o autor corrigiu e estruturou o texto, eliminando as possíveis falhas deixadas pelo caminho. Semelhante procedimento parece estranho à concepção tradicional de diário íntimo, segundo os postulados de Didier, Gusdorf, Lejeune etc., mas estão perfeitamente em sintonia com o redirecionamento literário da forma a partir do final da década de 1930.

Diante da expectativa de um futuro leitor, os diários de Miguel Torga recebem um cuidadoso tratamento estético que parece desmentir o conceito de “escrita despreocupada” associado ao diário íntimo. Nesse sentido, a obra passaria a um novo patamar que Gusdorf chamaria de *diário literário*. Para o teórico, o diário íntimo torna-se literário no momento em que ele renuncia à regra da espontaneidade:

(...) revu, corrigé, amendé et expurgé, il a cessé d'être en toute liberté le journal proprement “intime” de son auteur au moment même où il est destiné à être mis sur le marché comme un produit de consommation courante, du vivant de celui qui l'a rédigé, avec toutes les précautions indispensables en pareil cas. Ainsi appreté pour

²⁰ *DI*, p. 37.

être mis en circulation, le journal intime a chagré de sens, ou plutôt de emploi, en cessant d'être prévu pour une usage intime²¹.

Antes de ser posto em circulação, portanto, o diário precisa passar, necessariamente, por processos de revisão, correção, emendas, expurgos etc., que tentarão imprimir ao texto a feição de obra completa. No *Diário* torguiano, tais procedimentos de sutura podem ser perfeitamente verificados quando comparamos as primeiras edições da obra com a última edição²². Por certo, descobriríamos aspectos ainda mais reveladores acerca de seu processo de composição se ainda fosse possível consultar os manuscritos que o autor diligentemente destruiu.

Miguel Torga lamenta, ao publicar mais um livro de poemas, em 1942, o fato de poder enviá-lo apenas para as quatro ou cinco pessoas a quem oferecia, por amizade melancólica, seus escritos²³. Em se tratando dos *Diários*, no entanto, parece não ter havido falta de leitores, como atestam as sucessivas edições dos volumes²⁴. A boa recepção da obra, influenciada também pela voga da literatura intimista à época, intensifica a preocupação com o tratamento dado ao texto, que não poderia mais ser considerado simples fruto das tardes de ócio e noites de insônia. De certa forma, a recuperação literária que Miguel Torga realiza da tradição diarística parece indicar o processo dialético da literatura, mencionado por Compagnon, no qual “Cada obra nova provoca um rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição)”²⁵.

²¹ GUSDORF, Georges. “Le journal: dire ma vérité”. In: *Les écritures du moi (Lignes de vie I)*, cit., p. 326. Em tradução livre: (...) revisto, corrigido, emendado e expurgado, ele abandona a liberdade do diário propriamente íntimo de seu autor no momento em que se destina a ser posto no mercado como um produto de consumo, ainda em vida daquele que o redige, com todas as preocupações indispensáveis neste caso. Assim, preparado para ser publicado, o diário íntimo muda de sentido, ou melhor, de emprego, deixando de ser concebido para uma utilização particular.

²² O depoimento do escritor e amigo Cristovão de Aguiar reforça essa impressão: “[Miguel Torga] Revia até a exaustão. Nas tipografias onde imprimia a sua obra, sempre em edição de autor, os gerentes recusavam-se a fazer-lhe um orçamento prévio, porque, não raro, revia cinquenta vezes o mesmo exemplar”. In: *Miguel Torga. O lavrador das letras. Um percurso partilhado*. Coimbra: Almedina, 2007, pp. 79-80.

²³ *DII*, p. 163.

²⁴ Conforme Isabel Ponce de Leão, em edição e expensas do autor, foram publicados os seguintes números de edições da tríade inicial: vol. I, 5; vol. II, 4, vol. III, 3. Algumas tiragens chegaram a 15.000 exemplares. Três edições integrais dos diários foram publicadas pela Dom Quixote após a morte do autor (1995, 1999 e 2010) e uma pelo Círculo de Leitores (2001). In: *A obrigação, a devoção e a maceração (o Diário de Miguel Torga)*, cit., p. 36.

²⁵ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 34. Essa mesma ideia já havia sido formulada por T. S. Eliot em “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 39.

3.3. Em busca da forma

Os três primeiros volumes dos *Diários* abrangem um intervalo temporal de aproximadamente quinze anos (1932-1946). Seguindo a perspectiva cronológica temos a seguinte divisão: *Diário I* (1932-1941), *Diário II* (1941-1943), *Diário III* (1943-1946). Outra forma interessante de observação da estrutura da obra é a partir da relação entre o tempo transcorrido e o número de páginas. O primeiro volume corresponde a quase dez anos de registros e possui 113 páginas; o segundo, a dois anos e meio e 110 páginas; o terceiro, um pouco mais de três anos e 101 páginas. Considerando o texto integral dos *Diários*, publicado pela Dom Quixote, de Lisboa, observa-se que os dezesseis volumes dos diários variam entre 100 e 113 páginas cada um.

Essa informação é reveladora porque, até onde foi possível averiguar, não existe outra forma de organização dos volumes para publicação que não seja o próprio limite material do texto, seja devido ao suporte utilizado pelo autor no momento do registro, seja pelo padrão gráfico original da obra, editada, às expensas do autor, pela Gráfica de Coimbra. É curioso que entre o fim de um volume e o início do seguinte não haja distensão temporal ou mudança temática significativa. Tampouco a abertura e o encerramento de cada volume são assinalados por algum acontecimento de maior importância. Nesse aspecto, o diário torguiano aproxima-se do diário íntimo, pois tenta preservar o fluxo natural dos dias, mantendo-se como obra aberta, que recusa qualquer fechamento épico.

A divisão do *Diário* torna-se mais interessante quando associamos a dimensão do tempo, traço mais marcante da forma – como acentua Blanchot: “[o diário íntimo] é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina”²⁶ –, à análise da frequência dos registros. No *Diário I*, por exemplo, verificamos que do período entre 1932 e 1935, o autor manteve apenas 18 notas²⁷ para publicação, assim distribuídas: 2 (1932); 5 (1933); 5 (1934); 6 (1935). Do ano de 1936 já preservaria um número maior: 19 entradas. A partir do ano de 1936, o autor parece estar próximo à maturidade literária e o interesse pela prática da escritura diarística se acentua, como leva a crer o sensível aumento das notas, na seguinte proporção: 31 (1937); 53 (1938);

²⁶ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, cit., p. 270.

²⁷ Essa grande supressão de textos corresponde, como mencionado anteriormente, à visada crítica que o autor lançou sobre seus livros de poesia do mesmo período.

52 (1939); 54 (1940); 39 (1941); 94 (1942); 99 (1943); 51 (1944); 50 (1945); 34 até o fim do *Diário III* em 14 de agosto de 1946.

Vimos que a supressão de composições dos anos iniciais também ocorre com a poesia que escreveu no período. Dos primeiros livros, *Ansiedade* (1928), *Rampa* (1930), *Tributo* (1931), *Abismo* (1932), só foram preservadas na *Poesia completa* sete composições, sendo que somente a partir de *O outro livro de Job* (1936) suas obras de poesia foram reeditadas na íntegra.

Estes indícios revelam-nos, talvez de forma um tanto esquemática, três pontos: 1. A escritura do *Diário* correrá em paralelo com a produção poética do autor. Não apenas porque Torga manteve até sua morte essas duas modalidades de escrita (quando deixara de escrever romance já na década de 1940 e conto na de 1950...), mas porque significativamente amalgamava os dois gêneros – diário e poesia – na obra da qual estamos tratando. 2. Seis anos após os primeiros registros, o autor parece atingir a estabilidade no número de notas que escreveria (ou preservaria) nos diários, em torno de 50 entradas por ano. O fato sugere que em 1938 o escritor parece ter alcançado um nível adequado de elaboração da forma, semelhante àquele que buscava imprimir à poesia, daí ser mais frequente a preservação de notas que escrevia do que sua exclusão²⁸. 3. Nos anos de 1942 e 1943 se deu o período de mais intenso exercício diarístico, quando o autor registrou perto de 100 entradas por ano; o dobro, portanto, dos anos vizinhos.

Esses componentes estruturais não teriam maior importância se fossem aleatórios, se não estivessem ligados à concepção global da obra a fim de articular a composição formal, o conteúdo e o processo histórico. Essa é uma hipótese que nos parece viável, como discutiremos nos itens seguintes. Por ora, discutiremos de que forma se inicia a obra em questão.

3.4. Dois pórticos: poema e epígrafe

A narrativa do *Diário* tem início por um poema, “Santo e senha”, que traz uma imagem fundadora e emblemática na abertura da obra, como mostram análises realizadas, uma vez que o eu poético que ali se inscreve pede passagem:

²⁸ O período também corresponde àquele em que tem início a publicação dos capítulos do romance autobiográfico *A criação do mundo*: os dois primeiros em 1937; o terceiro, em 1938.

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 chão²⁹.

Segundo Catherine Dumas³⁰, trata-se, no poema, de um sujeito, de um *eu* a caminho, embora o ponto de partida seja um tanto incerto. Acrescentaríamos (e somos nós que falamos agora) que a ideia de caminho, tradicionalmente, remete a uma dimensão espacial, a *extensão*, que é também medida temporal, o *tempo do percurso*. Nesse sentido, a “estrada”, dimensão física, pode ser lida também, metaforicamente, como representação do (*per*)curso da vida, do devir humano que se configura no tempo, sendo também por este condicionado. Na composição acima, projeta-se um *eu* em *trânsito*: “Vem da terra de todos, onde mora / E onde volta depois do amanhecer”.

A descrição do *eu* em movimento relaciona-se ao processo de constituição individual dessa instância, como se evidencia no sintagma “Deixem passar quem vai *na sua estrada*”. Essa pessoa, no entanto, não é um ser qualquer. Embora se disfarce em terceira pessoa do discurso, reconhecemos na inscrição do eu poético a condição de alguém que faz poesia, como é o caso do próprio narrador do *Diário*, pois sua percepção da vida já está impregnada da experiência poética, como mostra o traço romântico do verso: “Deixem, que vai apenas / Beber água de Sonho a qualquer fonte;”. Nesse sentido, descortina-se desde a abertura do *Diário* que a voz enunciativa que busca se configurar é a voz de um poeta.

²⁹ *DI*, p. 31.

³⁰ DUMAS, Catherine. “L’atelier de la poésie dans *Diário* de Miguel Torga”. In: SALGADO, Maria Teresa (Org.). *Miguel Torga, écrivain universel*, (atas do colóquio em comemoração ao centenário do autor, organizado em 2007, em Paris). Paris: La Différence, 2008, p. 233.

A recorrência paralelística do pedido “Deixem passar” anuncia a presença de algum tipo de obstáculo na construção desta voz escritural, como demonstra também a menção ao “Santo e senha” do título³¹. O verbo “passar” traz ainda consigo a ideia de *transitoriedade* (passar/passagem/passageiro) que nos remete mais uma vez à condição humana no que diz respeito a sua temporalidade existencial.

Se o tempo dos relógios corre inexoravelmente de modo a deixar suas marcas no corpo humano, o tempo subjetivo, por sua vez, fica condicionado à psique humana. Assim, entre as múltiplas significações do verbo “passar” em língua portuguesa, consta, em uma de suas acepções, “mover-se através, ou para dentro, introduzir-se, penetrar”³². Nesse sentido, podemos também enxergar a metáfora da passagem como movimento de interiorização do narrador (para dentro) de si. Essa impressão fica mais forte pela posição estratégica que o poema ocupa na abertura de um diário, forma por excelência da exposição e conhecimento do *eu*.

Outro traço marcante na poética torguiana que está presente em “Santo e senha” é a influência da tradição filosófica cristã. Nela está implícita a noção de caminho ou itinerário como o esforço de meditação do homem para levar sua alma ao encontro de Deus (Santo Agostinho). Posteriormente, numa visão mais secular, a sondagem do indivíduo sobre si mesmo adquiriu outro sentido: dirigir-se ao encontro de si era uma forma não para aproximar-se de Deus, mas para a construção da identidade individual, como aludimos em outra seção deste trabalho³³. Evidentemente, o narrador procura aproximar-se desta segunda acepção, sobretudo, nas muitas vezes em que afirma que “Escrever é um ato antológico”. Contudo, a influência agostiniana não é avessa ao autor do *Diário*, pois a reflexão sobre a transcendência está presente em inúmeras referências no interior da obra.

Desse modo, a presença insistente do verbo passar não revela somente o desejo de liberdade física ou de liberdade para concretizar o desígnio de se fazer escritor, mas assinala também o imperativo de inscrever textualmente o *eu* e o tempo que passa. Tal interpretação

³¹ O Dicionário Houaiss da língua portuguesa traz a seguinte definição para a expressão “santo e senha”: “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 sentinelas”. Cf. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p.1706, verbete “santo”, locução “santo e senha”, acepção 1.

³² *Id.*, *ibid.*, p. 1441, verbete “passar”, acepção 14.

³³ Cf. item 2.2.

guarda proximidade com a clássica conceituação do diário como texto que se ocupa da matéria perdida na passagem dos dias, daquilo que é, por natureza, efêmero.

É interessante notar que se as imagens do poema, notadamente na segunda estrofe, apontam para uma percepção marcadamente romântica do mundo, nos últimos versos o tempo histórico interfere a fim de desfazer o tom de devaneio. Clara Rocha apontou, no *Diário*, a existência de uma tensão entre duas forças antagônicas “uma centrípeta, que volta o sujeito sobre si mesmo, e outra centrífuga que o abre ao mundo”³⁴. O efeito dessa força centrífuga sobre a voz poética, no poema acima, vem assinalado pelo advérbio temporal “agora”, que marca, de forma incisiva, a inserção do eu lírico em seu tempo histórico presente. Após as incursões noturnas pelos campos da imaginação poética, o poeta precisa regressar ao mundo desencantado dos homens e à sua ambígua condição de “estrela no chão”.

A confluência entre tempo e escrita diarística, que observamos em *Santo e senha*, também comparece na epígrafe repetida em cada um dos 16 volumes do *Diário*. Trata-se de uma frase extraída do diário de Amiel, que anuncia: “Chaque jour nous laissons une partie de nous-mêmes en chemin” (Cada dia deixamos uma parte de nós mesmos pelo caminho). A proximidade semântica entre a epígrafe e o poema pode ser observada pela presença em ambos do mesmo tipo de relação espaçotemporal (Deixem passar [agora] / quem vai / na sua estrada) (chaque jour / nous-mêmes / en chemin), que se relaciona ao processo escritural da vida.

Se o poema estabelece uma relação direta com o presente da enunciação, com o início da elaboração de uma escrita de si, com a citação da epígrafe, Miguel Torga se reporta ao mais longo e famoso diário de que se tem notícia, o *Journal*, de Amiel, volume de quase 17 mil páginas, que ocupou toda a vida de seu autor. Por sua pretensão de totalidade, por tentar abarcar todas as experiências e sensações pelas quais Amiel passou em vida, esse texto não se configurou propriamente como obra literária. Torga conhecia o monumental diário de Amiel, publicado em fragmentos em 1882, e chamou-o de “documento clínico”³⁵ em algumas reflexões importantes que dedicou ao escritor suíço no seu próprio diário. Torga parecia admirar não propriamente o *Journal* enquanto texto, mas antes a disposição com que o autor se lançou completamente em seu projeto autobiográfico.

³⁴ ROCHA, Clara. “O ‘Diário’ de Miguel Torga”. In: *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, cit., p. 225.

³⁵ *DIII*, p. 349.

Assim, a epígrafe que abre o *Diário* estabelece com o texto de Amiel uma relação que é de afinidade e reconhecimento. Nesse sentido, vale lembrar um estudo no qual Antoine Compagnon³⁶ se refere ao uso da epígrafe como a forma de citação por excelência. Para Compagnon, toda citação “tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura”, estabelecendo entre o sujeito da citação (aquele que cita) e o texto citado uma relação complexa:

É um símbolo (relação do texto com um outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador no canto do quadro). Mas ela é, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação³⁷.

O comentário é acertado para descrever o sentido da epígrafe de Amiel nos *Diários*, uma vez que o motivo para a escolha da frase não parece residir somente no conteúdo que ela encerra, uma vez que a metáfora, apesar de bela, se configura, de certa maneira, como imagem banal da passagem do tempo e do caráter fragmentário da escrita diarística: “Chaque jour nous laissons une partie de nous-mêmes en chemin”. A homenagem, tampouco, parece ser por mera identificação biográfica, pois o apagado professor genebrino, autor póstumo de uma única obra conhecida, não é o modelo de carreira literária que o português almejava para si.

É possível que Amiel seja citado na abertura dos *Diários* por representar aquele doador no canto do quadro de que fala Compagnon. Ele pode ser considerado, na modernidade, o precursor simbólico de todos aqueles que se voltam de maneira séria e apaixonada para a escritura do diário. Nesse caso, a citação revela uma ligação psicológica: “Amiel era um dos meus homens”³⁸, diz Torga n’*A criação do mundo*, quando viaja à Suíça com intenção de conhecer a terra de Amiel e de Rousseau; a epígrafe revela também um percurso de leituras, pois a leitura desses textos iniciáticos antecede ou acompanha o processo de construção do *Diário*.

Ao citá-lo, Torga aponta para a reconstituição desse trajeto discursivo, espécie de rito pelo qual têm de passar aqueles que se lançam no desafio autobiográfico. Ao mesmo tempo, demonstra, desde a epígrafe, sua ligação com a tradição confessional que Amiel representa, indicando que a disposição que o move é a mesma do escritor suíço: registrar ininterruptamente, no vazio do cotidiano, pequenos momentos significativos, preenchendo os

³⁶ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 35.

³⁷ *Id.*, *Ibid.*, p. 120.

³⁸ TORGA, Miguel. *A criação do mundo*, cit., p. 355.

espaços em branco da vida e dotando assim de algum sentido narrável a experiência do dia. Nesse sentido, vem a propósito a observação que Marcello Mathias faz em seu próprio diário, quando diz ser preciso todos os dias “escrever meia dúzia de linhas como quem cumpre um ritual, para dar continuidade e substância ao tempo”³⁹. Também dessa maneira ritualística Amiel e Torga entendiam o registro no diário.

Contudo, a epígrafe de entrada não funciona somente como identificação, mas também como sinal de alerta, uma vez que o *Journal*, de Amiel, em sua desmedida extensão consumiu todas as energias intelectuais e espirituais de seu autor. Ao transpor seus pensamentos e sua vida de maneira hegemônica para esse texto, o escritor genebrino abdicou das possibilidades que a inclinação literária lhe facultava para voltar-se inteiramente para a contemplação e reflexão sobre si. Isso não quer dizer que não se possam identificar nos diários de Amiel momentos de fina prosa, eles existem, contudo, o intenso solipsismo inviabilizou que o conjunto do texto pudesse atingir um patamar literário. Entre a poesia, cultivada na juventude, e a vida ensimesmada, Amiel se entregaria obsessivamente à segunda vocação: “Je me raccroche à mon *moi* comme un naufragé à un récif”⁴⁰.

O autor de *Rua*, por sua vez, tentará evitar o isolamento e a exposição obsessiva de um Amiel. O objetivo de seu *Diário* não será registrar a totalidade de suas experiências num monólogo autodirecionado, mas, paradoxalmente, encontrar a metáfora ou o conteúdo preciso que dê conta de transpor para a narrativa a sua existência cotidiana.

3.5. Poética da concisão

Uma das preocupações que acompanham o narrador do *Diário* é encontrar o tom e medida exatos para as notas que vai registrando. Numa das passagens, o narrador reflete sobre o “momento que seja a síntese deste dia”, em seguida três imagens do dia no consultório médico lhe vêm à lembrança:

Coimbra, 9 de Novembro de 1938 – (...) Se aquele [momento] em que entrei pelos olhos dentro dum pequenino com o amigdalótomo na mão, se aquele em que a velha da hemorragia cerebral murmurou de boca torta que não podia virar os olhos para a direita. E acabo por concluir que não foi nenhum desses. Que foi aquele em

³⁹ MATHIAS, Marcello Duarte. *Os dias e os anos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010, p. 52.

⁴⁰ AMIEL, Henri-Frédéric. *Journal Intime*. Lausanne: Bibliothèque Romande, 1973, p. 17, nota de 14.jan.1854. Em tradução livre: Eu me agarro ao meu *eu* como um náufrago a um recife.

que dei um beijo gratuito numa criancita desconhecida que passou pelo consultório a acompanhar a mãe⁴¹.

A ideia de síntese, ligada acima à necessidade de seleção de um único evento que condense a experiência do dia, será perseguida durante todo o texto. Nesse sentido, a poética do *Diário* será predominantemente a da concisão, do essencial, da imagem figural que exige uma economia discursiva que está mais próxima da poesia do que do diário convencional. O poema “Sarro”, no *Diário I*, também reproduz essa ideia: “Deste dia passado, / Nada que em mim mereça duração: / O jardim tesourado, / O rio sujo, ao lado, / E este silêncio dela, amortalhado / No coração”⁴².

Como no poema acima, a procura pela frase enxuta será um dos traços distintivos do *Diário* torguiano, procedimento intencionalmente buscado, e objeto de profunda meditação, como fica perceptível quando comparamos os volumes a outros diários famosos que tendem à narrativa prolixa, como os de Kafka e de Amiel. Numa das notas, Torga pondera sobre o possível estranhamento que seu estilo pode causar:

Coimbra, 18 de dezembro de 1937 – Cá estou eu. Sei que estas notas não têm pés nem cabeça, que o dia registado como eu o registo é uma coisa semelhante àquelas pílulas alimentícias, onde o estômago, na sua orgânica necessidade de se sentir cheio e farto, não consegue valorizar os mistérios da concentração⁴³.

O autor chama de “mistérios da concentração” os artifícios de síntese e concisão utilizados para moldar a matéria íntima e para dar expressividade ao texto. Do ponto de vista confessional, no entanto, a síntese é justamente o obstáculo à projeção plena do sujeito que ali se mostra, como já advertira Gide. Torga também vê a questão de maneira conflituosa. À medida que se faz escritor, o autor receia comprometer a qualidade do texto com um derramamento desmedido da intimidade, daí procura estabelecer uma “dosagem terapêutica” entre o privado e o público para modular a dicção do *Diário*. A passagem citada trata justamente desta duplicidade que ele verifica à medida que elabora o texto: o exercício da escritura poética torna-o progressivamente consciente da necessidade de uma exposição enxuta e meditada de si; por outro lado, o diário enquanto forma intimista pede a exposição extensiva e amorfa dos conteúdos subjetivos.

⁴¹ *DI*, pp. 75-76.

⁴² *DI*, p. 79.

⁴³ *DI*, p. 55.

A ponderação sobre o que revelar e o que “pôr em cifra” também perpassará a constituição inicial da obra: de um lado, a necessidade de exposição medida, sintética, que dará ao *Diário*, muitas vezes, a impressão de *roman à clef*; do outro, o receio de não atingir a sinceridade que o leitor e a forma íntima reivindicam. Esse impasse é perceptível num trecho d’*A criação do mundo* referente a uma passagem pela Suíça, em que o narrador desabafa: “Sofria como um cão, por ser como era. Que o dissessem as páginas íntimas que escrevia diariamente, mesmo se, no puro plano da sinceridade, muito houvesse a objectar-lhes...”⁴⁴.

É possível que essas notas de maceração às quais Torga se refere, ainda que não fossem, conforme seu dizer, estritamente sinceras, tenham sido eliminadas da versão publicada do *Diário*, uma vez que restou, da referida viagem à Suíça, apenas uma única entrada, escrita em Genebra, em que este traço de sofrimento não está presente. Nesse trecho, escrito em 1938, o autor parece considerar a intenção confessional sob a perspectiva de um futuro leitor que supostamente cobraria maior coerência entre o que sente e o que registra.

Por vezes, a concentração das notas se apresenta como um entrave à leitura do *Diário* no aspecto biográfico e histórico. Algumas informações preciosas para a compreensão de situações vivenciais e históricas específicas do narrador, não estão ao alcance do leitor. Essa omissão perturba, por assim dizer, a intenção de transparência proposta pelo exercício diarístico. Somente após uma minuciosa pesquisa, e mesmo assim por suposição, poderíamos, nos dias de hoje, identificar certas circunstâncias e pessoas que o autor do *Diário* procurou intencionalmente camuflar do texto publicado:

Coimbra, 8 de Janeiro de 1933 – Ao chegar, encontrei reunido na Central o **concílio dos deuses**. Sentei-me prudentemente a distância⁴⁵.

Coimbra, 20 de Agosto de 1937 – **Este N.** não parece um homem. Parece um fio eléctrico onde se apanha um choque mal se lhe toca⁴⁶.

Paradoxalmente, o tratamento da matéria por meio de procedimentos como a concisão discursiva ou mesmo a reconfiguração estética de algumas experiências torna-se um artifício para atrair o leitor para um texto que não pretende mais registrar o confinamento no círculo opressivo da subjetividade, à maneira de um Amiel, mas que procura extrair da vivência cotidiana um teor de singularidade e exemplaridade. Vejamos um exemplo:

⁴⁴ TORGA, Miguel. *A criação do mundo*, cit., pp. 358-359.

⁴⁵ *DI*, p. 32. Grifo nosso.

⁴⁶ *DI*, p. 50. Grifo nosso.

Coimbra, 16 de Outubro de 1938 – Uma manhã horrível de desespero e outono. Uma tarde monótona, profissional, a ver misérias e a ouvir uma valsa interminável martelada no andar de cima. Mas sofri-a com paciência. Fialho falava da excelência do pastel como prenda mansa das raparigas. Eu, apesar de tudo, sou pelo piano. É que ninguém calcula o valor duma nota musical, a certas horas, quando uma solidão macabra invade esta Associação⁴⁷.

Na entrada acima o leitor pode se perguntar: o que teria acontecido? Que tipo de incidentes ou sentimentos tornava o cotidiano do narrador tão penoso? Para dúvidas como essa não são oferecidas respostas no interior da obra. O narrador do *Diário* considera que a mera confissão não dá conta de retratar sua melancolia cotidiana. Por isso, procura representar a atmosfera e os eventos angustiantes que o cercam sem revelar propriamente o incidente factual. A nota mais significativa do procedimento de revelar sem, contudo, escancarar os conflitos subjetivos é aquela em que anuncia:

Coimbra, 7 de Outubro de 1938 – Hoje é um dos tais dias em que eu precisava de cifra para o *Diário*. O que aconteceu foi tão brutal, tão angustioso, que, escrito em caracteres que alguém pudesse ler, metia nojo⁴⁸.

É perceptível o profundo mal-estar do narrador. Se, por vezes, mostra-nos seus momentos de intemperança, de frustração, nunca revela completamente a razão de suas decepções. A consciência de que existem recantos obscuros dentro de si, experiências que não podem ser compartilhadas, impõe uma fissura no discurso confessional que a escrita elíptica aprofunda. Maurice Blanchot, num famoso ensaio, considerou o “cuidado” essencial na escrita do diário íntimo:

(...) a sinceridade representa, para o diário, a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar. Ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita⁴⁹.

O “cuidado” a que o crítico francês se refere significa, justamente, a ação de meditar, pensar, ponderar e submeter à rigorosa análise aquilo que será dito⁵⁰. Para Blanchot, a profundidade e o excesso de informações comprometem a sinceridade: “É preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade”⁵¹, lembra. Torga, no *Diário III*, faz eco a tais

⁴⁷ *DI*, p. 73.

⁴⁸ *DI*, p. 71.

⁴⁹ BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. In: *O livro por vir*, cit., pp. 270-271.

⁵⁰ HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, cit., p. 581, verbete “cuidar”, acepção 1.

⁵¹ BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. In: *O livro por vir*, cit., p. 271.

palavras ao dizer: “Não tenho nada a esconder do leitor [mas] há recantos do ser e da vida que precisam de silêncio”⁵².

A recorrência à concisão e ao silêncio em determinadas passagens não é o que se espera do discurso diarístico, mas ainda assim é um artifício que Miguel Torga encontrou para que o *Diário* pudesse se sustentar, para que um dia pudesse vir a público. Bastante feliz foi a imagem que Marcello Mathias encontrou para referir-se ao traço de concisão no texto torguiano:

Monólogo despojado redigido num estilo de feição clássica, exercício de concisão em que nada é deixado ao acaso, o diário de Miguel Torga é a antologia daquele que não chegou a escrever. Daí a sensação de unidade acabada que cada volume oferece⁵³.

Talvez a imagem da antologia seja, de fato, a mais adequada para representar a forma final do *Diário*. Podemos ver esta obra híbrida como uma espécie de antologia de um diário tradicional que Torga nunca pretendeu escrever, ou ainda, como antologia que se tornou após os sucessivos ajustes que o autor operou no texto.

A impressão de unidade que cada volume do *Diário* oferece, mencionada por Mathias, pode ser reconhecida internamente nas notas que compõem a obra. O estilo cuidado também se reflete em nível do conteúdo. É raro encontrarmos uma entrada que verse sobre mais de um assunto, como se o narrador tentasse assim evitar a dispersão de temas e pensamentos, que é tão frequente nos diários pessoais⁵⁴. A concentração temática consegue dar força expressiva ao parágrafo, de modo que cada pequena entrada constitua um núcleo próprio de forma e sentido, evitando assim a impressão de estilo “solto”. Vejamos um exemplo:

Leiria, 18 de Junho de 1940 – Há dois anos que ando este caminho duas vezes por semana. E, como acontece com aqueles cogumelos do cinema que a gente vê crescer aos repêlões, de cada vez que passo por certa figueira que há numa curva da estrada vejo-a diferente.

Se eu passasse por ela todos os dias, ou, melhor ainda, todas as horas, não sei se esta noção do caminhar do tempo se manteria. Talvez não. E talvez que assim a vida nesses sessenta quilômetros de mundo fosse como é a própria vida dentro de mim,

⁵² *DIII*, p. 349.

⁵³ MATHIAS, Marcelo Duarte. “Autobiografias e Diários”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 143/144, Lisboa, jan. 1997, p. 54.

⁵⁴ David Mourão-Ferreira também observa o rigor construtivo do *Diário*, de Miguel Torga, erigido como um “edifício”, não como pedras soltas. In: “Poética e poesia no ‘Diário’ de Miguel Torga” In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 43, Lisboa, mai. 1978, p. 7.

que, precisamente porque a contemplo a todo o instante, não cresce, não varia, não muda⁵⁵.

Na pequena meditação acima ocorre uma transição natural entre os dois níveis de reflexão ali presentes. No primeiro parágrafo da nota a percepção é de ordem sensorial: o narrador sente-se atraído pela imagem de uma árvore no percurso entre Coimbra e Leiria. Ao observá-la, dá-se conta de que esse elemento natural surge de maneira diferenciada a cada vez que faz o trajeto. O caráter dinâmico da paisagem natural contrasta, no entanto, com o que se passa no seu íntimo, como transparece na segunda parte da nota. O foco desliza então, de forma sutil, da paisagem externa para a subjetividade do narrador, instância em que a sensação de imobilidade é absoluta. Sem que haja quebra ou descontinuidade na narrativa, o drama existencial do narrador é então revelado ao leitor.

O trabalho na construção harmônica do parágrafo evidencia-se também na passagem seguinte:

Leiria, 26 de Agosto de 1939 – Todo o dia Virginia Woolf. Um Proust sem a grandeza do outro. (Chega a fazer impressão a maneira como este Proust influencia a literatura inglesa contemporânea.) À noite (três da manhã) um passeio pelos becos da cidade. A Sé, a botica do Carlos, a rua da Misericórdia, a casa da Sanjoaneira. Grande Eça! Arrancar desta terra um tal romance, parece obra dum deus⁵⁶.

O fragmento acima concentra, em poucas linhas, argutas apreciações literárias, dispostas de maneira enxuta por meio do procedimento de parataxe. Embora aborde duas temporalidades (dia/noite), duas ações (leitura/passeio) e duas impressões (Virginia[Proust]/Eça) distintas não há verdadeiramente descontinuidade na narrativa. Os pares antitéticos, menos do que assinalar oposição entre esses elementos, conferem um peculiar ordenamento sintático ao parágrafo, estruturando-o em torno do movimento da leitura. Desse modo, o texto alcança, com o mínimo de recursos estilísticos, o máximo em expressividade.

Na passagem acima, vemos o entusiasmo do narrador ao discorrer sobre suas leituras prolongar-se por meio da *flânerie* noturna pela cidade. A condição de homem e poeta itinerante permite a abertura de espírito para ver a cidade de maneira não automatizada e sob um ângulo diferente daquele que o cotidiano de médico apresenta. A experiência imaginativa da leitura se completa quando o narrador reconhece, na sua cidade de trabalho, a mítica Leiria

⁵⁵ *DI*, p. 115.

⁵⁶ *DI*, p. 88.

recriada por Eça de Queirós em *O crime do Padre Amaro*. Impressões lidas e vividas se confundem. Impossível dizer qual delas é mais substantiva, se a ficção lida ou as imagens diante dos olhos. Isso se deve à proximidade, no texto, entre as ações de ler e deambular, descritas de maneira contínua e assindética, que nos permite até mesmo supor que o passeio na madrugada tenha ocorrido apenas no plano da imaginação do leitor de Eça.

A percepção do espaço, transposta na nota, revela ainda o caráter reflexivo que realidade e literatura possuem na obra, na medida em que a emoção estética só parece se completar quando é possível também apreendê-la pelo olhar. Vem daí a atração do narrador do *Diário* pelas imagens plásticas – pintura, escultura, retrato – e cinematográfica. O percurso pelos lugares significativos para a memória literária tem a intenção de ajustar as imagens conhecidas por meio da representação literária aos espaços concretos de onde ela recebe inspiração. Para o narrador, no entanto, não se trata de sair à procura de um fundamento realista na obra literária, mas de verificar como a percepção dos espaços físicos reais se funde à memória plasmada nos livros. Nesse sentido, Leiria será para sempre a cidade descrita por Eça, pois nem mesmo as novas praças e construções têm o poder de alterar o cenário eternizado pelo grande romance do realismo português, como o narrador explicita em outra passagem⁵⁷.

3.6. Poética do fragmento

O trabalho cuidadoso de construção do fragmento chama particularmente a atenção no *Diário*. Sabemos que a poesia, a micronarrativa ficcional, o ensaio são formas importantes na economia geral da obra, pelo alto poder de expressividade que alcançam; o fragmento curto, no entanto, no mais das vezes, é a forma discursiva padrão dos diários pessoais, comparecendo em larga medida no texto torquiano.

No *Diário*, o tratamento do fragmento diarístico vai de par com um questionamento presente na primeira fase do romantismo alemão. Schlegel, num de seus aforismos mais conhecidos, lembra-nos de que: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir”⁵⁸. O aforismo aponta para dois momentos distintos da escritura fragmentária. No primeiro deles, temos a ideia de fragmento como *pedaço de algo*,

⁵⁷ DII, p. 244. “Leiria, 23 de Abril de 1943 – Deus preserve uma terra de caber num livro! Nunca mais ninguém a pode arrancar dali, espalmada em prosa, em cenas e em melancolia. Esta deixou-se retratar inteira em *O crime do Padre Amaro*”.

⁵⁸ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, fragmento 24, p. 51.

que vem da Antiguidade e guarda relação com a etimologia da palavra, *fragmen* (pedaço de, em latim)⁵⁹. Essa primeira noção remete diretamente à questão da materialidade, liga-se à ideia de ruínas, de algo que foi destruído pelo tempo e de cujos despojos conhecemos apenas extratos ou pequenas partes, como é o caso dos escritos dos filósofos pré-socráticos.

Posteriormente, no Renascimento, o conceito de fragmento vai se ligar propriamente à arte, referindo-se especificamente à parte de uma obra artística. Nesse momento soma-se à primeira definição, arqueológica, a ideia de fragmento como *obra inacabada*, seja por falta de tempo, seja por desinteresse de seu criador em terminá-la⁶⁰.

O Romantismo alemão elegeria o fragmento como a forma privilegiada de escrita. Como aventa Torres Filho, “produto, talvez, de uma erosão e conflagração no próprio pensamento?”⁶¹. Como resistência ao modelo narrativo-extensivo cultivado no Classicismo, os românticos propunham um novo paradigma fragmentário-intensivo de escritura⁶². A recusa ao discursivo, enfatizando a brevidade e a intensidade do texto, favorece o desenvolvimento de uma forma mais concentrada e expressiva, que se aproximaria progressivamente da linguagem poética. Nesse momento, o fragmento adquire seu sentido moderno, ao qual Schlegel se referia.

A contextualização teórica acima pode nos auxiliar na compreensão de como prosa e poesia se imbricam no *Diário*. Vejamos nas passagens:

Vila Nova, 14 de Julho de 1936 – Às vezes ponho-me a pensar se a aceitação calma da morte no homem da terra não será o resultado desta íntima comunhão com o ritmo da natureza. No inverno, árvores despidas; na primavera, folhas e flores; no verão, frutos. No inverno seguinte, árvores despidas, na primavera, folhas e flores; no verão, frutos. No inverno a seguir... Eu bem sei que o homem da cidade tem por sua vez mil maneiras de notar este eterno retorno da vida e da morte. Parece-me é que ali a coisa não tem esta nitidez, esta evidência, esta fatalidade⁶³.

⁵⁹ Segundo Alain de Montandon “les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango*: briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec, c’est le *klasma*, l’*apoklasma*, l’*apospasma*, le morceau détache par fracture, l’extrait, quelque chose d’arraché, de tire violemment. Les *spasmos* vient de là: convulsion, attaque nerveuse, qui disloque”. In: *Forme brèves*. Paris: La Hachette, 1992, p. 77. Em tradução livre: as palavras latinas de *fragmen*, de *fragmentum* vêm de *frango*: quebrar, romper, fracassar, pôr em pedaços, em pó, em migalhas, aniquilar. Em grego, é o *klasma*, o *apoklasma*, o *apospasma*, o pedaço separado pela fratura, o extrato, qualquer coisa arrancada, retirada violentamente. Os *spasmis* vêm daí: convulsão, ataque nervoso, que desloca.

⁶⁰ *Id.*, *ibid.*, p. 78.

⁶¹ TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. “Novalis: o romantismo estudioso”. In: NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 11.

⁶² BARRENTO, João. *O género intranquilo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 62.

⁶³ *DI*, p. 41.

São Martinho de Anta, 25 de Dezembro de 1938 – O dia foram as camélias e as trepadeiras que plantei com meu Pai. Poucas vezes, nestes trinta anos, me senti tão uno, tão certo, como junto daqueles setenta a plantar flores. Porque meu Pai, assim magro e assim debruçado sobre a terra, enche de paz e confiança a inquietação mais desvairada⁶⁴.

A musicalidade intensa e as imagens metafóricas da natureza são incorporadas, nos fragmentos acima, para expressar sentimentos complexos e distintos. No primeiro, a inquietação filosófica sobre a essência do tempo; no segundo, o amor pelo pai e pela terra que parece de alguma forma fundir-se. O hibridismo de gêneros, tão assimilável pela forma do *Diário*, absorve essas duas formas de dicção, tornando o fragmento narrativo e a poesia uma só coisa, como fora para os primeiros românticos, como é para Miguel Torga.

Além da poesia, o *Diário* também absorverá outras formas que têm no fragmentário um princípio constitutivo, como cartas, ensaios, comentários, entrevista etc. Por tal natureza compósita, Barrento vê no fragmento romântico uma tendência à anulação das fronteiras entre os gêneros, que está presente, quer na relação entre os fragmentos, quer na sua qualidade de “gênero anfitrião de todos os outros da poesia à narrativa, da filosofia à crítica, da música à ciência”⁶⁵. Tal “sociabilidade” no *Diário*, de Miguel Torga, processa-se pela presença dessas duas dimensões herdadas da Escola de Iena: o relevo na construção de cada fragmento e a fusão harmônica de diversos gêneros sejam eles de matriz popular (a anedota, os provérbios) ou erudita (o ensaio, a poesia, o chiste). Por causa dessa dupla inclinação, o texto torguiano revela uma ambiguidade. De um lado a atração pelas formas fragmentárias e inacabadas que está presente em toda arte moderna; de outro, um esforço contínuo de submeter o texto a diversos níveis de escritura e reescritura em busca de uma perfeição orgânica que parece desmentir a premissa anterior.

João Barrento parece perceber esse desacordo já nos postulados dos primeiros românticos, que concebiam o fragmento como uma unidade fechada em si mesmo, uma espécie de microcosmo à parte. Segundo, o crítico português:

Nunca o fragmento pôde prescindir da articulação com uma qualquer forma de totalidade. (...) Não se confirma, assim, a conhecida analogia do fragmento com o ouriço (Schlegel) que se fecha sobre si mesmo para constituir um microcosmo autônomo. Não há autonomia do fragmento, que não é uma forma-em-si, nem nos românticos, nem nos modernos – embora nestes seja, não resto ou ruína de uma

⁶⁴ *DI*, p. 77.

⁶⁵ BARRENTO, João. *O género intranquilo*, cit., p. 65.

totalidade perdida, mas o resultado de uma vontade do fragmentário presente em toda a arte moderna⁶⁶.

Esta possível abertura do fragmento para uma totalidade maior que o abrange é o que nos permite considerar, como fez Marcello Mathias, o *Diário* torguiano uma espécie de obra acabada. O esforço de aperfeiçoar, ao longo dos anos, a tessitura do fragmento tem sentido na medida em que o autor pensa em cada nota como parte de um conjunto maior. Os volumes dos *Diários* foram escritos sucessivamente e publicados em anos distintos, mas de alguma maneira permanecem unidos por um liame integrador. Nesse sentido, a versão integral da obra, organizada pelo autor pouco antes de sua morte e editada pela Dom Quixote, veio confirmar a natureza, ao mesmo tempo, amalgamada e harmônica desses escritos.

3.7. A figura do leitor

Os esforços para moldar o diário íntimo a fim de transformá-lo em diário literário conferem ao livro um interesse peculiar para a crítica e o público para além da mera curiosidade biográfica. Vimos anteriormente que Miguel Torga procura ao longo do *Diário* dialogar com a literatura intimista, afirmando que seu texto é um expoente dessa modalidade. O diálogo se estabelece também com o leitor, a quem o narrador interpela de tempos em tempos para explicar suas intenções. Nesse sentido, poderíamos ver o narrador não somente como figura que fala de si, mas também como instância que instrui o leitor sobre as sutilezas do discurso confessional.

A referência direta à figura do leitor não aparece de imediato na obra, salvo engano, ele será mencionado pela primeira vez no *Diário II*, do seguinte modo:

*S. Martinho de Anta, 29 de Dezembro de 1941 – (...) como eu estou longe do futuro em que algum heróico leitor se há-de aborrecer com isto que agora escrevo*⁶⁷.

No *Diário I*, contudo, existem situações em que o narrador se refere ao leitor de forma indireta, por exemplo, nos momentos em que fala da importância da sinceridade como parâmetro para sua concepção literária. A justificação do narrador tem intenção de propor uma ética de transparência na escritura do *Diário* que oriente o leitor e balize a própria configuração do discurso autobiográfico.

⁶⁶ *Id.*, *Ibid.*, pp. 68-69.

⁶⁷ *DII*, p. 154. Grifo nosso.

É interessante observarmos, ao longo dos *Diários*, como se apresenta a questão da sinceridade uma vez que ela não se liga estritamente à concepção de verdade factual. Ela é pensada e medida dentro de uma perspectiva ética e estética. Nesse sentido, é igualmente instrutivo acompanharmos outro nível de reflexão que corre paralelamente ao debate da verdade autobiográfica, e que parece um pouco escondido no texto. Esse nível discute, paradoxalmente, a liberdade de fabulação do escritor.

Nas primeiras notas do diário o narrador nos informa de uma queixa que os amigos e colegas do Café Central têm contra ele: “Hoje, no café, aqui-del-rei”⁶⁸ que eu exagero, aqui-del-rei que conto uma anedota e a anedota já sai da minha boca transfigurada”. No trecho, o narrador refere-se à crítica corrente em seu meio social sobre sua tendência a fabular demasiadamente as coisas. A estratégia para nos apresentar o narrador do *Diário* não poderia ser mais ambígua, pois nos mostra um indivíduo considerado demasiadamente “imaginativo” por seus pares.

Se à primeira vista a cena parece lançar certo descrédito sobre o narrador de um diário, ela também pode adquirir outra finalidade. Transforma-se em uma oportunidade privilegiada para que o narrador se justifique diante do leitor, pois parece que é a ele que se dirige, mais do que a seus colegas, quando responde: “É certo, exagero. (...) Mas pergunto: – Pondo como condição que não haja mentira em absoluto no que diz, quem é mais de aqui-del-rei: quem acrescenta, enriquece, aumenta e vivifica as coisas, ou quem as diminui, amesquinha, empobrece, achata e reduz a nada?”⁶⁹.

O desabafo recupera a crítica negativa inicial (ao exagero) que vem do círculo de amigos e direciona-a, dentro das reflexões nas páginas do *Diário*, para o fazer artístico, no qual a fabulação terá sentido essencialmente positivo. Assim, um traço incômodo na vida pública, a tendência a aumentar as coisas, torna-se ganho no processo mimético-literário, que, em suas ambições, também almeja representar a vida.

Algumas páginas à frente, novamente, o autor tenta se justificar, não mais com ironia, mas com certa melancolia: “De quantos ofícios há no mundo, o mais belo e o mais trágico é o

⁶⁸ Interjeição antiquada que expressa pedido de socorro. Cf. Dicionário Aulete Eletrônico, verbete “aqui-del-rei”.

⁶⁹ *DI*, p. 32.

de criar arte. É ele o único onde um dia não pode ser igual ao que passou. O artista tem a condenação e o dom de nunca poder automatizar a mão...”⁷⁰.

A reflexão da nota, de teor metalinguístico, menciona o processo de criação artística, mas serve como uma luva para pensarmos especificamente na escrita do diário, que é considerada a forma de escritura dos dias por excelência. O diário tem a pretensão de retratar com fidelidade a experiência do dia, mas para que possa existir textualmente, para que possa perdurar como expressão literária, precisa transfigurar esteticamente essa experiência.

Nos dois trechos destacados do *Diário*, o narrador problematiza sua própria condição escritural. Ao longo do texto, esses impasses são transmitidos ao leitor a fim de avisá-lo das múltiplas facetas da obra confessional de modo a fazê-lo compartilhar os mesmos impasses e dilemas do narrador. Dessa forma, pode-se dizer que se estabelece uma espécie de “pacto” de leitura entre o autor/narrador e seu leitor que tem como função definir os limites da exposição autobiográfica, refrear a curiosidade exagerada do leitor e alertar sobre a dificuldade, em pleno século XX, de redigir um diário nos moldes tradicionais. À medida que tais reflexões críticas vão se adensando, ao longo dos volumes, torna-se mais complexa e madura a posição do narrador sobre a natureza e o sentido de escrever um diário pessoal.

O procedimento pelo qual o narrador do diário dialoga com seu leitor remete à ideia bastante conhecida de “Pacto autobiográfico”, formulada e difundida por Phillip Lejeune, que afirma que o foco para a compreensão dos escritos autobiográficos deve estar justamente no “pacto de leitura” firmado entre essas duas instâncias. Lejeune chama de “Pacto” o contrato de leitura, implícito ou explícito, no qual o autor estabelece a maneira como o leitor deve ler e entender seus escritos confessionais, uma vez que estes oscilam historicamente, levando-se em consideração a posição do leitor⁷¹. Embora proposto para a análise da autobiografia, o pacto autobiográfico, como observa Lejeune, é útil para se pensar as formas intimistas em geral.

No diário, por exemplo, o autor atesta sua intenção autobiográfica por meio da inscrição de seu nome próprio, exposto na capa, cuja identidade é a mesma do narrador e da personagem principal da obra. Nesse sentido, o conceito nos parece apropriado para considerar as múltiplas interpelações ao leitor, nos *Diários*, um procedimento engendrado

⁷⁰ *DI*, p. 67.

⁷¹ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, cit., p. 45.

pelo autor para a proposição de um contrato de leitura. Nas frequentes interpelações que faz ao leitor, o narrador afirma sua intenção de partilhar suas experiências, de registrar impressões sobre seu tempo e de refletir sobre si mesmo de maneira franca. Ainda que Miguel Torga não se identifique nominalmente no texto, seja por seu nome de batismo ou pelo pseudônimo literário que adotou, o leitor reconhece a identidade entre o autor e o narrador por meio das menções frequentes à sua genealogia familiar, à sua cidade natal, à sua atuação médica, às obras literárias que publicava etc.

Este leitor, que Genette chamaria de narratário extradiegético para diferenciar tal figura textual do leitor em carne e osso ao qual o autor não tem acesso⁷², não é visto como ingênuo pelo narrador, além de destinatário é também tema de inúmeras reflexões críticas ao longo dos *Diários*. Ao dirigir-se ao narratário, espécie de prefiguração do leitor real, o narrador procura antepor os possíveis questionamentos que porventura aquele venha lhe apresentar, justificando-se de antemão. De tempos em tempos, o narrador fala diretamente ao leitor para reafirmar sua intenção biográfica: “Não tenho nada a esconder do leitor, a quem nunca vendo gato por lebre, mas quero ter mão em mim, evitando-lhe o espetáculo de uma exibição confrangedora”⁷³.

A projeção de um leitor crítico também ocupará um papel decisivo na organização da matéria biográfica que compõe o diário. Como lembra Bakhtin, nos textos biográficos e autobiográficos o leitor possui uma importância substancial na formação do sentido e no acabamento estético da obra:

A partir de nosso ponto de vista [de leitores], introduziremos na leitura valores que se devem à nossa posição exotópica relativa ao sujeito da introspecção-confissão, com todas as possibilidades atinentes a essa posição: vamos atribuir o significado de um acabamento ao seu final e a certos desenvolvimentos (pois estamos no exterior no tempo), vamos introduzir um pano de fundo (pois percebemos o sujeito como determinado por uma época e um clima históricos – quando os conhecemos – e, de uma maneira geral, percebemo-lo simplesmente contra o fundo daquilo que sabemos complementarmente), vamos situá-lo num espaço que engloba as seqüências desunidas de sua realização, etc. Tudo quanto introduzimos assim do exterior, graças ao excedente de nossa percepção, poderá constituir a forma estética da obra. O contemplador tende a tornar-se o autor cujo herói será o sujeito da introspecção-confissão⁷⁴.

⁷² GENETTE, Gérard. *Figures III*, apud BRAUD, Michel. *La forme des jours*. Paris: Éditions du Seuil, 2006, p. 221.

⁷³ *DIII*, p. 349.

⁷⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 162.

Essa figura experiente e bem informada consegue preencher, com o conhecimento factual ou imaginativo, as lacunas deixadas, por vezes, pela escritura íntima. O leitor tem condições de responder ao texto de forma a aceitá-lo ou a rejeitá-lo. Ele é um elemento dinâmico na história da recepção das formas confessionais porque é capaz de renovar as interpretações da obra a partir da atualização do processo de leitura.

Contudo, não podemos deixar de mencionar o fato de que os debates da crítica literária, nos últimos anos, ganharam um enfoque que pretende desacreditar a possibilidade de um pacto de leitura, nos moldes propostos por Lejeune, e mesmo a mera pretensão autobiográfica. Pierre Bourdieu foi incisivo ao advertir sobre os perigos da “ilusão biográfica”:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, tratar a vida como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significação e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar⁷⁵.

A preocupação do filósofo com a ilusão retórica na elaboração de um relato pessoal é pertinente na medida em que foi a tônica das autobiografias tradicionais e, ainda hoje, mesmo após uma série de descobertas da filosofia e da psicanálise, existe uma variedade de textos autobiográficos nos quais a narrativa da vida pensada em termos de totalidade, unidade e exemplaridade ainda é muito presente.

Contudo, outra vertente de escritores no século XX propõe justamente a rasura dessa intenção ingênua de biografismo. O narrador do *Diário* mostra-se consciente desses impasses ao pôr em evidência não o “esforço de apresentação [e] produção de si”⁷⁶, que Bourdieu atribui ao texto biográfico, mas antes os momentos de questionamento, de perplexidade e de instabilidade do *eu* que ali se expressa. Um traço que acompanha o narrador é a dificuldade de apreender e expor claramente os conteúdos vividos, mostrando mais dúvidas sobre si do que certezas. Como consequência desse percurso tateante e incerto, temos o alto grau de complexidade que a leitura do *Diário*, por vezes, apresenta, solicitando um leitor maduro e previamente familiarizado com as vicissitudes do narrador e com o contexto histórico-cultural configurado na obra. Exigências que a leitura de uma autobiografia clássica ou de um

⁷⁵ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão autobiográfica”. In: FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006, p. 185.

⁷⁶ *Id.*, *Ibid.*, p. 189.

romance tradicional não suscitaria. Dessa forma, o projeto autobiográfico de Miguel Torga segue certos códigos de escritura do gênero, mas esbarra no leitor como limite que uma ética na representação do *eu* deve se impor.

O postulado de uma ética da escritura de si pressupõe uma fronteira a qual o autor deve respeitar para não falsear a experiência que se propõe narrar, seja ela pessoal ou coletiva. Do ponto de vista da escrita subjetiva, seguir esse princípio é complicado, principalmente no momento de redação das memórias ou autobiografias que nascem naquela fase da vida em que a imagem privada já se confundiu indubitavelmente com a esfera pública do narrador. O diário, em tese, fugiria à tentação à supervalorização do *eu*, devido à proximidade que mantém entre o acontecimento vivido e o registro em nota. No entanto, não podemos esquecer que mesmo escrevendo no calor da hora, existem temas e circunstâncias que o diarista pode não se dispor a compartilhar, ainda que não deforme deliberadamente a realidade.

Miguel Torga espelha bem essa ambiguidade quando diz ter colocado em muitos espaços do *Diário* um poema onde gostaria de pôr um insulto. Em seguida, complementa o pensamento dizendo que é um absurdo se pensar num diário como um perpétuo “derrame de pecados e maceração”⁷⁷. Pensando no leitor como um cúmplice, Torga pede-lhe que partilhe suas angústias, respeite seus humores e seu temperamento de “cavador”⁷⁸ que pondera, a todo instante, sobre o que é possível dizer no *Diário*.

É inegável que as intervenções do narrador revelam uma consciência complexa e tortuosa dos meandros da narrativa do *eu*, sem, no entanto, deixar de acreditar num projeto de escrita autobiográfica. Por conseguinte, parece-nos um pouco deslocado o comentário de Isabel Vaz Ponce de Leão, lançado em um arguto estudo sobre os *Diários*, em que afirma: “enquanto sujeito e objeto do discurso, o eu converte o diário numa autoficção de uma só personagem”⁷⁹.

Aqui a crítica aproxima o *Diário* de textos surgidos, sobretudo, a partir de 1970, em que o biográfico comparece dentro duma lógica pós-moderna de jogo textual. Essa análise vai de encontro ao percurso que realizamos no primeiro e segundo capítulos deste trabalho, nos

⁷⁷ *DIII*, p. 349.

⁷⁸ Aquele que trabalha com a enxada, segundo o Dicionário Houaiss. Forma pela qual o narrador do *Diário*, frequentemente, se refere ao seu pai e a si mesmo.

⁷⁹ LEÃO, Isabel Ponce de. *A obrigação, a devoção e a maceração (o Diário de Miguel Torga)*, cit., p. 31.

quais tratamos justamente da formação de uma consciência autobiográfica em Miguel Torga. Dado que o leitor é convocado a atestar, com seu conhecimento de mundo, os eventos biográficos e históricos retratados na obra, considerá-la simplesmente uma autoficção não recairia num equívoco próximo ao cometido pelo narrador d'*As confissões*, de Rousseau, que via nesse texto intimista apenas um inequívoco teor de verdade?

Apesar desses questionamentos, a perspectiva mencionada por Isabel Leão é um interessante contraponto àquela defendida por Lejeune. Se por um lado a pesquisadora nos lembra de que aquele que escreve não se cofunde necessariamente com aquele sobre quem se escreve, por outro, inverte o fundamento da escritura diarística ao atribuir um caráter autoficcional ao texto. Na medida em que considera que tudo que é dito é transformado propositadamente, a autoficção põe em suspeita todo o conteúdo biográfico e histórico que também podem servir de parâmetro para analisar o estatuto de determinado texto.

Para destacar a especificidade do diário enquanto escrito confessional, talvez seja útil aprofundar um pouco mais as discrepâncias entre as duas modalidades. O termo autoficção surgiu para definir obras que não se encaixavam propriamente nem na lógica do texto autobiográfico, nem na do texto romanesco. O primeiro e mais conhecido texto autoficcional é *Fils*, de Doubrovski, cuja gênese foi descrita pelo autor da seguinte forma:

(...) puse “novela” como subtítulo en la tapa, fundando así un pacto novelesco por atestación de ficticidad, simplemente porque me vi obligado a ello, a pesar de la insistencia incasable de la referencia histórica y personal. Claro que en el libro se trata de mí, surgido bajo la forma de mis iniciales J.S.D. (p. 21) luego des mis nombres explícitos JULIEN SERGE (p. 59), finalmente de mi apellido DOUBROVSKI (p. 68). No sólo autor y personaje tienen la misma identidad, sino también el narrador: como en cualquier buena y escrupulosa autobiografía, todos los hechos y gestos del relato son literalmente sacados de mi propia vida; lugares y fechas fueron verificados maniáticamente⁸⁰.

À guisa de conclusão, o autor afirma que “La autoficción es la ficción que en tanto escritor decidí darme de mí mismo, al incorporar a ella, en el sentido pleno del término, la experiencia del análisis, no sólo en la temática sino en la producción del texto”⁸¹. Considerando as declarações de Doubrovsky, assoma em primeiro plano a intenção de firmar um pacto ficcional com o leitor quando indica na capa do livro tratar de uma obra romanesca.

⁸⁰ DOUBROVSKI, Serge. “Autobiographie/verité/psychanalyse”. In: *L'Esprit créateur*, XX, 3 (1980), p. 89, *apud* ROBIN, Régine. “La autoficción. El sujeto siempre en falta”. In: ARFUCH, Leonor (Org.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2002, p. 43.

⁸¹ *Id.*, *Ibid.*, p. 44.

O leitor deve considerar *Fils* um romance, ainda que a obra revele correspondência entre o nome do autor, exposto na capa, e o do narrador-personagem, e tenha como matéria eventos da própria experiência do autor.

Há nessa intenção uma clara tentativa de circunscrever o texto ao plano da ficcionalidade, ainda que a obstinação do leitor possa, eventualmente, pôr em dúvida tal estatuto. Segundo o depoimento de Doubrovsky, a autoficção não seria o oposto do diário, no qual o autor apresenta o mundo do narrador e da personagem como sendo o próprio mundo em que habita? Em que procura justamente encontrar a convergência (e coerência) entre os fatos vividos e os fatos narrados na obra?

Considerar *a priori* o *Diário* uma forma autoficcional descaracteriza a interpretação de leitores e contemporâneos de Miguel Torga que reconheceram na obra um registro contundente e arguto de um momento histórico dramático, espécie de testamento político e humano de um período em que Portugal viveu amordaçado. Justamente por não ser uma “autoficção de uma só personagem”, ancorado na primeira pessoa convertida em instância absoluta, o *Diário* pôde fazer eco a diversas vozes agudas, mantidas em silêncio, naqueles conturbados anos da nação portuguesa.

Se o diário de José Saramago revela a atenção com que o autor acompanhava a recepção crítica à sua obra, o *Diário* de Miguel Torga demonstra preocupação com a interpretação que o leitor faria de seus escritos, esperando dele uma avaliação justa. Nesse sentido, podemos dizer que existe um diálogo entre Torga e seu leitor, e que, por ter tentado estabelecer uma relação de cumplicidade, pôde oferecer não uma representação ficcional de sua vida, mas um depoimento escrito com a “sinceridade possível”⁸². Atento às “duas regras do Vieira a doirar a pílula”⁸³, Torga considera, em seu estilo franco e direto, toda falsificação ou toda promessa de confidências desmedidas uma espécie de fraude para com o leitor⁸⁴.

A convicção em uma “sinceridade possível”, ou seja, a sinceridade confrontada com seus limites psicológicos e históricos é o que o faz, muitas vezes, “pôr um poema onde deveria estar um desabafo”. Assim, a vontade de narrar seus dias, embora consciente de sua

⁸² DV, p. 517.

⁸³ DI, p. 44.

⁸⁴ DIII, p. 349.

dificuldade, projeta uma imagem que não tende a uma superioridade, como na autobiografia⁸⁵, mas revela um *eu* em estado de conflito que quer se comunicar com o outro⁸⁶. No *Diário* fica implícita antes a vontade de compartilhar uma determinada experiência da vida, uma forma de olhar e refletir sobre o mundo, do que a promessa de revelações constrangedoras, ideia que é impensável para o autor.

Fazer literatura a partir da exposição mediada das vivências pessoais, revelar pouco a pouco seu temperamento singular, fazer catarse de uma determinada experiência histórica traumática, quais seriam as motivações que levariam o autor à escritura íntima? No *Diário I*, o autor deixa uma pista: “Em pequeno, sem saber bem porquê, a esta hora benzia-me; agora, igualmente sem ver o fundo a razão da coisa, escrevo um diário (...)”⁸⁷. Os dois atos, em si tão diferentes, revelam um desejo de transcendência que liga a escritura e a fé cristã.

3.8. A poética do vazio

A partir de 1934, Miguel Torga percorre semanalmente o caminho entre Coimbra e a aldeia de Vila Nova, onde atende como médico alguns dias por semana. Nas notas do período, o narrador não faz comentários precisos sobre o seu trabalho no hospital ou impressões do lugar. Vila Nova não teria muita importância para os *Diários* se grande parte dos registros, em 1935 e 1936, não tivesse sido escrita nos dias em que o narrador ali atendia.

A experiência provinciana se reflete nas páginas do *Diário*. O cotidiano monótono favorece a abertura confessional e aumenta a sensibilidade do autor, que revela seu lado mais melancólico: “Os dias passam-se à margem do que realmente é vida”⁸⁸. O tédio favorece a introspecção, isolando o narrador do mundo exterior, ao mesmo tempo em que o torna mais consciente de si. As notas se tornam mais subjetivas e autorreflexivas. O desespero do narrador em parte é pelo isolamento geográfico, quando diz, “que hei-de eu fazer aqui, numa aldeia destas, uma noite inteira de inverno”⁸⁹, mas possui também um sentido existencial, “Há quase um mês que não escrevo este diário. Para quê escrever todos os dias a palavra

⁸⁵ GUSDORF, Georges. “Le journal: dire ma vérité”. In: *Les écritures du moi (Lignes de vie I)*, cit., p. 319.

⁸⁶ “Uma palavra tranquilizadora a alguns leitores devotados, apreensivos quanto ao desfecho impresso dos meus dias (...). Apesar do nome próprio com que o assino e de parecer um retrato de corpo inteiro, o traslado não passa de uma íntima pesquisa, sem conclusão possível (...) obra sem remate, só a morte lhe poderá dar fim”. *DXII*, pp. 1268-1269.

⁸⁷ *DI*, p. 55.

⁸⁸ *DI*, p. 43.

⁸⁹ *DI*, p. 47.

solidão?”⁹⁰. Há um genuíno questionamento ontológico nas imagens que o narrador constrói, ora em prosa lírica (“Deixei que a vida se escoasse na ampulheta em frente dos meus olhos, feito areia miúda e persistente”⁹¹), ora em poema em prosa, como em “Calmaria” (Nada! / Horas e horas neste ponto morto / Onde caiu agora a minha vida...) ⁹².

Existe um campo semântico que se destaca nos primeiros anos registrados nos *Diários* no qual predominam as ideias de tédio, solidão, noite, vazio, nada. A reiteração deste campo está presente no primeiro volume e, de certa maneira, nunca deixará de fazer parte dos *Diários*. Não existe gradação desses sentimentos num intervalo de tempo. Eles coexistem e se alternam ao longo das notas. A escritura do *Diário* muitas vezes se dá por meio do registro da sensação de desperdício do tempo que marca o cotidiano do narrador nos anos de início do exercício da medicina. Após os dias atarefados do hospital, para os quais o narrador já se encontrava preparado, sucediam-se noites de angústia, em que não via “(...) outro remédio senão gastar as horas a fabricar esta prosa travada, mais circunlóquio menos circunlóquio, esta prosa perra e oca que chega a meter nojo aos cães”⁹³.

O estado de espírito negativo se reflete no julgamento que faz de seus próprios livros. Quando por fim publica uma nova obra, é dentro desta perspectiva niilista que a avalia: “olho esta realidade que eu tirei do nada, que bem ou mal arranquei de mim, com o mesmo desânimo com que olho uma teia de aranha. (...) O meu desalento vem duma voz negativa que me acompanha desde o berço e nas piores horas diz isso: Nada, em absoluto, vale nada”⁹⁴.

A experiência do vazio dos dias vem metaforizada de muitas maneiras no *Diário*. Na poesia, por exemplo. No *incipit* do poema “Bucólica”, escreveria: “A vida é feita de nada”⁹⁵. No registro do cotidiano no *Diário*: “Coimbra, 7 de dezembro de 1938 – Chuva, frio, doentes, solidão e, à noite, no cinema, *O Homem Que Desceu à Cidade* (...)”, no meio da nota, o narrador faz uma pequena digressão para contar o enredo do filme, um breve intervalo de fuga, antes de concluir: “Depois do filme, chuva, frio e solidão”⁹⁶. Na nota mais radical do

⁹⁰ *DI*, p. 71.

⁹¹ *DI*, p. 51.

⁹² *DI*, p. 88.

⁹³ *DI*, p. 39.

⁹⁴ *DI*, p. 40.

⁹⁵ *DI*, p. 48.

⁹⁶ *DI*, p. 77.

Diário, consta somente: “Coimbra, 17 de Janeiro de 1939 – Nada”⁹⁷, representando o paroxismo da sensação de que nada há de substancial em sua vida, não há nada para relatar sobre seu dia. Tal sentimento parece agravado pela vida provinciana, longe do convívio cotidiano com a boemia intelectual de Coimbra.

A dificuldade de comunicação revela um indivíduo em conflito, que espelha na forma do diário suas fissuras com o mundo. O isolamento social favorece a confidência, levando-o a refletir sobre seus sentimentos em turbulência. Vêm à tona, nesse instante, problemas de ordem particular, como um noivado mal encaminhado, uma nova desilusão amorosa, e, principalmente, as dificuldades em atingir o grau de precisão literária que buscava obsessivamente há vários anos. O excesso de introspecção também é percebido de maneira incômoda pelo narrador, que lamenta: “porque a contemplo a todo instante (a vida) não cresce, não varia, não muda”⁹⁸. O constrangimento provocado por tal estado de maceração fará o autor, posteriormente, limar as passagens mais comprometedoras desse período.

A dicção excessivamente individualista das notas do *Diário I* sofrerá alteração no *Diário II*, a partir do ano de 1942. Como dissemos anteriormente, nesse ano a frequência ao diário será o dobro da do ano anterior. O pessimismo ainda marcará fortemente as anotações cotidianas, porém o *eu* autobiográfico sai pouco a pouco de seu estado de autofixação para refletir mais abertamente sobre seu contexto histórico-social. Ao pessimismo de cunho ontológico soma-se ainda um medo provocado por uma grave doença. A longa convalescência faz o narrador temer pela própria vida. Nesse período, a matéria principal do *Diário* deixa de ser o *eu* introspectivo do primeiro volume, com seus questionamentos existenciais e literários, para voltar-se também para a representação do seu contexto histórico imediato. É o momento em que o narrador do *Diário* coloca-se como testemunha do seu tempo e dos efeitos da guerra.

3.9. Paisagem e vida social

Eu sou tu quando sou eu.
(Paul Celan)

Na transição do primeiro para o segundo volume do *Diário*, intensifica-se a peregrinação do narrador pelas pequenas cidades e aldeias de Portugal. Se no início da obra os

⁹⁷ *DI*, p. 80.

⁹⁸ *DI*, p. 115.

deslocamentos eram essencialmente por seu Trás-os-Montes natal e, em certa ocasião, por alguns países da Europa, no *Diário II* a intenção é conhecer profundamente o restante do território português. Os itinerários revelam o fascínio de Miguel Torga pela geologia, botânica, hidrografia, arqueologia etc., aguçado, talvez, pela experiência de agricultor e caçador, a qual forneceu também matéria e substância para o conteúdo telúrico que marca profundamente sua literatura.

Nos contínuos deslocamentos pela pátria ficam explícitos os laços ancestrais, quase míticos, que ligam o narrador a terra. Essa identidade profunda materializa-se no plano linguístico por meio de um registro intensamente lírico e imagético, no qual a representação da natureza evidencia toda a grandiosidade que ela possui aos olhos do narrador:

Açor, Serra da Lousã, 26 de Outubro de 1942 – Aqui estou, no alto desta serra ondulada, sentado, a contemplar um largo horizonte (...) De resto, faz parte do meu ritual subir aos altos, sentir a voluptuosidade da fadiga, como diz Unamuno, e depois olhar. Devo à paisagem as poucas alegrias que tive no mundo. Os homens só me deram tristezas (...) 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 sentimento tão acabado do perfeito e do eterno⁹⁹.

Na passagem citada surge um dos motivos mais frequentes nas narrativas do autor, a montanha ou a serra¹⁰⁰, refúgio natural no qual o narrador pode momentaneamente buscar uma forma de integração cósmica mais profunda do que é possível alcançar na vida na planície. A subida aos espaços altos, motivo essencialmente romântico, denota o desejo do narrador de chegar a uma transcendência absoluta capaz de integrar homem e natureza, homem e cosmos, fazendo-o sentir-se como “pedra, orvalho, flor, nevoeiro”. A linguagem metafórica indica uma relação marcadamente sentimental com o meio físico, ainda que em outros momentos o narrador possa nos surpreender com a precisão descritiva do espaço e com o uso de vocábulos raros na designação de plantas e acidentes geográficos, indicando, por sua vez, um conhecimento quase científico desses elementos.

Dessa forma, a paisagem natural não se enquadra, precisamente, na moldura que as retóricas romântica e intimista apontam como simples pano de fundo para a exposição dos conflitos do *eu* e “como horizonte (objeto de visão) e ambiente (fundo, cenário) do homem

⁹⁹ *DII*, pp. 184-185.

¹⁰⁰ Diversos contos do autor têm como cenário a montanha, que dá título a dois livros de contos: *Contos da montanha* (1941), *Novos contos da montanha* (1944).

privado, solitário e passivo”¹⁰¹. Na narrativa torguiana, a paisagem possui uma significação que vai além da intenção meramente figurativa ou como espelho das oscilações íntimas do narrador. Poderosa como Gaia, a terra surge como um elemento vivo que ora propicia à voz narrativa momentos de pura contemplação, ora favorece importantes reflexões acerca de si mesmo e de sua realidade:

*Coimbra, 9 de Outubro de 1938 – Dia de caça. De manhã nos montes e nas barrocas de Valcanosa; de tarde nos campos do Mondego (...). Montemor ao longe, em terracota, sobre um renque de choupos. Um horizonte sem fim para onde o rio corria. A lua, vermelha como um balão minhoto, pendurada no céu. E aquela luz mediúnica a penetrar tudo e a projectar a realidade em transparência num écran distante. Nada que se possa figurar em palavras. Silêncio puro*¹⁰².

*S. Vicente, 6 de Agosto de 1942 – Eu gosto da paisagem. Mas amo-a duma maneira casta, comovida, sem poder macular a sua intimidade em descrições a vintém por palavra. 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. E quando anoitece volto, como agora, cheio do enigma que fez cada região do seu feitio, tal e qual como pôs nas costas do dromedário aquela incrível marreca, e no pescoço do leão aquela fantástica juba*¹⁰³.

Como transparece acima, a representação dos elementos telúricos, a partir do olhar do caçador ou do viajante, é uma forma de abertura na obra para a inserção de novos espaços e pessoas. O narrador afasta-se dos espaços de confinamento, o quarto e o consultório, que favorecem a dicção pessimista e solitária que dá o tom no *Diário I*, para projetar uma imagem mais relaxada e aprazível de si. Essa paisagem natural nada tem a ver com aquela desenhada no início da obra, no poema “Paisagem”, por exemplo, que revela toda a carga negativa contida em sua “paisagem interior”:

S. Martinho de Anta, 6 de Março de 1934.

Paisagem

Hirtos, os montes velam
O cadáver gelado do meu sonho.
Num desespero íntimo, contido,
Que seca na raiz toda a verdura,
Velam seu corpo astral, caído
Numa vala sem fundo de amargura¹⁰⁴.

¹⁰¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Editora Unesp, 1993, p. 261.

¹⁰² *DI*, pp. 71-72.

¹⁰³ *DII*, pp. 170-171.

¹⁰⁴ *DI*, p. 33.

O desespero do eu poético reflete o estado vulnerável do narrador à época, quando se sentia consumido pelas diversas tensões que o perturbavam, dentre elas, a dúvida entre província/cidade, reclusão/gregarismo, casamento/boemia, medicina/poesia, cristianismo/agnosticismo, regionalismo/cosmopolitismo, humanismo/negativismo humano etc. Afetada pela negatividade do eu poético, tal paisagem íntima, excessivamente artificial e retórica, destoa da exuberância que a natureza viria a adquirir nas narrativas clássicas do autor. A partir do *Diário II*, a projeção na narrativa dos espaços abertos é uma tentativa de escapar ao casulo e maceração do *eu* que comprometem as composições literárias e afetam o equilíbrio psicológico do narrador-personagem.

Esse movimento de *Libertação*, título, aliás, de um livro de poesia que publicou em 1943, um ano após ter lançado outro livro de poemas, muito sugestivamente chamado *Lamentação*, não constitui um esforço para superar todas as tensões que o acompanhavam no referido período. O que incomoda o autor-narrador é precisamente o tom de maceração que parece comprometer tudo quanto escreve. Passada essa fase de crise aguda, os conflitos existenciais serão um catalisador importante de sua produção literária, liberando-se progressivamente do sentido essencialmente negativo que transparece no poema “Paisagem”. Posteriormente, o narrador encontrará uma forma de equilíbrio em sua complexa dialética existencial de modo a tentar conviver com ideias e modos de vida que lhe pareciam, até então, incompatíveis.

Com o tempo o narrador amadurece. Assim, a vida na província não representará, necessariamente, oposição à vida na cidade. Ambas são experiências complementares no percurso existencial do narrador. Reconhece, por exemplo, que sua essência transmontana possui uma dimensão universalista quando afirma, citando Unamuno: “sem perder o justo orgulho da origem, poderia server o orvalho doutra cultura”¹⁰⁵. O homem enraizado precisa permanecer no homem culto para que este não perca o influxo essencial da terra que é tão importante para a criação literária. Nessa perspectiva, a perda das raízes é a consequência mais indesejável do processo de transposição do homem rural para a cidade. Tal sentimento de perda, provocado por uma modernização forçada, não se encontra ausente das reflexões do narrador, como fica expresso na queixa melancólica que faz ao visitar sua pequena cidade natal:

¹⁰⁵ *DII*, p. 186.

S. Martinho de Anta, 5 de Março de 1934 – Como a gente se perde! A linguagem que o meu sangue entende – é esta. A comida que o meu estômago deseja – é esta. O chão que os meus pés sabem pisar – é este. E, contudo, eu não sou já daqui¹⁰⁶.

O deslocamento geográfico será a maneira do narrador do *Diário II* de reinstaurar o vínculo com essa raiz primitiva, sair do circuito fechado da subjetividade e encontrar novas formas de alteridade. Como assinala a frase feliz de Teresa Rita Lopes: “A resposta à pergunta ‘Quem sou?’ implica outra, a interrogação ‘Quem somos?’ e vice-versa”¹⁰⁷.

Nesse sentido, quando o narrador-personagem põe-se em trânsito não quer meramente prolongar sua experiência interior. Sua necessidade real é desbravar e compreender o espaço exterior. A proximidade com a natureza, que para muitos é essencialmente contemplativa, adquire uma dimensão identitária na medida em que o narrador se vê, e, ainda, vê o homem e o meio em um processo de interação mútua, como a entrada abaixo claramente demonstra:

Coimbra, 21 de Março de 1943 – Até aqui, para os herdeiros de Estrabão, o humano, em relação ao meio, ou é vítima ou algoz (...). Ora eu sugeria o alargamento desse critério estreito, e que se fizesse do homem um dos elementos fundamentais da geografia. Que no processo científico de qualquer troço do mundo figurasse o habitante do sítio, considerado já como factor natural, a par do relevo e da vegetação (...). Se o meio penetra o homem, é depois o homem que o incarna, o polariza, e testemunha o espírito e a essência do que nele é fundamental e vivo – Este é de Abaças – diz-se nos meus sítios, pelo faro¹⁰⁸.

O esboço de uma geologia humanista pretende religar, organicamente, o ser humano à terra que o viu nascer. Nesse sentido, a geografia deixaria uma identidade permanente, impregnada na psique e fisionomia do homem enraizado, que destoam dos “seres incolores”, “anônimos”, “neutros”, com o “bafo das bibliotecas”, que povoam as cidades, e que deixaram que se apagassem em si as marcas da origem.

A viagem é uma oportunidade ainda para atar o liame com a realidade, “tocar a carne viva da nossa miséria social”¹⁰⁹, recuperar extratos submersos da memória coletiva e encontrar aquele traço de experiência, aludido por Walter Benjamin, que foi se perdendo nas

¹⁰⁶ *DI*, p. 33.

¹⁰⁷ LOPES, Teresa Rita. “Torga e a portugalidade”. In: FERNANDES, Francisco (Org.). “*Sou um homem de granito*”: Miguel Torga e seu compromisso, cit., p. 369.

¹⁰⁸ *DII*, pp. 226-227.

¹⁰⁹ *DIII*, p. 304.

relações humanas a partir do século XX¹¹⁰. De certa maneira, é a procura por um universo próximo àquele representado pela figura paterna, agricultor rústico, mas que possuía uma compreensão natural da terra e da vida que serve de antídoto para os períodos de melancolia do narrador. As considerações do pai possuem um pragmatismo e sabedoria arcaicos, mas que tem sua validade em momentos de crise:

Coimbra, 18 de Novembro de 1942 – Estou pior. Mas aquele meu antigo desespero activo de morrer – atenuou-se. Agora olho o apodrecimento progressivo com a calma de quem vê um belo e irremediável pôr-do-sol. (...) O certo é que cheguei onde nunca cuidei chegar, pelo menos com trinta e cinco anos: às razões de meu Pai. Quando um dia lhe falava horrorizado da serenidade com que ele encarava a morte, respondeu-me à sua maneira:
- O corpo farta-se de tudo, filho. Até de viver¹¹¹.

É visível o contraste que faz a fala dramática do filho, acometido por séria doença, com a resposta tranquila do pai. O estoicismo do progenitor, que não vem da filosofia, mas sim da observação atenta do ciclo da natureza, causa perplexidade e inveja ao narrador, que procura alcançar a “aceitação calma do homem da terra”. Procurar ressonâncias dessa voz paterna, reatar o vínculo com as representações originais é o que leva à deambulação pelo solo português, onde procura, nas manifestações da vida social, os resquícios dessa cultura e imaginário popular. Percorrer geograficamente o país é, portanto, aproximar-se dos símbolos emblemáticos que compõem a memória social e familiar:

Arroios, 21 de Novembro de 1943 – Um tapete, e uma velha de noventa anos que o teceu com a paciência e a sabedoria de uma aranha. Quase que tive de lho arrancar da alma. Não se movia a rogos nem a notas. Não faço mais nenhum, gemia ela. Mas consegui vencê-la, e aqui o levo como um talismã. É uma vida embricada e colorida que quero pisar docemente pelos anos fora como um fofo cilício. O que uma máquina faz não tem o calor humano suficiente para me aquecer certos frios. Dificilmente consigo partir de um pneu para o seringueiro meu irmão do Amazonas. Mas terei sempre neste pano, vivo e terroso, o rosto macerado daquela senhora antiga, de vestido preto e gola alta, que escreveu talvez com estes fios o único poema de sua vida¹¹².

O trabalho manual é um dos elementos que adquire valoração significativa no *Diário*. Na narrativa o tempo e a experiência acumulados pela velha tecelã acrescentam uma aura singular à peça artesanal que compõe. No processo de tessitura do tapete, conjugam-se a tradição regional, a história individual, a história coletiva e a criação artística. A cena

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008, pp. 114-119.

¹¹¹ *DII*, p. 188.

¹¹² *DIII*, p. 268.

capturada pelo narrador, tal qual uma imagem fotográfica, é transformada em uma metáfora simbolicamente rica e resistente à passagem do tempo, por meio da analogia que o narrador faz entre o ofício de tecer fio por fio, tal qual uma Ariadne moderna, e o ato de escrever.

Em pleno século XX, assolado pela mecanização e pelos artefatos bélicos, a sobrevivência de alguns ofícios manuais parece ser quase um ato de resistência à uniformização e à destruição generalizada. Por isso, para o narrador, não é suficiente presenciar tais manifestações culturais e artísticas. Ele precisa conservar alguma prova material de sua existência, por isso adquire um tapete para si e escreve, no *Diário*, uma nota para os leitores.

Nesse movimento de idas e vindas, compondo retratos da paisagem e dos homens, o narrador se coloca, afetivamente, muito próximo do mundo narrado. Sua linguagem culta e citadina muitas vezes é mesclada de provérbios e de expressões regionalistas que incorpora à prosa a fim de estreitar a distância entre seu registro discursivo e aquele da gente humilde de quem fala. Por tentar retratar com fidelidade, mas também com lirismo, a memória de pessoas e lugares distantes, o narrador ganha ares de cronista da vida social:

Gerês, 25 de Julho de 1943 – Aqui apresento ao leitor benévolo o João Cantador, ou seja, o Nijinski do Minho. Nasceu em Rio Calvo, nunca foi vencido em desafios de cavaquinho e de malhão, funda na Bíblia as suas réplicas, e é de verdade um bailarino extraordinário, único, que só a nossa incultura consente se perca por estas serras a embebedar-se com vinho verde¹¹³.

Nos dois exemplos, o da “velha tecelã” e o do “Nijinski do Minho”, deparamo-nos com narrativas concisas, acerca de pessoas anônimas que são apresentadas pela ótica sensível do narrador, homem da cidade, mas não de todo apartado do universo rural que não possa reconhecer suas representações mais simbólicas. O narrador andarilho do *Diário* aproxima-se da definição que Davi Arrigucci fornece-nos da figura do cronista. Segundo o crítico:

O cronista é um lírico de passagem; se expressa de súbito, ao se deparar com o catalisador da emoção poética (...). Por outro lado, há nessa prosa também o ritmo sereno da narração, associado, ao que parece, à permanência das coisas no tempo, à memória do que o cronista viveu e aprendeu no passado interiorano: uma experiência mais socializada pelo contacto de rua e brinquedos com os meninos mais pobres e com o trabalho de gente humilde, assim como muito marcado pela proximidade da roça, do rio, do mar, da natureza (...). Assim o cronista moderno ao mesmo tempo dá voz ao narrador da tradição oral, contador de *causos* emigrado para

¹¹³ *DIII*, p. 263.

a cidade que, ao narrar por escrito, parece estar acompanhando ainda o curso natural das coisas do tempo de outrora¹¹⁴.

Vimos, no narrador do *Diário*, esse duplo influxo: captar aquilo que de alguma forma já é parte de sua experiência individual; reminiscências de sua infância simples, e retratar, por meio da linguagem intensamente poética, instantes fulgurantes que recuperam a beleza desses tempos mortos. Dessa perspectiva, advém a posição *sui generis* que Miguel Torga ocupa no contexto do Modernismo português, e que tanto irritou os neorrealistas, ao preferir transpor, em sua literatura, conteúdos de uma identidade regional que lhe é próxima a representar o ponto de vista do homem citadino, que lhe é estranho. Sem nunca se deixar levar por um regionalismo simplista, gostava de afirmar que “O universal é o local menos os muros”.

Outro traço que remete à figura do cronista, pensando não só no cronista moderno, como também no cronista histórico, à maneira de Fernão Lopes, um dos autores diletos de Torga, é o gosto pelas formas dialogadas. O modo dramático de narrar compõe inúmeras entradas do *Diário*, focalizando cenas em que o médico/escritor conversa com pacientes, amigos e pessoas do povo. Nesse sentido, o consultório médico é o lugar em que se desenrolam boa parte dos diálogos, embora as viagens também propiciem muitas situações de interação. A projeção dessas vozes possibilita a mescla estilística entre discurso pessoal e crônica social. Vejamos no exemplo:

Coimbra, 28 de Abril de 1943 – O tecto do velho casarão hospitalar só não caiu porque isto da matéria às vezes resiste muito.
Era na hora da aceitação. A ficha pedia respostas curtas e concretas.
- Profissão?
- Meretriz.
- Filhos?
- Oito.
- Quantos?!
- Oito.
- E todos desde que...
- Todos.
Serena, como se tivesse dito uma coisa sem qualquer importância, continuou de pé, encostada à parede.
- Sente-se.
- Com licença.
Amparou a barriga desmedida, acomodou-se no banco, e continuou a responder.
- Abortos?
- Nenhum.
- Nenhum?!!!
- Não senhor.
- Na sua vida, de mais a mais...
- Nenhum. Nunca quis.

¹¹⁴ ARRIGUCCI JR, Davi. “Braga de novo por aqui”. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 36.

- E os filhos? Vivos ou mortos?

- Todos vivos e sãos.

- Criados lá?!

- Pois.

As letras do assento oscilavam, inseguras, no papel. Firme, só ela, desgraçada, mas com sua folha de mãe corrida e limpa.

- Muito bem. Suba.

O nono rebento nasceu como o de qualquer mulher honrada, e a parturiente teve alta esta manhã (...) ¹¹⁵.

No diálogo acima, vemos que a narrativa autobiográfica cede espaço para a crônica dialógica que retrata a vida de uma paciente do Dr. Adolfo Rocha. Nessa modalidade de narrativa, o discurso direto e o discurso indireto livre são as formas preferidas pelo narrador por favorecer a configuração do universo social das personagens por meio do registro linguístico que elas utilizam. O narrador se posiciona como espectador interessado nos tipos humanos que adentram o consultório, revelando um vínculo de solidariedade com essas figuras de vidas mais duras.

O leitor reconhecerá, por certo, semelhanças entre a pequena crônica narrativa acima e alguns contos de Miguel Torga. Em ambos, as leis da natureza, representadas pelo imperativo da procriação e da sobrevivência, sobrepõem-se à adversidade econômica, às convenções sociais e aos dogmas morais ¹¹⁶. No diálogo entre o médico e a paciente, temos uma cena em que a meretriz parturiente é reconhecida, pelo narrador, não como expoente de uma vida dissoluta, mas como detentora de um influxo vital para gerar vida que a aproxima da natureza, conforme vemos também na explicação a seguir: “*Coimbra, 3 de Novembro de 1937 – (...) Ora, a mulher, em princípio, não é mais nem menos do que manda a natureza: um ventre. Terra. E não me consta que um lameiro tenha hesitado diante do apelo imperativo de nenhuma semente*” ¹¹⁷.

Por conseguinte, no contexto torguiano, a representação da mulher como expressão da natureza não é diminutiva, nem revela uma interpretação meramente biologistica da existência humana. A terra e o meio físico são elementos significativos na cosmovisão do autor, sendo a mulher portadora de uma força matricial e telúrica capaz de humanizar, ao invés de

¹¹⁵ *DII*, pp. 248-249.

¹¹⁶ O mesmo instinto procriador está presente em Mariana, personagem de conto homônimo, em *Novos contos da montanha*.

¹¹⁷ *DI*, p. 53.

embrutecer¹¹⁸. É interessante observar que a focalização das personagens, no *Diário* e nos contos, predominantemente externa, evita o aprofundamento psicológico em proveito da representação do caráter exemplar dessas vidas. A força das personagens não reside naquilo que cada uma possui de individual, em sentido moderno, mas sim na forma como integram e personificam a essência vital da natureza. Nessa perspectiva, enquadra-se o exemplo abaixo:

Coimbra, 19 de Janeiro de 1939 – Enquanto o ia operando, o Fonseca, entre gemidos, foi contando a vida. Isto: aos dez anos morreu-lhe o pai. Aos quinze, a mãe. Aos dezenove, quebrou uma perna e três costelas de um carro de bois abaixo. Aos vinte, teve uma pneumonia dupla. Aos vinte e quatro, morreu-lhe um filho. Aos trinta, a filha. Aos trinta de dois, teve uma febre tifoide. Aos trinta e cinco, morreu-lhe a mulher. E agora, no prazo de cinco meses, quatro operações. No final perguntou:
 - É ser homem ou não é, Sr. Doutor?
 - É¹¹⁹.

Assim, o sumário narrativo, jocoso, mas não por isso menos dramático, reitera a ideia de que o indivíduo é capaz de enfrentar as piores adversidades da vida. Reparem que o humor irônico do médico-narrador, perceptível na maneira sintética e paratática de narrar uma vida tão cheia de dramas, acaba por se dissolver com a resposta lacônica que oferece ao final da narrativa. Ainda que o narrador possa sentir-se incomodado com o componente de resignação do paciente, não possui argumentos críveis para contrapor-se à visão realista deste. Nesse sentido, o ponto de vista do homem da terra, em vez de indicar apenas sua limitação econômica e cultural, o que, de certa maneira, também é verdadeiro no contexto narrativo, revela o instinto de sobrevivência humana da qual a terra parece ser o principal elemento motriz.

A inserção de outras personagens propicia a abordagem de temas, no mais das vezes, diferentes daqueles que preocupam cotidianamente o melancólico narrador do *Diário*; instaura-se assim um processo polifônico que favorece, no texto, a formação de outros pontos de vista diferentes do da voz central. Essas vozes coletivas surgem na narrativa a fim de romper com o caráter monológico e autocentrado do discurso intimista. Há uma inversão de posições na medida em que o conhecimento e sabedoria não são comunicados somente pela

¹¹⁸ Em uma carta de agradecimentos à Teresa Rita Lopes, que lhe ofertara seu livro *Miguel Torga: ofícios a um 'Deus da terra'*, o autor grata com a crítica portuguesa: "(...) aprendi, ao lê-la, algumas novidades de mim. Até que sou 'machista', revelação que me espantou, pois sempre sobrepuz a humanidade da mulher à do homem, e nunca cuidei que, traduzido por tantas e amigo de tantas, uma pensasse tal coisa de mim. Mas ninguém se conhece, e chegou a minha vez de o reconhecer penitentemente". Carta de 26 de novembro de 1993 (espólio do autor).

¹¹⁹ *DI*, p. 80.

perspectiva do narrador, mas muitas vezes são trazidos pelas vozes humildes das pessoas com que ele conversa em viagens e no consultório.

O narrador consegue ganhar experiência no convívio com essas pessoas. Dividindo a cena com esses atores sociais, manifesta um desejo genuíno de alteridade na medida em que falar de si é falar do outro; falar de si é falar com o outro. Conforme o pensar do narrador: “só o perfeito testemunho poético dessa realidade [de onde saí] me punha de bem com a consciência. No meu sangue corre, a pedir expressão, um rio de miséria e doçura”¹²⁰.

3.10. História e testemunho

A passagem biográfica mais dramática da vida de Miguel Torga, e que, talvez, mais despertasse curiosidade no futuro leitor, é justamente uma das temáticas menos abordadas no *Diário*: a passagem do autor pela prisão, entre dezembro de 1939 e fevereiro de 1940, devido à repressão política de Salazar. As circunstâncias que o levaram à prisão não são mencionadas na obra, mas se devem, possivelmente, às conhecidas opiniões do autor contrárias ao Estado Novo e à recusa em enviar seus livros à censura prévia, preferindo publicar sua obra sempre em edições de autor. Como aventa Clara Rocha¹²¹, outro pretexto para a prisão foram as críticas à Guerra Civil Espanhola e ao franquismo, contidas em “O quarto dia” d’*A criação do mundo* (1939). De qualquer modo, tais razões foram suficientemente fortes para que o escritor e médico, bem conhecido na cidade de Leiria, fosse preso, por policiais constrangidos, e encaminhado a Lisboa, para a Cadeia de Aljube, onde ficaria encarcerado por mais de dois meses.

O incidente representa, possivelmente, de forma mais cabal, o momento em que os eventos históricos parecem atingir de maneira mais direta e aguda a trajetória individual do médico-escritor. A partir dessa experiência prisional sua percepção do autoritarismo terá outra dimensão, calcada a partir da sensação humilhante de ter sido privado dos seus direitos mais elementares de cidadão. De tal forma Torga se sentiu moralmente atingido, que só abordou, narrativamente, o assunto vinte e cinco anos depois, em “O quinto dia” d’*A criação do mundo*. Devido ao lapso temporal na narração do evento, o expoente mais dramático e sincero desse período talvez sejam as cartas que o autor enviou a amigos, de Aljube.

¹²⁰ *DII*, p. 237.

¹²¹ Entrevista. Disponível em <http://actofalhado.blog.sapo.pt/704919.html>

Os amigos eram a mediação com o mundo. Torga passava-lhes o horário e normas de visita da prisão, onde presos comuns e políticos se misturavam, e pedia ainda dinheiro emprestado para aquele momento de dificuldade. Por carta, também foi informado do acidente de carro que sua noiva, Andrée Crabbé, sofrera no caminho para Lisboa, onde iria visitá-lo. A família, em S. Martinho, foi poupada da notícia triste do cárcere.

No plano biográfico, essas cartas íntimas e comovidas são mais impressionantes que a narrativa rememorativa e distanciada de “O quinto dia” e, sobretudo, hoje, fazem um imenso contraste, no plano histórico, com os extensos e impessoais arquivos que a PIDE organizou, durante três décadas, sobre o autor¹²². No *Diário* do período, a reclusão não é mencionada senão por duas indicações toponímicas, *Cadeia de Leiria* e *Cadeia de Lisboa*, que acompanham os seis poemas que o autor escreveu no cárcere.

É curioso que o *Diário*, um texto muito visado pela censura devido ao seu suposto conteúdo “subversivo”, não tenha abordado diretamente o cotidiano na prisão, temática, por excelência, de obras memorialísticas e diarísticas de grande impacto na literatura ocidental. Em geral, em seus textos narrativos, incluindo os primeiros três volumes dos *Diários*, Torga não faz referências explícitas ao regime e ao contexto político português. Mas se o autor evita falar diretamente da experiência prisional, da censura, da falta de liberdade civil e artística é para revelar, de outra maneira, o quanto as práticas autoritárias estão impregnadas no dia-a-dia dos portugueses.

A prisão “preventiva” do escritor ocorre no mesmo ano em que eclode na Europa a Segunda Guerra Mundial, sinalizando os bons auspícios com que o ditador receberia, em solo português, a ideologia fascista. Abalado pela situação, o autor instaura, em nível estético-literário, uma voz de insubordinação que se manifesta mais nitidamente no campo poético, deixando o tom de denúncia política para as intervenções na vida civil. Assim, os poemas do *Diário* escritos no cárcere, metaforicamente, abordam a necessidade de resistência ao presente, à alienação e à apatia que o poder estatal dissemina num contexto político adverso:

Cadeia de Leiria, 30 de Novembro de 1939.

¹²² Segundo Clara Rocha, “Uma cópia desse ‘dossier’ ser-lhe-ia facultada, em 1975, graças aos bons ofícios de um amigo. Continha fotocópias de cartas pessoais violadas, relatórios confidenciais enviados por delegações locais da PIDE ao Director-Geral, e documentos diversos, tais como textos de intervenção subscritos pelo Autor, listas de assinatura de apoio à propositura ao Prémio Nobel”. In: *Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 145.

Exortação

Meu irmão na distância, homem
 Que nesta mesma cama hás-de-sofrer:
 Que nem a terra nem o céu te domem;
 Nenhuma dor te impeça de viver!¹²³

Por que a voz poética interpela o “homem”, com tal eloquência, no exato momento em que a sorte individual do narrador-personagem é posta em causa? Por que vê uma ameaça à humanidade quando são os direitos civis que são subtraídos? No poema o eu poético não lamenta apenas seu destino individual. Como um arauto moderno, ele adverte aos demais sobre os tempos sombrios que se aproximam.

De certa forma, “Exortação” marca um ponto de viragem no tom da obra. O Estado autoritário e a guerra têm um peso enorme na discursividade do *Diário*, assim como tiveram na literatura Ocidental como um todo. As inquietações sentimentais, os conflitos religiosos e metafísicos, o pessimismo ontológico, que marcam fortemente o *Diário I* e as composições poéticas iniciais, cedem espaço para a reflexão coletiva à medida que os acontecimentos históricos atingem mais duramente a vida social. Daí em diante, projeta-se não somente um *eu* que se confessa, expõe, recrimina, nega, mas ainda um *eu* que porta uma mensagem coletiva.

A sensação de que os dramas íntimos se apequenam, diante do impacto da guerra, pode ser aferida em vários escritores. Mário de Andrade, por exemplo, teria deixado de lado um romance que escrevia na década de 1940, *Quatro pessoas*, com a justificativa de que “não era mais possível preocupar-se com o destino de quatro indivíduos – involucrados em dois casos de amor – quando o mundo sofria e a cultura recebia um golpe profundo”¹²⁴. Da mesma forma, o *Journal* de Gide registra o crescente desespero do autor à medida que vai se interando, em seu exílio na África, dos trágicos desdobramentos da Segunda Guerra. Desconsolado, registra, em 31 de Dezembro de 1942: “Dernier jour de cet an de disgrâce, sur lequel je veux achever ce carnet. Puisse celui qui suivra refléter des jours moins sombres!”¹²⁵. Dois anos mais tarde, quando a guerra já havia abalado, definitivamente, os alicerces da

¹²³ *DI*, p. 96.

¹²⁴ CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade. Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 97.

¹²⁵ GIDE, André. *Journal* (1939-1949), cit., p. 159. Em tradução livre: Último dia desse ano de desgraça, sob o qual eu desejo encerrar este caderno. Que o seguinte possa refletir dias menos sombrios!

civilização europeia, indaga, perplexo: “Quel shakespeare peindra demain l’immensité de ce désastre?”¹²⁶.

O pressentimento de que a humanidade encontrava-se à beira do precipício persegue também o narrador do *Diário*. A guerra representa, para ele, o desconcerto e a negação total do ideal humanista que tinha pautado, até então, sua visão de mundo. Não por acaso, durante o período bélico, os filósofos mais lembrados pelo narrador são Ortega y Gasset e, principalmente, Miguel de Unamuno, considerados pilstras do pensamento humanista ibérico: “Coimbra, 28 de Julho de 1942 – (...) Ah! Unamuno! Porque morreste? Porque não posso eu falar-te nesta hora dramática do mundo, aqui nesta nossa Ibéria carregada de sol e de tristeza...?”¹²⁷.

A referência a Unamuno, a Ortega y Gasset, e ainda, a Romain Rolland, pacifista e crítico ferrenho da Primeira Grande Guerra, procura chamar a atenção para o único papel possível para o escritor em contexto de barbárie: levantar-se como consciência ética que não silencia diante da catástrofe coletiva e da mais dura repressão política. No contexto de guerra havia a forte crença de que cabia ao intelectual falar por aqueles que não podiam falar, diferentemente do que se processaria na literatura, a partir dos anos de 1970, quando as minorias marginalizadas passaram, progressivamente, a testemunhar, por meio de sua voz e escritura particulares, os dramas sociais e políticos que enfrentavam. Em entrevista de 1951, Torga manifesta essa convicção:

Mas resta saber se a voz dum escritor não é sempre uma voz que fala por todos. Uma voz que preserva e testemunha. Que arranca do mais fundo de cada um tudo quanto nele permanece inconfessado, e lhe dá uma formulação evidente. Uma voz que, mesmo quando parece solitária, é sempre a ressonância da voz de muitos¹²⁸.

Todavia, o narrador do *Diário* tem consciência de que trava uma luta inglória, em nome da liberdade, contra as forças autoritárias que dominam seu país. Como ocorreu a Rolland, em 1914, seu destino é gritar sozinho e inutilmente. Por isso, se em determinadas circunstâncias o narrador e a voz poética são capazes de manifestar uma crença otimista na resistência, como no poema *Exortação*, supracitado, em outros momentos a condição de homem e artista, sob o regime autoritário, é vista de maneira profundamente degradada:

¹²⁶ GIDE, André. *Journal* (1939-1949), cit., p. 274. Em tradução livre: Qual Shakespeare descreverá amanhã a imensidão desse desastre?

¹²⁷ *DII*, p. 168.

¹²⁸ TORGA, Miguel. “Entrevista”. In: *Ensaios e discursos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 242.

Coimbra, 29 de Julho de 1942 – Cada vez mais doente e mais só a lutar contra este Portugal como um *insecto contra a parede do frasco onde foi encerrado*. Encho-me de coragem, faço das tripas coração, e subo um centímetro pelo muro acima. Mas escorrego e caio. Não há esforço nem garras que vençam isto. O frasco é de vidro grosso, e absolutamente liso¹²⁹.

Revolta e impotência convivem lado a lado no *Diário* do período de guerra. Causa profundo constrangimento moral a “neutralidade” portuguesa que, se por um lado, resguardava os cidadãos da violência direta do conflito, por outro, deixava às claras a adesão dos governantes ao deplorável ideário nazifascista. Tal posição diminui civicamente o país aos olhos do narrador:

Coimbra, 22 de Maio de 1944 – Combater é, em termos absolutos, uma diminuição. O homem, quer defenda a pátria, quer defenda as ideias, desde que passa os dias aos tiros ao vizinho seja o monstro dos monstros, está a perder a grandeza (...) Mas quando numa comunidade alguém endoidece e desata a ferir a torto e a direito, é preciso dominar o possesso de qualquer forma, e a guerra é fatal. Então, embora sabendo que vai empobrecer a sua alma, o homem normal começa a lutar, e só a morte ou o triunfo o podem fazer parar. É trágico, mas é natural. *O que é contra todas as leis da vida é ficar ao lado da contenda como espectador*. Sendo uma diminuição combater, é uma traição sem nome lavar as mãos do conflito, e passar as horas de binóculo assestado a contemplar a desgraça do alto dum monte. (...) 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 implica¹³⁰.

A crítica ao governo português é evidente. A posição de espectador, escolhida estrategicamente pelo regime salazarista, é imposta aos cidadãos num contexto que nega ao indivíduo qualquer liberdade de expressão e de posicionamento político. Protegidos do conflito externo, os portugueses vivem, em seu país, submetidos a permanente vigilância. O *Diário* reflete em sua temática e composição esse estado de coisas. No texto, a guerra, o progressivo declínio das liberdades individuais e dos direitos humanos só pode ser abordado em surdina ao passo que, do lado de fora, a realidade bélica impõe-se de maneira afrontosa ao entendimento humano. A guerra, no *Diário*, é assunto extremamente delicado porque, além de exterminar pessoas, assinala, definitivamente, o solapar dos mais caros valores Iluministas que a Europa, até então, dizia resguardar.

O narrador não consegue permanecer neutro e intocado pelo conflito. Assim como ocorreria ao *Journal* de Gide do início dos anos de 1940, as preocupações, individuais e estéticas, dão lugar a um sentimento de profunda maceração. Miguel Torga, especificamente,

¹²⁹ *DII*, p. 168. Grifo nosso.

¹³⁰ *DIII*, p. 286. Grifo nosso.

impregnado de rancor à guerra, nega-se, em seu texto, a retratar qualquer componente épico ligado ao evento. A guerra não é percebida por grandes acontecimentos, concretos e referenciais. O cotidiano da guerra, os temas e ações que poderiam despertar maior interesse narrativo, batalhas, invasões, armamento bélico, bombardeios, derrotas, heróis etc., sequer são mencionados no *Diário*. Na verdade, o que torna paradigmáticas suas impressões do período é a convicção de que a humanidade havia chegado a seu limite histórico-biológico. Daquele momento em diante, poderia esperar uma regressão até voltar à condição de primata, como expressa, com ironia feroz, o narrador: “Dum Einstein, dum Unamuno, dum Gide, dum Pavlov, saíam suas excelências Orangotango pai, Orangotango filho, Orangotango espírito santo”¹³¹.

Dominado por esse estado de espírito, os eventos traumáticos são representados somente por meio dos efeitos e impressões que produzem na estrutura psicológica do narrador:

Coimbra, 20 de Novembro de 1942 – É impossível que o tempo actual não seja o amanhecer doutra era, onde os homens signifiquem apenas um instinto às ordens da primeira solicitação. Tudo quanto era coerência, dignidade, hombridade, respeito humano, foi-se¹³².

Este processo de assimilação subjetiva dos acontecimentos, deixando de lado as descrições externas para mostrar as fissuras que provocam internamente no sujeito, foi considerado uma espécie de desinteresse, do *Diário*, pela representação histórica. João Medina, historiador português, afirma que, nos primeiros quatro volumes da obra, que abrangem os anos de 1932 a 1949, houve um “expurgo quase total” de “qualquer referência, mesmo ligeira ou eufemística, à ditadura, ao ditador ou aos eventos da história mundial ou ibérica”¹³³. O teor da declaração sugere que o pesquisador esperava localizar no *Diário* uma abordagem histórica do período calcada no factual e no referencial, elaborada por alguém que conseguisse manter um olhar inquisitivo e objetivo da realidade próximo ao de um cronista histórico.

¹³¹ *DII*, p. 184.

¹³² *DII*, p. 189.

¹³³ MEDINA, João. “Torga e Salazar: a ditadura e o ditador nos *Diários* de Miguel Torga”. In: FAGUNDES, Francisco (Org.). “*Sou um homem de granito*”: Miguel Torga e seu compromisso. Lisboa: Edições Salamandra, 1997, p. 397.

Impregnado pela consciência dramática do tempo histórico, o *Diário* não consegue sustentar a focalização externa dos eventos. A distância temporal e emocional entre a matéria narrada e o ato da enunciação é mínima. Como discurso que se dirige, primeiramente, de si para si, o narrador-personagem revela, por meio da focalização interiorizada, ter dificuldades para assimilar a natureza trágica desses acontecimentos. Como sujeito e matéria principal de sua narrativa, o narrador só consegue representar a guerra pelos efeitos e abalos que ela provoca em sua visão de mundo.

Nesse sentido, não nos parece de menor significação e importância conhecer a história a partir de um enfoque marcadamente subjetivo, e, talvez, tenha sido justamente esse o motivo do grande interesse pelo *Diário* nos anos de 1940. Segundo o paradigma do discurso confessional, seria falso abordar a guerra de uma forma objetiva; e seria também inútil, pois em tempos de guerra e ditadura há carência de tudo, sobretudo, de informações confiáveis. Assim, preferir a representação interiorizada à descrição realista é também resistir a uma percepção falseada da história, calcada em imagens, discursos e textos que se sabe de antemão censurados e manipulados.

Por circunstâncias semelhantes passaram os escritores e dramaturgos franceses, durante a ocupação nazista, quando tiveram que recorrer ao mito grego para abordar temas como a falta de liberdade política sem gerar imediata retaliação. O artifício talvez fosse, para alguns intérpretes, uma fuga da realidade brutal da guerra. Mas, em nível estético e político, parece-nos mais eficiente do que o discurso estritamente ideológico porque é capaz de resgatar, como na figura emblemática de Antígona, no presente marcado pela repressão, o desejo sublime de liberdade que acompanha o ser humano desde épocas remotas. Sempre no horizonte, mas nunca palpável.

Como o mito grego, a poesia lírica no *Diário* dramatiza tal condição histórica. Em “Clarão”, chama a atenção a imagem de um certo “nevoeiro”:

Coimbra, 30 de Novembro de 1942.

Clarão

O que isto é, viver!
Abrir os olhos, ver,
E ser o nevoeiro que se vê!
Nevoeiro ao nascer,

Nevoeiro ao morrer,
E um destino na mão que se não lê...¹³⁴.

É profundamente perturbador o nevoeiro que acompanha a trajetória da voz poética, tão colado a si, tão espesso, que acaba por se converter na própria metáfora existencial: “ser nevoeiro”. A imagem particularmente feliz, emprestada de *Mensagem*, reflete a condição dramática de quem se sabe, desde o nascimento até o fim dos dias, condenado a viver na obscuridade. Em “Clarão” a impossibilidade de apropriar-se da história, seja ela individual ou coletiva, sugere que em tempos sombrios não há clarividentes ou cegos, e que todos, igualmente, são vítimas do mesmo processo de anulação histórica.

Por certo, em “Clarão” o registro é bem diferente do manancial de textos ficcionais e históricos sobre o período que, no pós-guerra, viria abarrotar as prateleiras. O cinema, igualmente, valeu-se do tema para criar diversos gêneros de grande êxito popular. No *Diário*, contudo, a guerra nunca teve um veio heroico. O narrador sente concomitantemente no corpo e na psique os efeitos traumáticos de seu momento histórico. A narração das fortes dores físicas que o atingem, em 1942, coincide com a dor moral que a guerra desencadeou no seu íntimo, arrefecendo, inclusive, o desejo de lutar pela vida: “[sinto] o egoísmo de conservação individual ceder perante a carnificina do colectivo”¹³⁵.

O medo da morte, desencadeado pela doença, confunde-se com a ameaça iminente de dizimação em massa. Assim como a guerra, a doença não é descrita de maneira objetiva. Há um pudor do narrador em expor claramente os detalhes de sua natureza fisiológica. Os anos mais difíceis são aqueles em que o conflito e a doença estão mais agudos, 1942 e 1943. O pessimismo histórico e individual faz com que o *Diário*, desses dois anos, tenha o dobro de notas em relação à média dos anos anteriores, como já tivemos oportunidade de comentar. A maior frequência ao *Diário* favorece a dramatização da morte e do sofrimento. A guerra e a doença configuram, no *Diário*, a tônica, de desespero diante da morte que retornaria intensamente, em volumes posteriores da obra. Esse traço fica ainda mais visível a partir do final dos anos de 1960, quando Torga adoece gravemente, chegando, até mesmo, em algumas passagens, a se despedir do leitor e, sobretudo, nos anos de 1990, quando não consegue escrever mais nada além das entradas e o texto se converte em narração *in extremis* de seus derradeiros dias.

¹³⁴ *DII*, p. 190.

¹³⁵ *DII*, p. 188.

Prisão, guerra, doença, situações-limite que marcam a composição do *Diário* devido à sua incontornável proximidade da morte. Quando, por fim, a guerra acaba não pode mais ser recebida com alívio, pois já são muito claros os sinais de que ela representou a destruição de todo um ideal de civilização. Por isso, o narrador lamenta-se:

Coimbra, 18 de Maio de 1945 – Não há palavras para deixar testemunho de certas dores e certas humilhações. Por mais que se imagine, não se pode fazer ideia do que seria a vergonha dos filhos de certas épocas, ofendidos na sua dignidade de homens e de cidadãos. Quando o futuro quiser saber o que se passou neste tempo, a História há-de dizer coisas de arrepiar os cabelos. Matanças, campos de concentração, o espezinhamento metódico de tudo quanto era limpo e tinha uma significação luminosa. Mas nada disto dará uma pálida ideia do que foi a tragédia de viver agora. Um esgar na cara não tem expressão. Sente-se¹³⁶.

Os efeitos devastadores da guerra são visíveis na afirmação, posteriormente banalizada, de que é impossível encontrar palavras para relatar a dolorosa experiência histórica. De que não é possível encontrar expressão adequada para tamanho horror. Ao mesmo tempo, o narrador revela, pelo desabafo, que quer de alguma forma comunicar o horror vivido para não sucumbir à negação e à amnésia que ameaçam apagar a barbárie da memória histórica. A propósito do tema, Aharon Appelfeld¹³⁷ mencionou que, no pós-guerra, era comum a postura de não querer ouvir, de soterrar a memória da dor, de neutralizá-la com o esquecimento. Por outro lado, no dizer acertado de Seligmann-Silva, “estar no tempo ‘pós-catástrofe’ significa habitar essas catástrofes”¹³⁸.

O sentimento de viver em uma era catastrófica, em um país bloqueado por uma ditadura nefasta, capaz de sobreviver até mesmo à derrocada nazifascista, perturba intensamente o narrador do *Diário*. Há uma tensão insuportável que se manifesta na narrativa entre o desejo crescente de testemunhar e a dificuldade concreta de fazê-lo, que muitas vezes se manifesta em desabafos dolorosos no *Diário*: “Peçam-me tudo, menos que tape os olhos”¹³⁹.

A dicotomia entre a necessidade de expressão e a impossibilidade de expressar já havia sido problematizada noutro poema que escrevera ainda na prisão, “Canção”, nos

¹³⁶ *DIII*, p. 307.

¹³⁷ APPELFELD, Aharon. “Depois do Holocausto”. In: *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*. FFLCH/USP, n. 2, 1999, pp. 81-91.

¹³⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Literatura e trauma: um novo paradigma”. In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 63.

¹³⁹ *DII*, p. 183.

seguintes versos: “À janela da casa, / Ave só na lembrança, / Já nem levanta a asa / Que a mãe lhe deu de herança”. O que faltaria a essa ave, melancólica e taciturna, que tem alimento e goza de boa saúde? Não é difícil adivinhar qual é o entrave ali para uma existência plena: “Falta-lhe a liberdade. / Só essa dor lhe dói. / Mas só por ela há-de / Não ser o ser que foi.”¹⁴⁰. O símile da ave que é impedida de voar e o poeta que não pode dispor livremente das palavras, ainda que desgastado, é bastante expressivo. O que foi negado não é algo secundário, mas a condição essencial para poder viver como ave e poeta: ser livre. Ao mesmo tempo, só a preservação desse ideal de liberdade pode fazer o poeta “não ser o ser que foi”.

A assimilação dessa matéria histórica, pelo *Diário*, não se deu de maneira simples. O narrador alude à alteração em seu projeto estético-literário da seguinte forma:

*Coimbra, 11 de Julho de 1944 – (...) Todos os Gides me tinham ensinado que os homens se dividiam em artistas e não artistas, e que os dois grupos não se podiam encontrar na vida. Nem os factos de eu ter certas ideias políticas me valeu. A lição era peremptória: tanto quanto possível, o homem e o artista deviam viver dentro de mim em compartimentos estanques. Veio então a guerra*¹⁴¹.

Após os impactos da guerra, o *Diário* se converterá, progressivamente, em repositório dos dramas e crises históricas mais significativas do século XX. Acentua-se, assim, o tom histórico-testemunhal por meio da penetração da temática coletiva no discurso íntimo. Para o narrador, torna-se premente testemunhar o sofrimento e a humilhação que os homens impuseram (e impõem), cotidianamente, a outros homens com a convivência tácita dos povos “civilizados”.

Se nos três primeiros volumes a história trágica era assimilada de maneira gradativa e interiorizada, a partir do *Diário IV* o narrador abordará de forma mais direta e contundente os temas da realidade social e política. Vários temas que compareciam, até então, subliminarmente na obra, ganharão maior ênfase, dentre eles, a questão da terra, o obscurantismo religioso, o atraso sociocultural português, a falta de liberdade política, o autoritarismo comunista no Leste europeu, a ambição colonial, os conflitos sanguinários na África, a corrupção política pós 25 de abril, as fissuras sociais do capitalismo, a ameaça atômica, as guerras televisionadas etc.

¹⁴⁰ *DI*, p. 98.

¹⁴¹ *DIII*, p. 294.

Convertido, progressivamente, em cronista de seu tempo, o narrador se posiciona como uma espécie de consciência vigilante. Nesse sentido, sua perspectiva vai sempre a contrapelo da história oficial. A passagem em que reflete sobre os efeitos da bomba atômica em Hiroxima, já citada no capítulo 2, é devastadora e de certa maneira dá a tônica da visada, em geral, negativa e irônica do narrador. A notícia da morte de Gandhi, por sua vez, símbolo de resistência pacífica contra o domínio inglês na Índia, deixa patente que o indivíduo, embora desencantado, ainda se sente profundamente afetado pelos fatos dos quais toma conhecimento.

*Coimbra, 30 de Janeiro de 1948 – Mataram Gandhi, a tiros. (...) Não havia no mundo quem merecesse menos do que o Mahatma a violência brutal de um assassinio. O seu apostolado foi a expressão mais alta que se viu até hoje da intangibilidade da pessoa humana. O próprio Cristo pegou num chicote, e apensou à sua pregação de amor o rabo-leva de uma agressão. Gandhi, nesse caminho, foi o primeiro a conservar intacta a beleza de sua doutrina (...)*¹⁴².

Como se vê, há uma notação trágica e perplexa na nota à medida que o narrador se dá conta de que o movimento da história vai no sentido de abalar, periodicamente, o que resta de sua convicção humanista. A morte do líder espiritual hindu, nesse sentido, é um duro revés nas ilusões de paz mundial duradora.

No plano político português, o rolo compressor da história não deixava por menos. Em novembro de 1949, durante a campanha eleitoral, Miguel Torga concedeu entrevista ao *Diário de Lisboa* ao qual disse estar confiante no papel das eleições livres e na atuação dos escritores para pôr fim, em breve, à ditadura¹⁴³. Desnecessário seria lembrar que tal previsão, excessivamente otimista, não se concretizou e que o regime de Salazar teve forças para manter-se no poder, após essa data, de forma ainda mais repressiva, por cerca de um quarto de século.

De forma significativa, os discursos e entrevistas políticas do autor, posteriores à de 1949, recolhidos na coletânea *Ensaios e discursos*, trazem a observação de que não puderam ser publicados ou pronunciados à época devido à ação da censura. As cartas trocadas entre Miguel Torga e seus correspondentes dão ideia do que acontecia então. Em uma das cartas, de 1956, responde a Eduardo Lourenço acerca da crise provocada pela invasão russa à Hungria. Exilado na França, Lourenço pedira a Torga que o ajudasse a reunir os escritores portugueses

¹⁴² *DIV*, p. 407.

¹⁴³ TORGA, Miguel. “Entrevista”. In: *Ensaios e discursos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, p. 234.

num manifesto público de repúdio à invasão do país. Vivendo em Portugal, Torga sabe da importância dos intelectuais esboçarem, por meio da Associação de Escritores, uma reação de indignação, mas lembra ao amigo a dificuldade e ambiguidade que tal gesto poderia suscitar:

Há, contudo, em meu franco entender, duas razões que devem tornar esse gesto difícil senão irrealizável: a pouca ou nenhuma autoridade moral da maioria dos literatos nacionais para verberarem tiranias alheias depois de trinta anos de pacata ou conivente aceitação da nossa, e a necessidade de no manifesto a produzir se pôr a claro que é esmagada pela opressão caseira que a inteligência portuguesa se dói de espesinhamento (*sic*) da magiar. Sem esta última premissa, tudo quanto se disser é somente engrossar a onda de clamor fascista que cobre de cinismo a grandeza da tragédia¹⁴⁴.

O teor da resposta não foi bem compreendido por Lourenço, que pareceu, na ocasião, ter ficado desapontado com a condição imposta, sobretudo, porque, após a invasão russa, havia se levantado, entre muitos intelectuais europeus, uma onda de indignação imediata contra o imperialismo soviético. No entanto, a posição que Torga tomou parece perfeitamente lúcida diante do seu enquadramento histórico. Equilibrando-se num “jogo de extremos”, ele sabe que os intelectuais portugueses só teriam autoridade moral para condenar o imperialismo russo se fossem capaz, no mesmo documento, de levantar a voz contra o que se passava em seu próprio país. Prevendo que seria improvável tal atitude de seus coevos, conclui a carta da seguinte forma: “Mas temo muito que continuemos sozinhos como sempre, e que estas congeminações acabem nas páginas melancólicas do Diário. A gente bem quer, o pior é a roda de navalhas em que vivemos...”¹⁴⁵.

De fato, chega a ser profética a forma como parte do receio, esboçado na epístola, parece se materializar. Em 15 de janeiro de 1957, o narrador registra no *Diário VIII* uma nota sobre a questão húngara, comentando uma manifestação popular que presenciou, em Coimbra, em favor do país do Leste, na qual pais de família e mulheres com filhos no colo soluçavam e entoavam uma espécie de ladainha “Virgem Mãe / Protege o povo da Hungria, / Dá-lhe a paz que lá havia...”. Diante da comoção pública, o narrador apercebe-se de que aquela multidão não parecia ter consciência do que se passava em Budapeste. Eram apenas as vozes dos cantores e as guitarras que provocavam aquela reação emocionada: “Nenhum deles

¹⁴⁴ Carta de Miguel Torga a Eduardo Lourenço, de 10 de novembro de 1956 (espólio do autor).

¹⁴⁵ Carta de Miguel Torga a Eduardo Lourenço, de 10 de novembro de 1956 (espólio do autor).

pensava na história, na condição humana, ou na preservação de valores sem os quais a existência não presta. Sofriam por simples necessidade de sofrer”¹⁴⁶, conclui o narrador.

O uso ideológico que o autoritarismo português fazia de situações semelhantes, a fim de sustentar seu poder alienante, leva Torga a se colocar numa posição de franca hostilidade ao regime, recusando quaisquer formas de conciliação. Nesses anos pesados, literatura e política se ligam profundamente. O poder “adormecido” que a literatura parece representar incomoda o regime, que, além de censurar e vigiar, procura dissimuladamente captar a simpatia dos meios literários. Nesse sentido, elucidativa é a carta em que Miguel Torga narra, também a Eduardo Lourenço, três incidentes que o chatearam profundamente naqueles dias: a apreensão nas livrarias de seu poema dramático *Sinfonia*, a realização pelo governo de uma exposição da cultura que “estimulou e que perseguiu nos seus trinta anos de duração” e, por fim, uma declaração, veiculada pela Emissora Nacional, que dizia que ele, Miguel Torga, era, justamente, o maior exemplo de escritor que pudera se realizar livremente em solo português¹⁴⁷.

Premido por uma realidade ideologicamente tão adversa, Miguel Torga vê o *Diário* como um dos últimos espaços de intervenção. O tom testemunhal ganha maior nitidez e transparência por meio da insistência, em nível semântico, nas palavras “testemunho”, “testemunhar”, “dar testemunho”, que, por sua vez, guardam forte proximidade com outras palavras caras ao autor, “testamento” e “legado”, termos usados para se referir metonimicamente ao teor de seus escritos¹⁴⁸. Depois da guerra, o *Diário* não deixará de ser também uma forma de testemunho e testamento histórico.

Sensível ao fato de que o *Diário*, por vezes, atirava “pedradas irresponsáveis às vidraças do tempo”, justificava-se com a afirmação de que a única significação positiva que encontrava na obra era a de “testemunhar passo a passo o que foi a crucificação espiritual de um homem insubmisso”¹⁴⁹. Nesse sentido, sua intenção era “viver inquieto a inquietar, ou,

¹⁴⁶ DVIII, p. 841.

¹⁴⁷ Carta de Miguel Torga a Eduardo Lourenço, de 10 de maio de 1956 (espólio do autor).

¹⁴⁸ À guisa de exemplo, tomemos os poemas “Testamento” (DII), “Testamento” e “Pequeno testamento” (DIV).

¹⁴⁹ DVII, p. 696.

pelo menos, a tentar. Nasci para apóstolo, sem nenhuma verdade para apostolar, a não ser a da minha aflição”¹⁵⁰.

A aflição que então sentia pouco tinha a ver com a antiga irreverência do *Orfeu rebelde*. O inconformismo dos tempos de estudante e jovem escritor já havia se transformado em algo mais terrível. A passagem do *Diário* que talvez dê uma ideia aproximada de sua nova percepção histórica é aquela em que o narrador diz querer delegar na história “um vômito azedo”¹⁵¹. Registrar, como um “vômito azedo”, as fissuras históricas torna-se uma maneira de incomodar, afligir, desassossegar, num movimento de escavação permanente das ruínas que sobraram da guerra.

Não por acaso, a referência histórica mais presente no *Diário* é a da Guerra Civil Espanhola, o primeiro estopim do conflito. O movimento de analepse histórica apoia-se, muitas vezes, na evocação toponímica, uma das formas mais utilizadas pelo narrador para recuperar a memória dos eventos ocorridos na Espanha. Durante as frequentes incursões que realiza ao país vizinho, os lugares visitados evocam lembranças trágicas... Guadalajara, Granada, Figueiras...:

Figueiras, Catalunha, 8 de Setembro de 1970 – Ah, memória teimosa dos vencidos! Quem já se lembra que numa das masmorras do castelo desta terra se reuniu pela última vez o parlamento republicano? Mas lembro-me eu...¹⁵².

Os lugares, por sua vez, se associam à memória das primeiras vítimas desse período: Federico Garcia Lorca, assassinado em Granada, que surge na lembrança do narrador no dia do 50º aniversário de sua morte (19/8/1986). Como um epitáfio terrível, o aniversário do golpe também fica registrado:

Coimbra, 17 de Julho de 1986 – Faz hoje cinquenta anos que um golpe militar deu início à Guerra Civil de Espanha. 17 de julho de 1936. Nunca conseguirei esquecer esta data fatídica. É como se fosse uma inscrição tumular gravada na memória¹⁵³.

Outra inscrição dolorosa, no texto, é a morte da “Passionária” (12/11/1989), a “mãe ibérica”, líder republicana da última guerra cuja causa podia se considerar justa. As imagens

¹⁵⁰ DXVI, p. 1735.

¹⁵¹ DIV, p. 422.

¹⁵² DXI, p. 1195.

¹⁵³ DIV, p. 1561.

desta guerra surgem obsessivamente ao narrador idoso nas viagens à Espanha, na recordação dos mortos e, ainda, por meio de emissões televisivas. É assistindo a um documentário sobre o assunto que o narrador faz uma melancólica reflexão sobre sua vida:

Coimbra, 14 de Agosto de 1984 – Último episódio televisivo de uma série sobre a Guerra Civil de Espanha. Os passos de uma paixão cruciante avivados na memória dorida. Que remorsos de não ter ido arder no primeiro holocausto que o fascismo perpetrrou! Todos os da minha geração que não se bateram numa das frentes daquele fatrécido expiatório ficaram a mais no mundo¹⁵⁴.

Essa memória caudalosa, contida nos primeiros *Diários*, voltará com força na idade madura e na velhice do narrador, momento de ajustes de contas definitivo com a história. Já no final do *Diário III*, a representação histórica já dava sinais de que alçaria a outro plano na obra. A partir desse momento, tornou-se um imperativo para o escritor socialista registrar, de maneira mais incisiva e direta, os diversos cataclismos por que passava o mundo. Daí em diante, o autor não se eximirá de denunciar, no calor da hora, a nova ordem do pós-guerra, dando aos *Diários* posteriores à tríade inicial, aquela feição de denúncia política, que lhe fora cobrada, ainda que injustamente, durante o período do conflito.

A partir do *Diário IV*, o autor falará mais abertamente de questões ligadas a Portugal e ao mundo¹⁵⁵. Ganham evidência as críticas explícitas ao imperialismo soviético, nas menções à invasão à Hungria (15/1/1957), à Primavera de Praga (20/3/1968) e a invasão russa à Tchecoslováquia (21/8/1968), à prisão do cientista russo Shkarov (28/1/1980) e do escritor dissidente Soljenitsine (15/10/1978). A crítica ao socialismo real também é perceptível nas passagens sobre a existência do Muro de Berlim (28/8/1970), a repressão na Polónia (28/12/1981), a morte de Brejnev (12/11/1982), a guerra civil na Romênia (21/12/1989), a queda do Muro de Berlim (9/11/89), a morte do ditador romeno Nicolau Ceaucesco e de sua mulher (25/12/89), as “atrocidades do ditador de cuba” (17/12/1990), a desagregação da Iugoslávia (12/3/1991 - 7/7/1991), o golpe de estado na Rússia (19/8/1991) etc.

A tensão no mundo árabe comparece nas referências ao ódio gerado pela Independência de Israel (14/5/1948), aos dois massacres coletivos cometidos por este país no Líbano (9/7/1982 - 18/9/1982) e a retaliação americana à Líbia (15/4/1986). A crítica ao fundamentalismo religioso se explicita na notícia de um suicídio coletivo na Guiana

¹⁵⁴ DIX, p. 1516.

¹⁵⁵ Isabel Ponce de Leão faz um levantamento amplo e criterioso dos fatos históricos mencionados no *Diário*. Cf.: *A obrigação, a devoção e a maceração (o Diário de Miguel Torga)*, cit., p. 155. Limitei-me a selecionar no *Diário* aqueles que julguei mais significativos.

(21/11/1978), dos “morticínios” no Irã (24/11/79), de uma chacina na Índia (20/2/1983) e da “condenação” à pena de morte de Salman Rushie, literato “à mercê dos Torquemadas de todas as épocas” (21/2/1989).

Os despojos do colonialismo são tema recorrente no texto. Nesse sentido vão as entradas que tratam da guerra no Cambodja (10/1/79) e nas Malvinas (23/5/82), dos fuzilamentos em Guiné-Bissau (22/7/1986), dos massacres na Somália (18/6/1993) e no Timor Leste (12/11/1993), da prisão do líder timorense Xanana Gusmão (12/12/1992), do primeiro aniversário dos massacres no Timor “um dos mais dolorosos cilícios da nossa consciência colectiva” (12/11/1992), da guerra civil em Angola (20/2/1993) etc.

Também causam forte impressão ao narrador as notícias e imagens televisionadas da barbárie, caso dos fuzilamentos na Libéria (22/4/80), da Guerra do Golfo “filme pornográfico” (21/1/1991 - 23/2/1992) e do extermínio do povo curdo (11/4/1991). As fraturas sociais são expostas em notícias como a “chacina de dezenas de operários sul-africanos pelos companheiros” (26/9/1987) e da “matança a tiros de sete crianças que dormiam na escadaria de uma Igreja no Rio de Janeiro” (24/7/1993). A morte de algumas personagens históricas marcam profundamente o narrador, como a de Che Guevara “Cristo guerrilheiro” (11/10/1967), do General Tito “o último dos homens desmedidos do século” (4/5/1980) e do líder moçambicano Samora Machel (20/10/1986).

Após o *Diário III*, o tempo português será representado, sobretudo, de maneira distópica. As utopias coletivas como a revolução no campo e a liberdade de expressão pareciam ter perdido a evidência no período agônico da ditadura, nos anos de 1960. Nessa conjuntura desencantada, o narrador dá notícia da exoneração de Salazar, por doença, “Na História do mundo nada aconteceu, mas na de Portugal acabou um reinado”¹⁵⁶ (26/9/68) e, dois anos mais tarde, de sua morte: “Morreu Salazar. Mas tarde demais para ele e para nós, os que o combatíamos. Para ele, porque não morreu em glória, como sempre deve ter esperado; para nós porque o não vimos morrer na nossa raiva, na nossa humilhação, na nossa revolta”¹⁵⁷ (27/7/1970).

Assim, é quase na condição de observador irônico e melancólico da história portuguesa que o narrador maduro vai registrando os eventos, para alguns, catárticos, do

¹⁵⁶ *DXI*, p. 1146.

¹⁵⁷ *DXI*, p. 1185.

período pós Salazar. Nesse tom surge a menção à primeira vez em que vota, aos 62 anos, ato que tinha “muito da fisionomia caricata que quarenta anos de tirania tornam familiar”¹⁵⁸ (26/10/1969), à invasão da sede da PIDE pelos revoltosos – “facto curioso de as vinganças raras vezes serem exercidas pelas efetivas vítimas da repressão”¹⁵⁹ (27/4/1974) – e à manifestação do Primeiro de Maio pós Revolução de Abril, que mais lembrava uma procissão religiosa: “em que oceano de bom senso iria desaguar aquele delírio?”¹⁶⁰ (1/5/1974).

O narrador lança um olhar especialmente ácido sobre os revolucionários de ocasião: “continua a revolução, e todos se apressam a assinar o ponto”¹⁶¹ (6/4/1974). No mesmo tom, um pouco depois, registraria a decepção com os rumos da Revolução dos Cravos: “Revolução singular, na verdade, não por ter encontrado soluções originais para os problemas que nos afligem, mas por ser mais psicológica que sociológica”¹⁶² (15/5/1975).

A contraface do processo revolucionário ganha maior nitidez a partir da leitura contínua que o narrador faz de jornais do período, que revelam o frágil papel da imprensa na democracia: “devoro carros de prosa diariamente, a mais contraditória e parcial, a vomitar as tripas quase sempre, mas sem arredar pé do tronco de tortura”¹⁶³ (3/7/1975) e da percepção de que a “comédia democrática (...) substituiu a tragédia autocrática no palco do país”¹⁶⁴ (12/9/1978). A abertura política também permite que se veja às claras aquilo que existia, até então, camuflado, como a corrupção na política. O ressentimento e a ameaça de convulsão social também são visíveis nas menções a inúmeras greves: “Um povo subserviente, que recebia e agradecia de chapéu na mão, como favores concedidos, os próprios direitos, exige agora o possível e o impossível, numa desforra serôndia”¹⁶⁵ (13/2/1979).

Em contexto de abertura democrática, paradoxalmente, o excesso de lucidez do *Diário* torna-se tão incômodo ao novo *status quo* como fora para o antigo. O XII volume do *Diário*, que traz referências à guerra colonial, ao 25 de abril e à política interna portuguesa, não é bem

¹⁵⁸ *DXI*, p. 1164.

¹⁵⁹ *DXII*, p. 1272.

¹⁶⁰ *DXII*, p. 1273.

¹⁶¹ *DXII*, p. 1273.

¹⁶² *DXII*, p. 1299.

¹⁶³ *DXII*, pp. 1300-1301.

¹⁶⁴ *DXII*, p. 1270.

¹⁶⁵ *DXIII*, p. 1387.

recebido em contexto pós-revolucionário, assim como não merecera tanta atenção do público o “Quinto dia” d’A *criação do mundo* (1974), pois, segundo o narrador, “saiu uma semana depois do vinte e cinco de Abril, já quando ninguém precisava de exhibir credenciais de rebeldia”¹⁶⁶.

Assim como acontece no plano histórico, a passagem do tempo também se faz sentir de maneira intensa na história subjetiva do narrador. Na tríade inicial, vimos que o tempo fora representado, muitas vezes, de maneira cíclica, vinculado à constância da natureza, em seu movimento de idas e vindas, ou ainda, como um tempo quase estático a partir da sensação de “estagnação” vivencial que acometia o narrador, reiterada na ideia de tédio, monotonia e vazio. A passagem da juventude para idade madura, na virada dos 40 anos do narrador, favorece uma reconfiguração da dimensão temporal. Progressivamente, o tempo na narrativa torna-se mais dinâmico por meio do acúmulo e precipitação dos eventos – sejam aqueles que dizem respeito à história coletiva, mencionados sumariamente acima, e, também, à história individual do narrador como o nascimento da filha (1955), as mortes da mãe (1/6/1948), do pai (4/1956) e, por fim, da irmã (3/4/1983) –, que pedem uma reestruturação completa do universo afetivo do narrador.

A idade madura configura um tempo no qual o processo formativo já se encontra concluído e que o autor começa a receber o reconhecimento literário. Consequentemente, suas opiniões e ideias adquirem uma visibilidade e autoridade que transcendem a esfera estritamente literária. É o momento de viajar para fora de seu continente como turista ou escritor convidado (Brasil, Canadá, México, Angola, Moçambique, Macau, Índia) e fazer intervenções públicas por meio de entrevistas, discursos e conferências, em Portugal e no estrangeiro, cujos textos muitas vezes serão anexados às páginas do *Diário*. Da mesma forma, surgem as primeiras traduções para línguas estrangeiras, exigindo do autor a redação de muitos prefácios, que deem alguma notícia prévia ao leitor daquele seu universo tão singular. Tais prefácios também acabaram por integrar o *Diário*¹⁶⁷.

As indicações e prêmios literários parecem consolidar a imagem de escritor de dimensão universal. O narrador do *Diário*, contudo, num lance de modéstia evita dar

¹⁶⁶ DXII, p. 1273.

¹⁶⁷ As traduções do *Diário* em língua estrangeira são as seguintes: Búlgaro: *Dnevinik* “diário” (1990); Francês: *En franchise intérieure. Pages du journal. [1933-1977]* (1982) e *En chair vive. Pages de journal [1977-1993]* (1997); Espanhol: *Diario* (1988), *Diario II* (1997), *Diario [1932-1987]* (1998); Sueco: *Ihre Frihet* “seleção do diário” (1990). O diário nunca ganhou uma edição brasileira.

demasiada importância a esse aspecto da vida literária. As duas indicações que o autor recebeu ao Prêmio Nobel, em 1960 e 1978, sequer são mencionadas no texto. Parece, contudo, sentir-se verdadeiramente lisonjeado com a atribuição do Prêmio Montaigne, em 1981, na Alemanha, honraria que merece uma reflexão demorada, que começa da seguinte forma: “Quando fui informado de que o júri do prémio Montaigne me tinha atribuído o galardão fiquei em pânico. E ainda estou. Pela distinção em si e pelo nome que a tutela (...)”¹⁶⁸. Da mesma forma, mostra-se inusitadamente feliz com a notícia da atribuição do recém-criado Prêmio Camões (novamente a questão do nome que o tutela...), e faz uma homenagem ao leitor: “Prémio Camões. Os meus leitores mereciam-no”¹⁶⁹ (18/4/1989).

Ao lado das premiações, o *Diário* também nos informa de seu próprio reconhecimento institucional. De obra subversiva passa a fazer parte das avaliações do sistema de ensino:

Coimbra, 8 de Fevereiro de 1991 – Cento e oito mil alunos fizeram hoje a prova de acesso à Universidade debruçados sobre uma página deste *Diário*. Deus os tenha ajudado. Quando escrevi o texto em causa, estava longe de imaginar que ele viria a ser motivo de mortificação académica¹⁷⁰.

O reconhecimento académico do *Diário* coincide com os últimos anos de vida do narrador, que passara os últimos 60 anos a redigi-lo. Fragilizado por uma série de doenças, incluindo um transplante de coração “já não sou eu a reagir às emoções”¹⁷¹, é o momento de encerrar o projeto diarístico, fechando pouco a pouco o texto. Não por acaso, nessa fase tardia da vida são as imagens da infância e do passado que mais reverberam no *Diário*, num movimento, quicá, mais memorialístico do que propriamente diarístico. Intensificam-se as visitas à cidade natal e à casa paterna, agora vazia, numa tentativa de restaurar o passado no presente e “atar as pontas da vida”. O tom de despedida é visível, sobretudo, nos três últimos anos de registros, em que o narrador realiza um contínuo balanço da vida. O autoexame final é o derradeiro esforço de autocompreensão e, talvez, a oportunidade de dirimir as impressões equívocas sobre si que possam ter ficado pelo caminho:

Coimbra, 20 de Setembro de 1990 – Já não tenho tempo, nem forças, para escrever mais nenhum livro. Levo o *Sétimo Dia da Criação do Mundo* atravessado no pensamento. Era o meu lavar dos cestos. O meu de *profundis* (...). Ao fim e ao cabo, fui sempre, em vários aspectos, um homem razoável. Inconformado,

¹⁶⁸ *DXIII*, p. 1435.

¹⁶⁹ *DXV*, p. 1657.

¹⁷⁰ *DVI*, p. 1705.

¹⁷¹ *DVI*, p.1738.

subversivo, mas com regras de afecto e civilidade. E caridoso, afinal. (...) Assim, fica o silêncio a cobrir estes dias finais como um manto negro e compassivo de pudor e esquecimento¹⁷².

É também o momento de fechar, com melancolia ritualística, aos 84 anos, o consultório médico no Largo da Portagem, nº 45:

Coimbra, 20 de Maio de 1992 – Naquele velho refúgio que vai ser demolido e remodelado, estão muradas a minha e outras vidas. Das duas janelas que lhes davam luz, perspectivei durante meio século o mundo e as tragédias dele. Ali enxuguei muitas lágrimas, resisti a muitas tentações, remediei até onde pude os erros da natureza, ouvi as mais íntimas confidências, sonhei, acudi a muitas aflições, dei o melhor de mim. E ali ia ser argamassado e estucado convenientemente para sempre o esquecimento¹⁷³.

Miguel Torga encerra seu diário em 10 de dezembro de 1993, com um poema, “Requiem Por Mim”¹⁷⁴: “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 ...”¹⁷⁵. O poeta morreria em 17 de janeiro de 1995. Já inquieto com a ideia da morte, em 1968, anotaria no *Diário*: “Muito gostava eu de escrever um posfácio à vida!”¹⁷⁶. Um dos poucos textos que não pôde ser escrito pelo poeta, o posfácio à vida ficou, então, ao encargo diligente de seus leitores e intérpretes.

¹⁷² DXVI, p. 1689.

¹⁷³ DXVI, p. 1740.

¹⁷⁴ *Requiem aeternam dona eis* (“dai-lhes o repouso eterno”) é o introito da oração que a Igreja Católica faz para os mortos. Cf. Dicionário Houaiss da língua portuguesa, cit., verbete “réquiem”, p. 1650.

¹⁷⁵ DXVI, p. 1786.

¹⁷⁶ DXI, p. 1149.

CONCLUSÃO

*Ecce homo
Ecce homo, só biografia.
Teve corpo e figura,
Mas agora é uma hora de leitura
Vazia.*

*Com grande erudição e paciência,
Um fantasma de tinta
Mostra os ombros e a cinta,
Anfitrião de sua própria ausência.*

*Testemunho presente do passado,
Cada passo que dá deixa no chão
Não a marca dos pés, mas a ilusão
De ter um dia por ali andado.
(Torga)*

O término desta leitura do *Diário*, de certa maneira, nos reconduz ao ponto do qual partimos no início da pesquisa, quando nossa atenção voltava-se para a forma do diário, considerada marginal dentro dos estudos acadêmicos. A aporia que se nos apresentava então era a existência concreta de um manancial de textos diarísticos elaborados, sobretudo, por escritores europeus, e, por outro lado, a pouca atenção que a crítica brasileira vinha dispensando ao gênero.

No Brasil, especificamente, o diário só ganharia alguma visibilidade quando incorporado à forma romanesca, no contexto do romance de 30, como ocorreu, por exemplo, ao romance/diário *O amanuense Belmiro* (1935), de Ciro dos Anjos, e, posteriormente, aos três volumes que compõem *O espelho partido*, diário/romance de Marques Rebelo (1959-1968)¹.

A academia europeia, sobretudo francesa, tem se mostrado mais atenta à modalidade, realizando, nas últimas décadas, além de inúmeros estudos sobre o assunto, um cuidadoso levantamento e catalogação dos diários pessoais ou literários que são descobertos no país². Há de se destacar ainda as boas traduções para o francês de intimistas em língua estrangeira, assim como a calorosa recepção crítica na imprensa, como podemos verificar, pelo exemplo de Miguel Torga, nos artigos anexos a esta tese.

Todavia, se existe uma preocupação genuína em preservar textos autobiográficos, em divulgá-los, é inegável que por parte da crítica literária tem ainda prevalecido um olhar judicativo que considera o diário essencialmente uma escrita menor, inacabada, espécie de apêndice à verdadeira obra do escritor em gestação³.

Não sendo tal interpretação completamente infundada, haja vista que grande parte dos diários de que se tem notícia não convida a uma leitura integral do texto, acreditamos que tal

¹ Cf. VIDAL, Ariovaldo José. *A ficção inacabada: uma leitura de Marques Rebelo* (tese de doutorado inédita). FFLCH/USP, 1997, p. 181.

² Cf. NORONHA, Jovita Maria. “Entrevista com Philippe Lejeune”. In: *Ipotesi. Revista de Estudos Literários de Juiz de Fora*. V. 6, n. 2, pp. 21-30.

³ Alain Girard, por exemplo, comenta várias restrições que foram apresentadas pela crítica, ao longo dos anos, contra a prática do diário. Dentre as principais estão: o caráter insignificante de numerosas notas, a ausência de convenções formais, a valorização dos incidentes “menores” da vida, a projeção de uma atitude mais contemplativa do que de “ação”, o favorecimento de uma postura mais egoísta e individualista, a “hipertrofia do eu”, a projeção de uma *persona* ficcional, a negligência da obra literária pela prática do diário etc. In: “Pour et contre le journal intime”. In: *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires Françaises, 1963, pp. 567-597. Michel Braud faz um levantamento parecido das principais oposições da crítica literária contra o diário. Cf. *La forme des jours*, cit., pp. 260-271.

visada excessivamente severa, por outro lado, fez obscurecer a aparição de grandes diaristas em contexto modernista, que se voltaram para a escritura autobiográfica com uma disposição renovada. Diaristas como André Gide, Marcelo Duarte Mathias e, sobretudo, Miguel Torga reabrem a discussão sobre a noção já cristalizada de “escrita menor”, “espontânea”, como se a forma fosse inteiramente livre de convenções e preocupações estéticas, moldável apenas pela matéria subjetiva que se impõe no processo de enunciação. De certa maneira, o *Diário*, de Miguel Torga, surgiu e firmou-se na contracorrente dessa leitura crítica que considera a forma, no mais das vezes, com sinal negativo.

Na nossa tese, procuramos refazer o percurso do Miguel Torga diarista, de escritor iniciante à intimista maduro. Para tanto, procuramos mostrar que a voga confessional já dava o tom no contexto do Segundo Modernismo Português devido à relação direta que os *presencistas* estabeleciam entre a vida e a obra do escritor. Partilhando desse influxo, Torga procurou alinhar as discussões do movimento *presencista*, sob influência das correntes literárias francesas, a um projeto próprio de escritura intimista. Nesse sentido, a construção de um “espaço autobiográfico” em sua obra sai do plano teórico para constituir um projeto literário para toda a vida, como a elaboração dos *Diários*, d’*A criação do mundo* e a intensa subjetividade de sua poética deixam visíveis. Na prosa de ficção, as marcas biográficas também compareceriam a partir da representação de situações e de um espaço geográfico-social muito próximo ao de sua infância, ainda que tais marcas estejam atenuadas e surjam sempre em proveito da fábula narrativa⁴.

O desejo de escrever uma obra intimista duradoura faz com que o escritor estabeleça uma relação dialética com a tradição literária. Assim como o Gide do *Journal*, permanece forte a ideia de que é preciso ler tudo, mas o autor de *Cântico do homem* procura realizar também uma síntese entre a herança da grande literatura europeia e aquela da literatura enraizada em Portugal. Nesse sentido, merecem especial atenção, nesse processo formativo, as relações intertextuais que o *Diário* estabelece com uma rica tradição confessional – Santo Agostinho, Montaigne, Rousseau, Amiel, Stendhal, Boswell, Pepys, Gide etc. – ao mesmo tempo em que vê desdobramentos dessa vertente em portugueses como o Fernão Mendes Pinto de *Peregrinação*, o Raul Brandão de *Memórias*, entre tantos outros. Nosso estudo

⁴ O conto “O cavaquinho”, de *Contos da Montanha*, e o poema “Natal”, do *Diário II*, são exemplos de aproveitamento literário de um episódio biográfico. O personagem do conto, de família miserável, ganha do pai o instrumento que dá título ao conto quando recebe um “ótimo” nos exames finais da escola. Miguel Torga evoca, em *Ensaios e discursos*, uma circunstância idêntica que teria vivido na infância.

privilegiou a abordagem comparativa do *Diário* com *Os ensaios*, *O livro do desassossego* e o *Journal*, referências fundamentais na constituição da obra, mas com a consciência de que o leque de comparação poderia ser muito maior.

É o descortinar dessa memória literária que torna, por vezes, tão instigante a leitura do *Diário*: a reconstituição do movimento das letras mundiais se dá ao mesmo tempo em que se processa a formação do narrador como escritor intimista. Dessa forma, o Modernismo de Miguel Torga, em sua recuperação da tradição confessional, guarda proximidade com aquele Modernismo mais antigo, que Paul Ricoeur identifica em autores como Pound, Yeats, W. Lewis, Eliot e Joyce, para quem “o passado permanece uma fonte de ordem, mesmo quando é ironizado e denegrido”⁵.

Quando acompanhamos de perto esse percurso, parece perder fundamento a assertiva de Gusdorf, para quem a elaboração de um diário, na grande maioria dos casos, não desperta um “engajamento profundo” por parte do escritor⁶. A leitura dos *Diários*, de Torga, assim como o de Gide, de Mathias, e até mesmo de um diário mais pessoal e póstumo como o de Susan Sontag, revela o interesse e comprometimento profundo de seus autores com a escritura diarística. Não por acaso, Torga e Sontag, nos anos de 1940, leem com sofreguidão os diários de André Gide, assim como Mathias, entre as dezenas de diários que lê, reconhece no *Diário* de Torga um dos “dez grandes livros”⁷, num circuito de referências que recupera tanto o passado quanto alimenta o presente da forma.

Então, por que não reconhecer no diário o estatuto de texto literário? “O interesse do diário é sua insignificância”⁸, afirmaria categoricamente Blanchot. Até mesmo um escritor como Roland Barthes, que flertou em diversos momentos com a escrita diarística, resiste em

⁵ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 44.

⁶ GUSDORF, Georges. “Le journal: dire ma vérité”. In: *Les écritures du moi (Lignes de vie I)*, cit., p. 322. “[Le journal est] simple recueil d’inscriptions dans les margens de l’existence, sans engagement profond”. Em tradução livre: [o diário é] simples recolha de inscrições nas margens da existência, sem engajamento profundo.

⁷ O diário de Marcelo Duarte Mathias é pródigo em referências a autores confessionais. Para nós, de especial interesse são as impressões de leitura de intimistas brasileiros como Lúcio Cardoso, Pedro Nava, Josué Montello, Alberto da Costa e Silva, entre tantos outros. Cf. *Os dias e os anos* (Diário. 1970-1993). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2010.

⁸ BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. In: *O livro por vir*, cit., p. 273.

conceder-lhe crédito: “o escritor tal como podemos vê-lo em seu diário íntimo, é o *escritor menos sua obra*: forma suprema do sagrado: a marca e o vazio”⁹.

Tentando responder de maneira plausível a tais impasses, o *Diário* já nasce sob o cariz de diário literário, ainda que nos anos de 1940 essa noção fosse ainda muito incipiente. Assim, menos do que conceber um diário de sua intimidade, Miguel Torga privilegia a configuração de um texto em que a representação de sua subjetividade de homem e artista vai de par com a construção estética. Na tríade inicial, podemos ver essa intenção literária na experimentação de gêneros, plasmada na poesia, nas micronarrativas, no ensaísmo, no fragmento reflexivo, nas crônicas dialógicas, no solilóquio do narrador etc.

Os recursos estilísticos que dão a essas formas maior expressividade também são variados: a linguagem não cotidiana, os aforismos, a frase críptica, as imagens plásticas, pressupõem uma leitura mais intelectualizada; os provérbios, o registro linguístico regional, os diálogos, por seu turno, remetem a um universo mais popular. Por vezes, o texto ganha maior concisão com a poesia, o fragmento, a micronarrativa; em outros momentos, a dicção ensaística expande-o por várias páginas por meio das argutas relações literárias que o narrador é capaz de estabelecer. É digna de nota, acerca do ensaísmo no *Diário*, a habilidade do narrador em traçar grandes panoramas literários, artísticos ou históricos. No texto, a incorporação dessas formas híbridas se dá de maneira quase sempre harmônica a fim de evitar a impressão de “estilo solto”, comumente associada à escrita diarística.

O trabalho refinado que o autor realiza com a linguagem e com as formas, de certa maneira, serve para atenuar a queixa corrente à falta de imaginação na escrita diarística¹⁰. No caso de Miguel Torga, acreditamos que o diário não revelará nunca *o autor menos sua obra*, como dizia Barthes, mas sim, constituirá a *obra prima* do autor modernista. O *Diário* acompanhou o autor quase até o fim de sua vida, talvez pelo fato de dar ensejo à manifestação das múltiplas vocações, de homem e escritor, que guardava em si: a poética, a confessional, a humanista, a cronista, a política, a testemunhal, a médica, a ensaística, a fabular etc.

Talvez esse apego demasiado ao texto autobiográfico possa reforçar a ideia de fixação narcísica que acompanha aqueles que mantêm um diário. Não sendo possível, e não sendo do nosso desejo, rebater tal crítica, ressaltamos apenas que no melhor Modernismo, essa

⁹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, cit., p. 92.

¹⁰ Cf. GIRARD, Alain. *Le journal intime*, cit., p. 18.

perspectiva ingênua de biografismo tem sido constantemente posta à prova pela ironia e, mais recentemente, pela intensa autoironia do narrador confessional que parece corroer por dentro o “olhar de Narciso”¹¹. Assim, o voltar-se para si mesmo, menos do que uma forma de autocontemplação deleitosa, evidencia a crise profunda por que passa o sujeito na modernidade. Crise esta a que o narrador do *Diário* não se furta, antes vivencia em todas as suas dimensões.

¹¹ Nesse sentido, vêm à mente a implacável autobiografia de Michel Leiris (*A idade viril*) e os romances autobiográficos de Thomas Bernhard (*Árvores abatidas*, *Extinção*) e de António Lobo Antunes (*Memória de elefante*, *Conhecimento do inferno*).

REFERÊNCIAS

1. DO AUTOR:

- TORGA, Miguel. *A criação do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. *Bichos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Camões*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1997.
- _____. *Contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. *Diário I*. 3ª ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1946.
- _____. *Diário II*. 1ª ed. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1943.
- _____. *Diário I* (vols. I a VIII). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- _____. *Diário II* (vols. IX a XVI). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- _____. *Ensaaios e discursos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- _____. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. *Poesia completa I*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.
- _____. *Poesia completa II*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.
- _____. *Portugal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Rua*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *O senhor Ventura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *Teatro completo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- _____. *Vindima*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1997.

2. ANAIS DE CONGRESSOS, EVENTOS E HOMENAGENS:

- _____. *Homenagem a Miguel Torga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1978.
- _____. *Homenagem a Miguel Torga*. In: *Revista Colóquio/Letras*, n. 98, Lisboa, jul. 1987.
- _____. *Miguel Torga e a literatura intimista: actas de colóquio*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2005.
- _____. *Miguel Torga (no 50º aniversário de sua trajectória literária / 1928-78)*. In: *Revista Colóquio/Letras*, n. 43, Lisboa, mai. 1978.

MARTINS, José Cândido (Coord.). (Miguel Torga 1907-2007. Homenagem no I centenário de nascimento). *Revista Portuguesa de Humanidades: Estudos literários*, Braga, n. 12-1, 2008.

_____. *Para Miguel Torga* (Festa da língua portuguesa III). Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 2001.

FAGUNDES, Francisco (Org.). “*Sou um homem de granito*”: *Miguel Torga e seu compromisso*. Lisboa: Edições Salamandra, 1997.

LEÃO, Isabel Ponce de (Coord.). *A minha verdadeira imagem está nos livros que escrevi* (2 vols.). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2007.

SALGADO, Maria Teresa. *Miguel Torga, écrivain universel* (atas do colóquio em comemoração ao centenário do autor, organizado em 2007, em Paris). Paris: La Différence, 2008.

3. GERAL:

AGUIAR, Cristovão. *Miguel Torga. O lavrador das letras. Um percurso partilhado*. Coimbra : Almedina, 2007.

APPELFELD, Aharon. “Depois do Holocausto”. In: *Cadernos de língua e literatura hebraica*. FFLCH/USP, n. 2, 1999, pp. 81-91.

AMIEL, Henri- Frédéric. *Journal intime* (janvier – juin 1854). Lausanne: Bibliothèque Romande, 1973.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARNAUT, António. *Estudos Torguianos*. Coimbra: Fora do Texto, 1992.

ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Georg Sperber e Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AULETE. Dicionário

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (obras escolhidas I). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta; AMADO; Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Trad. Luiz Alberto Monjardim *et al.* Rio de Janeiro: Editora UFGV, 2006, pp. 183-191.

BRAUD, Michel. *La forme des jours*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

BROWN, Sonia Mara Ruiz. *O caráter híbrido do diários de Miguel Torga: a predominância do poético* (tese de doutorado). FFLCH/USP, 2011.

BUENO, Aparecida de Fátima. “O olhar do espelho: autobiografia e ficção em José Saramago”. In: *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 170, abr./jun. 2007, pp. 39-56.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1989.

CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. *O que foi e o que não foi o movimento da Presença*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade. Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CHORÃO, João Bigode. “Como é Torga?”. In: *Revista Colóquio/Letras*, n. 98, Lisboa, jul. 1987, pp. 19-21.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Humanitas/Editora UFMG, 2003.

_____. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1976.

DOUBROVSKI, Serge. *Fils*. Paris : Galilée, 1977.

DUFIEF, Pierre-Jean. *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914*. Paris: Bréal Éditions, 2001.

DUMAS, Catherine. “L'atelier de poésie dans *Diário* de Miguel Torga”. In: SALGADO, Maria Teresa (Org.). *Miguel Torga, écrivain universel*. Paris: La Différence, 2008, pp. 233-266.

_____. “Qual o exercício da sinceridade para o eu no *Diário* de Miguel Torga? In: *Revista Colóquio/Letras*, n. 172, Lisboa, set. 2009, pp. 92-104.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 37-48.

FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Trad. Michel-François Demet. Paris: Librairie Générale de France, 1999.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *O que é um autor*. Trad. António Ferreira. Cascais: Vega/Passagens, 2002, pp. 127-160.

GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KAZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura (Orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Anna Blume, 2009.

GIDE, André. *Diário dos falsos moedeiros*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. *Os falsos moedeiros*. Trad. Celina Portocarrero. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

_____. *Journal* (1889-1939). Paris: Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1951.

_____. *Journal* (1939-1949). Paris: Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1954.

_____. *Pages choisies de Montaigne* (prefácio). Bibliothèque Nationale de France (BNF). Texto em filme, p. 20.

GINSBURG, Jaime. “Violência e forma : notas em torno de Benjamin e Adorno”. Disponível em : <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/54/1300.pdf>.

GIRARD, Alain. *Le journal intime*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963.

GUSDORF, Georges. “Le journal: dire ma verite”. In: *Les écritures du moi (lignes de vie I)*. Paris: Editions Odile Jacobs, 1991, pp. 317-346.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: JENNY, Laurent *et al.* *Intertextualidades (Poétique – revista de teoria e análise literária – n. 27)*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KAFKA, Franz. *Diário íntimo*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Exposição do Livro, 1964.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEÃO, Isabel Ponce de. *A obrigação, a devoção e a maceração (o Diário de Miguel Torga)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.

LEITE, Dante Moreira. “Ficção, biografia e autobiografia”. In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Edusp, 1979.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

_____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita M. Noronha e Maria Inês Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEPECKI, Maria Lúcia. “Miguel Torga. *Diário XII: o homem, o tempo, a terra*”. In: *Sobreimpressões: estudos de literatura portuguesa e africana*. Lisboa: Caminho, 1988, p. 137-144.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita* (diário II). Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

_____. *Um falcão no punho* (diário I). Belo Horizonte/São Paulo, Autêntica, 2011.

LOPES, Teresa Rita. “Torga e a portugalidade”. In: FAGUNDES, Francisco (Org.). “*Sou um homem de granito*”: *Miguel Torga e seu compromisso*. Lisboa: Edições Salamandra, 1997, pp. 369-382.

LOURENÇO, Eduardo. “O desespero humanista de Miguel Torga e das novas gerações”. In: *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio D’água, 1987, pp. 75-105.

_____. “Montaigne como lugar vazio da nossa cultura”. In: *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian: Homenagem a Maria de Lourdes Belchior*. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 275-281.

_____. “Presença ou a Contra-Revolução no Modernismo Português?”. In: *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio D’água, 1987, pp. 143-168.

MACEDO, Helder. “As ficções da memória”. In: *Remate de Males*. Revista do Departamento de Teoria Literária do Instituto de Linguagem da Unicamp, Campinas, n. 12, 1992, pp. 9-13.

MACHADO, Álvaro. “Modelos e referências estrangeiras na obra de Miguel Torga”. In: FAGUNDES, Francisco (Org.). “*Sou um homem de granito*”: *Miguel Torga e seu compromisso*. Lisboa: Edições Salamandra, 1997, pp. 333- 347.

MARQUES, Antonio de Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

MARTINES, Enrico (Org.). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1998.

MARTY, Eric. *L’écriture du jour: Le Journal* d’André Gide. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

_____. *Introduction* (Gide au jour le jour). In: GIDE, André. *Journal* (1887-1925). Paris: Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1996.

MATHIAS, Marcello Duarte. “Autobiografias e diários”. In: *Revista Colóquio/Letras*, n. 143/144, Lisboa, jan. 1997.

_____. *No devagar depressa dos tempos* (diário 1962-1969). Lisboa: Livraria Bertrand, 1980.

_____. *Os dias e os anos* (diário 1970-1993). Lisboa: Dom Quixote, 2010.

MEDINA, João. “Torga e Salazar: a ditadura e o ditador nos *Diários* de Miguel Torga”. In: FAGUNDES, Francisco (Org.). “*Sou um homem de granito*”: *Miguel Torga e seu compromisso*. Lisboa: Edições Salamandra, 1997, pp.393-411.

MONTAIGNE, Michel. *Os ensaios I*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Os ensaios II*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Essais III*. Paris: Gallimard, 2009.

MONTANDON, Alain de. *Forme brèves*. Paris: La Hachette, 1992.

MOURÃO-FERREIRA, David. “Poética e poesia no *Diário* de Miguel Torga”. In: *Miguel Torga (no 50º aniversário de sua trajetória literária / 1928-78)*. In: *Revista Colóquio/Letras*, n. 43, Lisboa, mai. 1978, pp. 7-19.

_____. *Presença da “Presença”*. Porto: Brasília Editora, 1977.

MOUTOTE, Daniel. *André Gide: esthétique de La création littéraire*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1993.

NORONHA, Jovita Maria. “Entrevista com Philippe Lejeune”. In: *Ipotesi. Revista de Estudos Literários de Juiz de Fora*. V. 6, n. 2, pp. 21-30.

NOVALIS, Friedrich. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.

NUNES, Benedito. “Poesia e filosofia na obra de Fernando Pessoa”. In: *Revista Colóquio/Letras*, n. 20, Lisboa, jul. 1974, pp. 22-34.

PAGEAUX, Daniel-Henri. “Miguel Torga leitor de Eça de Queirós”. In: *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos/IV Encontro Internacional de Queirosianos*. Vol. I. Coimbra: Almedina, 2000, pp. 127-131.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado*. São Paulo: Anna Blume, 1996.

PESSOA, Fernando. *Correspondência (1923-1935)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

_____. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

_____. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, 1966.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

REIS, Carlos. “Discurso diarístico e discurso histórico: os três primeiros volumes da criação do *Diário*”. In: FAGUNDES, Francisco (Org.). “*Sou um homem de granito*”: *Miguel Torga e seu compromisso*. Lisboa: Edições Salamandra, 1997, pp. 307-319.

REIS, Carlos (Coord.). *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. “Literatura confessional: espaço autobiográfico”. In: *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, pp. 10-15.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RIEFF, David. “Prefácio”. In: SONTAG, Susan. *Diários (1947-1963)*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROBIN, Régine. “La autoficción. El sujeto siempre en falta”. In: ARFUCH, Leonor (Org.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Trad. Mario Pecheny. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2002, pp. 41-55.

ROCHA, Clara. “O diário de Miguel Torga: ‘Et si, de fortune, vous fichez votre pensée a vouloir prendre son estre’”. In: *O cachimbo de António Nobre e outros ensaios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

_____. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.

_____. *Máscaras de narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1982.

_____. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Buriti, 1965, pp. 3-25.

_____. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2001.

SARAIVA, José Hermano. *História de Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras/Editora UFMG, 2007.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura* (Org.). Campinas: Unicamp, 2003.

_____. “Literatura e trauma: um novo paradigma”. In: *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SENA, Jorge de. *Régio, Casais, a “presença” e outros afins*. Porto: Brasília Editores, 1977.

SIMÕES, João Gaspar. *História do movimento da “Presença”*. Coimbra: Atlântida, 1955.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Diários (1947-1963)*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SPERANZA, Graciela. “Dónde está el autor?”. In: *Otra Parte: Revista de letras y artes*, Buenos Aires, nº 14, 2008, pp. 7-12.

STAROBINSKI, Jean. “Les problèmes de l’autobiographie”. In: *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l’obstacle*. Paris: Gallimard, 1971, pp. 216-222.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. Trad. Adail Sobral e Dinah Azevedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. “Novalis: o romantismo estudioso”. In: NOVALIS, Friedrich *Pólen*. Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009, pp. 11-27.

VIDAL, Ariovaldo José. *A ficção inacabada: uma leitura de Marques Rebelo* (tese de doutorado). FFLCH/USP, 1997.

4. IMAGENS:

Introdução: Retrato a carvão de Miguel Torga pelo pintor Isolino Vaz, de 1961.

Capítulo I: Capa da Revista *Presença*, n. 22, de 1929.

Capítulo II: Caricatura de Miguel Torga de autoria de João Abel Manta.

Capítulo III: Retrato a óleo de Miguel Torga por Guilherme Filipe.

Conclusão: Capa do *Diário I*, 2ª edição, de 1942.

Referências: Caricatura de Miguel Torga por H. Mourato, de 1994.

Anexos: Escultura de Miguel Torga realizada por Luís Fernandes.

ANEXOS

Recepção crítica do Diário no estrangeiro (seleta). 1. Brasil:

A PRIMEIRA referência
que vi a Miguel Torga foi no livro "Crítica I" de João Gaspar Simões, em 1943. E pelo caráter de sua obra "A Criação do Mundo", inteligentemente apreciada pelo crítico, me despertou logo interesse o novo escritor português, que, como Ferreira de Castro, havia passado a infância no Brasil. Infelizmente, os volumes da "Criação do Mundo" não apareceram em nossas livrarias e tive de contentar a curiosidade, lendo mais tarde, uns poemas de Torga na antologia da moderna poesia portuguesa, de Cecília Meireles. Só no fim do ano passado, pude entrar em contato mais íntimo com o escritor e adquirir algum conhecimento de sua arte, através dos dois pequenos tomos do "Diário" e hoje na minha cabeceira e entre os meus livros preferidos, no momento.

Miguel Torga (Adolfo Rocha, na vida civil) nasceu a 12 de agosto de 1907, em São Martinho de Anta, em Trás os Montes. Currou a escola primária na aldeia natal, e em dezembro de 1920 embarcou para o Brasil. Do ambiente rural português, passava para o sertão mineiro, indo residir na companhia do tio, na fazenda de Santa Cruz, na zona da mata. As impressões de nossa terra ele as exprimiu, em forma romanesca, na segunda parte da "Criação do Mundo", cuja leitura, pelo motivo a que atudi, ainda não pude fazer. João Gaspar Simões diz, porém, tratar-se de um "Brasil langoroso, violento no amor", um Brasil cuja natureza fascina e esmaça ao mesmo tempo".

Em 1924, precisamente quando Ferreira de Castro, como ensaiado, assistia às cenas sangrentas da revolução de Isidoro, em São Paulo, o jovem Adolfo Rocha cursava um ginsásio, na cidade de Leopoldina, em Minas. Em 1926, regressa ele, em companhia do tio, a Portugal. E daí em diante, não perde tempo. De sua vida académica, como aluno da Faculdade de Medicina, em Coimbra, dá-nos conta do "3.º Dia da Criação do Mundo". Mas agora já camos nas páginas do "Diário", que tenho aqui à mão. A 8 de dezembro de 1933, Miguel Torga anota: "Médico. Conforme a tradição...". Formado, resolve clinicar, provavelmente, em sua aldeia natal.

A 3 de março de 1934, já se encontra. "Aqui estou escrevo ele — enterrado em montes até as orelhas, a receber zarzopos e a ler o "Comércio" do cabegalho ao derradeiro anúncio...". Como Fialho — então, sua situação pouco fardável. Como Fialho — com quem, aliás, apresenta certa semelhança — filho da aldeia, trazendo a aldeia no sangue, uma vez contaminado pela cidade, já não pode viver na solidão rural. Fialho queria, no menos, ouvir o

A moderna literatura portuguesa
O "Diário" de Miguel Torga
BRITO BROCA,

pregão dos jornalistas. Torga contenta-se com o cinema. "Mas ir para onde — exclama desalentado — se não tenho com que mandar cantar um cego, nem a mão de ninguém me acena, de parte alguma de Portugal?"

Aqui começa a grande etapa de sua existência. Formado, mas não conhece a técnica do do, tem que ganhar a vida, mas não conhece a técnica do êxito profissional, não sabe lutar para vencer.

É um homem de profunda sensibilidade, visceralmente artista, e isso influe na sua consciência de médico. Não sabe dissociar a personalidade, de, como acontece a muita gente: o médico, o artista, o homem, nele se confundem, na mais estreita união. E depois, o senso grave da vida, a responsabilidade humana a pesar-lhe no espírito, trazendo-lhe uma permanente inquietude, o anseio de uma justificação filosófica que lhe escape. O "Diário" é o drama impressionista desse drama. A forma trabalhada, em que as noções alternam com intermezzos líricos em verso, poderá acarretar para o autor a acusação de que foi adeo Julien Green, ao publicar o seu "Journal: o de posar o personagem de roman-

co. Nada, porém, menos idário — no sentido que a literatura tem de artifício, de intelectualismo forma separado da vida — do que essas páginas tão cheias de seiva, de sangue e de ornado. Miguel Torga é dos que fazem da literatura uma função orgânica do espírito, uma atividade vital.

Trabalha o seu "Diário" porque, como artista, não se quer realizar-lo de outra maneira senão como obra de arte. Escrevendo versos, por um imperativo irremovível da sensibilidade, havia de transpor também, muitas impressões da vida cotidiana em poemas. Nada mais natural, mais "espontâneo", do que a literatura, a poesia nesse caso.

De São Martinho, Torga vai para Vila Nova, no Concelho de Mirandela do Corpo. Mas ali é a mesma existência estreita a espreitar-lhe o temperamento vibrátil. Não vê na aldeia os personagens de Julio Díziz e sim os de Camilo.

Se ama exultantemente a natureza, a ponto de identificar-se com ela, sente como o homem é mesquinho, sequecido e egoísta, mesmo mais próximo do seu estado "primitivo". As limitações do

meio esmagam-n'o. "Não posso. Pesar a vida assim a jogar a bisca com o prior, a tentar-me às tantas de madrugada para ir ver um doente a Gandarim, a ouvir e a contar histórias de ouzã, o resto do tempo, volta em o que valer, é um desleio que não mereço". De a alguns meses sua noção são ainda mais enraizadas: "passei a noite a jogar".

Ananêci, como era de se por arrastado e cheio de se fazer aqui, numa aldeia deserta, uma noite inteira de inverno, quando não tenho mais que escrever e não me apetece dormir?...

Finalmente, abrem-se-lhe os horizontes materiais. E ele conta, a propósito, uma história do nosso Erico Veríssimo: a do Peru, que se julgou preso num círculo trágico com giz — naturalmente, para dar-nos a entender que não fez como o peru: saltou o risco. Saltou, e de Portugal foi cair nos Altos Pireneus; dali, no sul da França; depois, na Itália — Veneza, Roma — e sem mais demora, em Paris. Português cem por cento, com qualquer coisa de tetrítico na personalidade, não experimenta em Paris a sensação tão decantada de se achar na própria terra. Cupido do mundo? Não. Dos franceses apenas.

De regresso à pátria, vai para Coimbra especializar-se num ramo da medicina.

Nessa época já tem vários livros publicados. E com que esforço, vencendo os dolorosos obstáculos de um escritor que não transige com motivos alheios à arte, não se satisfaz em Coimbra, em Coimbra, em Coimbra.

(Conclui na 14.ª pag. de 2.ª seção)

¹ BROCA, Brito. "A moderna literatura portuguesa: o 'Diário' de Miguel Torga", dez. 1946. 2ª seção, p. 4. Continua na página seguinte.

O Diário de Miguel Torga

(Conclusão da pág. 4 da 2.^a seção)

Lisboa, em Leiria, onde por volta de 1939, começa a clinar, a vida não lhe parece mais doce. Vinga-se da existência, interpretando-a, decompondo-a, mas como é um temperamento essencialmente lírico, isso não lhe basta: necessita, também, de uma compensação afetiva, só realizável por meio da poesia. Daí os versos a sucederem, com frequência, excelentes páginas de análise. Causará surpresa ao leitor a ausência quase absoluta de alusões à guerra nesse diário, cujo segundo volume, por exemplo, corresponde, todo ele, a 1942. Mas falar em torre de marfim no caso, aludir à famosa imagem do escritor indiferente à realidade, seria, antes de uma injustiça, um absurdo.

Não há espírito mais interessado pela sorte dos semelhantes, pelo destino do mundo do que esse. A omissão no caso é proposital e sintomática. Torga sofreu, talvez, demasiado, a barbaridade da guerra, para poder tratar dela com penetração e lucidez no seu diário. O tema superava qualquer espécie de comentário. Que poderia dizer um artista tão humano, fortemente de lirismo como ele, diante das bombas incendiárias e das cidades arrasadas? Banalidades ou as repisadas expressões de horror. A guerra não deixa, porém de estar presente em tais páginas. Nós a sentimos na constante amargura do escritor, nas dobras da sua desilusão. Quando ele insinua reticências, não duvidemos de que ali se oculta o monstro.

Na verdade, o que nos seduz, particularmente, no "Diário", é a maneira pela qual Torga se abandona ao leitor. Embora sem recair no "délaisé" peculiar ao gênero ou revelar detalhes muito íntimos de si mesmo, o confidente anula logo todas as distâncias. Tão franco e leal, tão ardente na sua fantasia, sabe ser um artista e um homem de coração ao mesmo tempo. Com que prazer o acompanhamos em frequentes fugas para a natureza, para a paisagem, para as montanhas, para o mar! Há, muitas vezes, verdadeira força de encantamento em suas impressões. Vitorino Nemesio descreve-lhe o tipo desengonçado, botas grossas, um ar intermédio de lobo e anjo em férias, de chapéu carregado nas sobranceiras carrenadas, a passar pela Baixa de Coimbra, indo ver as provas à tipografia e o doente numa viela, como quem pratica o ato mais sério da vida. E experimentamos daqui o maior desejo de abraçar esse amigo que nos ignora, mas nos reafirma a consoladora certeza de que a literatura é uma grande coisa.

2

² BROCA, Brito. "A moderna literatura portuguesa: o 'Diário' de Miguel Torga", dez. 1946. 2.^a seção, p. 14.

MIGUEL TORGA

e o seu Diário

por A. de Castro GIL

Miguel Torga figura, sem dúvida e sem adjectivos, entre os mais notáveis vultos da *Presença* — essa revista da vanguarda, fogosa sucessora de *Orfeu* na luta contra os velhos cânones do dogmatismo formal e do sentimentalismo piegas, meio romântico, meio realista, dos adoradores do luar que, na Itália, já Marinetti tinha deitado abaixo.

A esta geração, filha, nos seus dois aspectos, das teorias de Freud e da filosofia espiritualista de Bergson, pertencem nomes há muito evidenciados, entre os quais José Régio, Gaspar Simões, Alberto de Serpa, Casais Monteiro, Fausto José, Saúl Dias, António Navarro, Francisco Bugalho, Marques Matias e outros.

Seria interessante um estudo sobre a contribuição presencista na literatura portuguesa, e talvez fique para próxima oportunidade. Por hoje, limitamo-nos a um dos seus representantes mais característicos.

A obra de Miguel Torga é numerosa e variada, desde a poesia ao conto, ao romance e ao teatro, cuja última produção subiu à cena, em 30 de Junho deste ano, no Teatro Avenida de Coimbra, — a peça dramática, em três actos, *Terra firme*.

Não vem aqui discutir a personalidade do romancista, do contista brilhante ou do dramaturgo mediano, — assunto vasto para o âmbito de um artigo. Como em Torga o poeta preside mais ou menos a todas essas manifestações artísticas, lembrou-nos antes de examiná-lo à luz dos seus poemas e do seu *Diário*. Os poemas são quase sempre carne e sangue; trazem à luz íntimas vibrações escondidas. Os diários, ainda quando superficiais como o de Samuel Pepys, dão-nos mosaicos, de instantes e desenham-nos confidências.

O *Diário* de Miguel Torga começou em 1941 e vai no terceiro volume saído o ano passado. Neste

último, que agora lemos, Torga continua, como nos outros dois, as suas impressões em prosa e verso, instantâneos e observações, num mundo que não compreende ou o não quer compreender...

Sob o ponto de vista poético, este novo livro nada acrescenta ao autor de poemas densos e fortes como *O outro livro de Job*, *Rampa*, *Lamentação*. Literária mente, há traços destacados do contista de *Bichos* e do romancista de *Vindima*. Sob o ponto de vista humano — naquele ponto de vista em que cada autor se coloca, ao escrever trabalhos desta natureza, que é o de se deixar tilmar pela pena e ser *écran* para os leitores — *Diário* interessa-nos para vermos o caminho andado pelo poeta de *Ansiedade*. De facto, é em obras deste jaez, como na poesia de introspecção, que o autor é para os que o lêem aquela espécie de «escuridão visível» de Milton: através da penumbra, podem distinguir-se, embora às vezes só enigmáticamente, as anfractuosidades — os altos e baixos relevos da alma.

Miguel Torga teve o seu drama, com noites malditas e relâmpagos dardéjantes. Um dia a mão de Deus bateu-lhe no ombro, chamando como chama a todos: procurou afastá-la; outra vez a sentiu e outra vez a afastou, abrindo, lá dentro, um vácuo terrível que as suas poesias deixam transparecer meridianamente...

«Lá muito alto, no Alto,
Olhei a curva da volta
E de medo entonteci...
Eu tinha a minha mão dada com Deus;
Mas, sem força, despeguei-me
Da mão de Deus e caí!...»

O orgulho começou a crescer-lhe, com os anos e com as negações, da mesma maneira que os cogumelos em terra sombria e húmida. É ele quem nos conta ainda na *Rampa*:

«Agora este orgulho alerta:
Hei-de subir, mas de cor».

Fumaças, vanglória, auto-suficiência... Por isso é que, ao pretender trepar as alturas ensebadas, cai mais estrondosamente. Entretanto alija-se das culpas, como se houvesse mais alguém que as pudesse ter; barafusta, increpa como Rousseau o Supremo Criador e blasfema — numa ânsia progressiva de pseudo-libertação, como se a existência ou não-existência de Deus e os corolários subsequentes dependessem da frase duma criatura.

«Deus, o mito!» — proferiu ele nas *Odes*, em jeitos de filósofo enciclopédista e com a mesma certeza indiscutível e diabólica de Lenine quando, aos dezasseis anos resolveu calcar aos pés o crucifixo. Depois, as consequências:

«Por me si va nella città dolente...»

— escreveu o Poeta italiano de Florença; por este caminho se vai de mal a pior — traduziremos nós. Desde que desaparece o amor ordenado de Deus, nasce o amor desordenado da criatura; desde que se pretende calar Jesus, põe-se a falar Zaratustra; desde que se não sustenta o homem humano, aparece o homem animal, abráquico, curvado para a terra e de côcoras como as múmias do Perú:

«..... Satanás bem sabe
Que não sei fazer o bem
E faço o mal que não quero...»

O *Diário*, apoiando todas estas afirmações, vem mostrar-nos que Torga ainda não parou no seu caminho negativo e desce as escadarias duma estranha *bolgia* dantesca e infecta, povoada não sei de que miasmas...

Julien Green também escreveu o seu diário, discretamente e quase envergonhado, de faces em rubor.

Miguel Torga não é Julien Green. É mais o André Gide das *Nourritours terrestres* louco pelas sensações como onça pelos filhinhos, ávido do instante que sorve como esfomeado — nessa «existence pathétique... plutôt que la tranquillité».

Abre-nos, sem reboços, as portas do seu mundo interior onde há manchas escuras e arabescos amarelos... Mas aí! quanta vez a es-

³ GIL, A. de Castro. «Miguel Torga e o seu *Diário*». *Letras e Artes* (Publicação dominical), Rio de Janeiro, n. 47, 30.nov.1947, pp. 1 e 4. Continua na página seguinte.

Miguel Torga e o seu Diário

(Continuação da 1.ª página)

curidão não é senão velada fome de luz! Quantas vezes uma queda não é senão a tradução da nostalgia dos cumes, sentida através de uma consciência megalómana e cheia de sil...

«Morreu certa atitude que sonhava
Tê-la sempre a viver na minha vida.
Matei-a...
Mudei-a...
E, na despedida,
Tanto, tanto me acenava...»

Quem? — Aquele que vai diligentemente atrás de todas as ovelhas desgarradas e que tem para todos os corações partidos uma fonte de carinho e de misericórdia. Lembrando os tempos felizes em que era zagal de pureza apascentando os cordeiros da sua inocência e dessedentando-os na ribeira cristalina do seu coração, Torga termina, assim crepuscularmente, a primeira poesia do *Diário*:

«Mas a ribeira secou.
Não sei que praga lhe deu
Que no leito onde correu
Há pragas e maldição...
E o meu rebanho morreu
De sede e de mansidão».

Sede? — A dos pomos proibidos... Mansidão? — Aquela que é sinónimo de apatia, de deixar-se ir, de *far niente* vergonhoso e culpado, ausência de afirmação própria e verdadeira reacção que é aquela que nos faz seguir nos atalhos espinhosos do bem. Mas talvez que a ribeira volte ainda um dia a ter água e a dessedentar de novo o rebanho perdido, — quando a imagem dulcíssima daquele aceno, gravada lá dentro, por chapa de fogo, porventura se traduza no princípio de um *En route* sincero e dignificante como o de Huysmans. Por enquanto o poeta vagueia, ébrio e estonteado, por Babilónias distantes, subindo e descendo muros ou admirando Jardins suspensos.

«Sou da terra e pela terra!» — diz-nos ele; e é-o num e noutro sentido. Por isso é que brinca quixotescamente com as coisas mais santas, num *snobismo* de originalidade; por isso é que o autor de *Diário* se ajoelha, com a reverência dos antigos habitantes de Efe-so ou Sibarís, diante de Vénus; e, destruindo em si mesmo o altar consagrado ao verdadeiro Deus, colocou lá todos os ídolos encontrados nos carreiros e todas as bruxarias das encruzilhadas das paixões, que fizeram do seu coração um paúl atravessado de serpentes e sobrevoado de corvos:

«Mar morto da minha vida
Com ondas baixas, humanas,
Eira de palha batida,
Já sem grão e sem praganas».

Aquece-o triste, sem brasas,
O frio sol de Janeiro;
E andam gaivotas, sem asas,
A boiar no atoleiro».

A. Comte fez isto no seu templo: substituiu Deus pela ciência e a religião de Deus pela da Humanidade. Achava humilhação ou velharia acabada dobrar o joelho diante da Divindade Santíssima, e depois ajoelhou-se, dignificamente, perante a sua cúmplice,

saudando-a como deusa, com aqueles conhecidos versos de Dante, e adorando a cadeira onde ela bastas vezes se sentara... Estranhas contradições! Como que a própria natureza humana se vinga ferozmente de quem ousa derrubá-la das suas maiores certezas ou violá-la nos seus fundamentos mais puros!

Miguel Torga, não fazendo tanto, fez parecido: tartaruga de egoísmo levando às costas um mundo de orgulhos, aborreceu a luz e desceu a aninhar-se na lama — trocando Jeová por Mammon...

O vácuo absoluto numa âncora seria a sua própria destruição. Os corações são âncoras maravilhosas; o vácuo neles é a morte. Quem esvaziou o coração do verdadeiro conteúdo há-de forçosamente enchê-lo com qualquer coisa diversa, se lhe quiser ainda ouvir as pulsações. E quem jurou não levantar a cabeça para fitar as estrelas dos céus tem de, naturalmente, ver nas águas pestilentas dos charcos falsos astros brilhantes!

Apetece recordar, neste momento, aqueles que passaram a vida

entre o sarcasmo e a maldição, a ironia e as solicitações baixas: físi-pronceda, Heine, Rimbaud, Baudelaire...

Miguel Torga — incontestável poeta, alma de floresta crestada por ciclones e tendida de raios — neste último volume do seu *Diário* vincou mais a sua caricatura — a caricatura que dele já possuíamos: um torturado de angústia enterrado num pântano, fazendo trejeitos vários e sorrindo ironicamente.

«Daqui a um ano...» — repetem mais de metade das personagens de *Terra firme*, numa confusão. Por este caminho — ser-nos-á dado repetir? — daqui a um ano Torga sentirá, mais funda e lancinante, a nostalgia de Quem tanto lhe acenava; andará mais longe e terá descido mais algumas escadas em busca da felicidade, sem ao menos se lembrar de que, para a fruir no «céu incorruptível da consciência», segundo a expressão de Antero, — deve primeiro buscá-la em Deus!

Vila-de-Punhe, 20/XI/47

A. DE CASTRO GIL

ENCONTRO COM TORGA

ARMINDO BLANCO

De meu Pai tenho a estatura
e o sentido sério da vida;
De minha Mãe a natureza alegre
e o gosto de fabular.

GOETHE

Os anos irão passando e o "Diário", de Miguel Torga, ficará como um dos mais expressivos documentos da nossa época de inquietações e de angústias. Expressivo porque é humano. Porque é sincero. Porque não se deixou subverter por limitações de qualquer espécie, e procurou desesperadamente uma verdade que vem ferindo o nosso sentimentalismo piegas desde os tempos de Antero.

É-me difícil observar em relação ao "Diário" de Torga uma posição estritamente intelectual de crítica e de análise. Não posso vencer meu entusiasmo de leitor por duas razões fundamentais, a saber: a) — porque não quero incorrer no mesmo erro de alguns jovens críticos, discutindo problemas para cuja compreensão me não sobram nem a cultura nem a idade; b) — porque sempre gostei muito dessa literatura íntima que vai desde os diários às cartas, passando pelas memórias e confissões. Creio que isso começou quando, devia ter os meus dezesseis anos (foi ontem!) li as "Cartas de Napoleão a Maria Luísa". Não foi um começo muito brilhante, mas serviu para desenvolver aquele espírito nato de bisbilhoteiro que, suponho, é a única qualidade que me recomenda para o jornalismo. Depois vieram as várias "Correspondências" de Eça de Queiroz, os diários de Amiel e de Gide, a monumental epistolografia de Flaubert, o "Diário de um Escritor", de Dostolewsky, as cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes Rodrigues, o diário e as cartas de Katherine Mansfield e de Renan, e as memórias e confissões de Tolstoi de Goethe, de Rousseau e até de Madame de Staël. Inclusive — apesar da minha falta de preparação positivista — não me dispensei de ler a autobiografia do inglês Stuart Mill, ao qual cheguei sem ter passado previamente por Comte.

Literatura verdadeiramente fascinante. Flaubert é muito mais interessante, sem dúvida, analisado através de suas cartas do que adivinhado por intermédio das suas obras de ficção, trabalhadas com a superior frieza de um irremediável esteta. O próprio Georges Duhamel parece estar inteirinho no seu "Diário de Salavin", cujo personagem se confunde irresistivelmente com o autor. E Eça, ao criar Fradique Mendes, parece ter reunido no incomparável "dandy" todos aqueles atributos que ele próprio gostaria de possuir. Certo que Fradique Mendes não nos deu mais do que uma mensagem de estética e de refinada elegância (mais tarde, em 1945, puseram o seu nome a uma confeitaria "chic"), mas nem por isso o seu interesse é menor nem o precedente que ele constitui na literatura portuguesa deixa de ser fundamental.

Quanto a Torga, o seu "Diário", escrito com toda aquela simplicidade de que só os gênios têm o segredo, parece gravado em bronze e desde logo capaz de se transcender à sua época para ficar como uma mensagem humana nimbada pelo fogo da eternidade. Torga é um caso à parte nas letras portuguesas, não apenas do vanguardismo mas de todo o sempre. Ama a terra como Régio ama a velha casa. Ademais, herdou de Antero e de Oliveira Martins o poder raro da sinceridade. Muitas vezes nos parece um Quixote que nas horas vagas das suas lutas contra os moinhos ergue odes ao Mito e à Abstração. O seu subjetivismo, a sua propensão para o simbolismo, não o impedem de ser, aqui e ali, dolorosamente positivo. Persegue ideais com ardor de cavaleiro andante. Mas logo cai sobre o seu maravilhoso lirismo a espada de Damocles da realidade, abatendo-o do seu corcel de sonho e de fantasia.

⁴ BLANCO, Armindo. "Encontro com Torga". **Voz de Portugal**, Rio de Janeiro, 5.dez.1948. Caderno Literatura. História. Ciência. Arte, pp. 7 e 8. Continua na página seguinte.

Esse trasmontano contemplativo e misantropo possui toda a grandeza intelectual de um Unamuno. Nem sequer sabe posar para a posteridade. Trabalha em silêncio, remoendo as suas amarguras, erguendo a catedral da sua obra numa tortura permanente de dúvidas, de angústias e de incertezas.

Põe o seu drama pessoal por pressentimento, de que esse drama é comum, de que esse drama não é apenas ibérico, mas universal. André Maurois disse há tempos que a literatura de hoje não é mais uma literatura em que o autor trata dos casos alheios, mas sim do seu próprio caso. E' o escritor, feito símbolo, imagem viva da sua época. Caso de António Nobre, de Camilo Pessanha, de Mário de Sá Carneiro, de Franz Kafka. Do extraordinário André Gide — cúpula de uma literatura, reflexo amargo e inquietante da crise do pensamento moderno. Mas um Gide só foi possível porque atrás dele está uma tradição firmemente enraizada, uma escala, uma evolução, desde Chrétien de Troyes, Racine, Corneille, Voltaire, Rabelais, Rousseau e Lamartine até Flaubert, Balzac, Zola, Hugo, Blaise, Pascal, Anatole, Romain Rolland, Paul Claudel, Bergson, Malraux, Verlaine, Valéry, Maritain, Massis, Du Gard, Cocteau, Giraudoux e o irrisuível Marcel Proust — tudo isso sem esquecer o meu indispensável Maupassant. E Torga? Torga veio em linha reta de Camilo, de Fialho, de Raul Brandão, de Oliveira Martins e de Antero. Rebelou-se contra o helenismo de Camões e contra o francesismo de Eça. Cruzou fronteiras meramente geográficas e irmanou-se a Unamuno e a Gide, procurando o pensamento ibérico que nos franqueasse as portas da Europa. O que o iguala a Gide, à gigantesca estatura literária de Gide, é a sua capacidade para se projetar no futuro, alicerçando as bases de um pensamento português de vanguarda, com repercussões revolucionárias no conto, no romance e na poesia. Até a própria pintura. Parece ter adotado a divisa gideana de renascimento: "Renascer. Esquecer aquilo que os outros homens escreveram, pintaram, pensaram, aquilo que nós mesmos pensamos. Renascer". Desprezou velhos mitos, vazias imagens de sugestão política, ídolos de pés de barro, as meras habilidades de certos floricultores da prosa com sardinheiras, perdidos na ilusão de um indismo gora de moda. A sua lucidez, concisa e objetiva chega a ser surpreendente. E o seu pessimismo — permitam o paradoxo, que não é intencional nem "snob" — é uma fonte perene de esperanças para todos os jovens escritores que acreditam no Portugal de amanhã. Porque, levando em sua formação o próprio húmus português, Torga nos prova que a velha terra continua fecunda, e que o génio lusitano não atingiu a exaustão. Simplesmente, como ele próprio diz, nós nos temos empenhado em plantar eucaliptos numa terra que só dá mesmo para pinheiro em Paris. Nossa literatura, por isso, vem-se desnacionalizando. Temos passado a vicia com o coração em Portugal e o cezando de ano para ano. Eu me lembro do que aconteceu quando a "Inquérito" apresentou em Portugal "A Aranha", de Henry Troyat. Começaram a aparecer Trovatinhos por todos os lados. Mas Troyat não foi o único: uma geração inteira deixou-se contaminar por todos os Jorges Amados, Steinbecks, Hemingways, Andrades, Gorkys, Aragons e Flauberts que iam aparecendo nos escaparates do Chiado. Que prodigiosa capacidade de imitação! Dir-se-ia que Eça de Queiroz havia esgotado todas as reservas de originalidade da raça. Ninguém mais queria ser original, ninguém mais queria ser e parecer português. A suprema coisa-gração de um novelista ou de um poeta era o comentário comparativo que a sua obra inspirava: parece o Verlaine... sem a poesia de um Jorge Amado... possui a garra de um Steinbeck... Foi então que o grito de Torga ecoou na planície. Era um grito de angústia, uma chamada às armas, um apelo a todo o nosso portuguesismo. A moderna geração de Coimbra, desde Namora a Carlos de Oliveira, ficava reduzida a cacos. Os universitários especulavam com teorias de importação. "Torga os denuncia numa convulsão de revolta logo extinta". "A's vezes lembro-me de pôr em letra redonda e por inteiro a vacuidade desta Coimbra, a que Portugal se entregou como um

(Continua na 2.ª pag.)

⁵ BLANCO, Armindo. "Encontro com Torga". *Voz de Portugal*, Rio de Janeiro, 5.dez.1948. Caderno Literatura. História. Ciência. Arte, pp. 7 e 8. Continua na página seguinte.

Encontro com Torga

(Continuação da 7.ª pag.)

homem aos encantos de uma mulher que o engana. Explicar à regueira do pai que ela o perde em estudante, em doutor e em conselheiro. Que o seu regaço emoliente que se esgota há quatrocentos anos a torto, da sua inteligência e do seu corpo. Mas depois começa a pensar que tristezas não pagam dívidas, que já basta de lamúrias, e trata mas é de escrever um poema sobre flores ou crianças."

Começara a ganhar terreno os auto-didatas, desde Loureiro Botas a Judith Navarro. Mas, acima de todos, auto-didatas ou não, a figura do ex-universitário Miguel Torga ganhava volume e expressão. Chegara o Messias. Daí por diante, todos quantos quisessem regressar ao portuguêsismo já tinham um líder.

II

Miguel Torga é médico. A porta do seu consultório em Coimbra está uma placa com o seu verdadeiro nome: dr. Adolfo Rocha. Mas, infinitamente mais do que médico, Miguel Torga é transmontano. Nele, a terra exerce muito maior influência do que a profissão. É um produto da serra e só na serra se sente a gosto. Sempre que pode escapa-se para a Lousã, para o Gerez, para o seu velho rincão natal — S. Martinho da Anta, lá no Marão. O espetáculo da cidade o afugenta muito. No seu "Diário" escreve:

"Ia do quarto para o consultório, e, nisto um carro elétrico esmaga o pé de uma criança. Mas era pouco um pé só. Acendi por isso um automóvel e acabou por esmagar o resto da criança."

Gosta de ficar só entre as suas meditações e a suas leituras. A vida em sociedade gera a hipocrisia, os preconceitos, a falsidade, as misérias sexuais. Torga é rude e sincero — sua alma está esculpida em granito. Ele se dá bem e entre a sua gente, a gente simples e primitiva do Marão. A clínica é para ele um verdadeiro sacrifício: confrange-se com os espetáculos vivos e lancinantes que desfilam pelo seu consultório diariamente, sofre as mesmas dores dos seus pacientes, escuta cansado as mesmas histórias de sempre sobre o fígado, o coração e os pulmões (não como entidades abstratas da poesia mas como expressões concretas da torpe realidade), e sonha com os seus ermos, as suas serras, as suas escarpas, as suas ribeiras, os seus vales longos e silenciosos. Escuta confissões doloridas, e anseia por ouvir risos de crianças, balidos de rebanhos perdidos no bucolismo dos campos, místicos corais de igreja, sons matinais da vida que começa todos os dias sobre a terra na orgia do fresco e purificador orvalho.

Só é médico porque um homem tem de fazer alguma coisa para ganhar a vida, e aqueles que vivem só de poesia e de sonho morrem de inanção a um canto. Torga sabe disso. Ele próprio escreveu: "Que destino, o dos poucos grandes homens que aqui nascem. Em vida, é o calvário que sabemos: Camões a morrer de miséria, D. Francisco Manuel numa enxovia, Herculano sem forças diante de tanto lodo, Camilo a cavar romances com a fome com que o povo cava as leiras, Soares dos Reis a matar-se de desespero, e Gomes Leal a servir de bobo a Lisboa. Depois de mortos, e a descida solene ao esquecimento, com a eterna lápide, o discurso oficial, e uma mocidade dessorada, de boca aberta, a assistir."

Amarga confissão de um poeta que sente a sua terrível infelicidade numa terra de lavradores, de marinheiros e de mercadores. "Pobre de quem tem a mísera condenação de ser poeta, e de o ser aqui..." Por isso Torga se formou em medicina. O velho senhor seu pai, cãpa portuguesa das mãos puras, não descansou enquanto não o viu em Coimbra, para que ele conquistasse o seu diploma. E o diploma ele o trouxe, no regresso a S. Martinho. Mas a sua alma não pertencia mais à medicina: deixara-se absorver inteiramente pela Arte e pela Poesia. Nasceu-se com sina de Kierkegaard e de Jesus Cristo — escreve no seu "Diário". A Universidade não adianta. Pasteur não precisou dela para ser um grande cientista. Torga nasceu poeta e morrerá poeta. Mas, transitoriamente, desempenhará também a mui digna profissão de médico.

Porém, essa profissão não lhe provoca qualquer entusiasmo. É o contrário de Cronin, o autor de "A Cidadela" e de "Aventuras da malaeta preta". Em todos os livros de Cronin está pa-

tente a preocupação de glorificar os médicos e a medicina. Nos livros de Torga só se levantam odes à poesia, à vida e a Deus. Com o próprio nome éle quis definir bem as duas coisas: como médico, é Adolfo Rocha; como poeta, é Miguel Torga. O primeiro desses nomes serve para os seus contemporâneos. O segundo passará para a posteridade, e será imorredouro.

III

Todas essas afirmações podem parecer audaciosas, mas não inconsistentes. E nem sequer vale a pena descer a uma análise rigorosa e fria das realidades portuguesas hodiernas para se compreender perfeitamente o caso de Torga. Essa análise ficará para mais tarde, para quando a névula das paixões se tiver dissipado e nos seja possível descortinar certos problemas com limpidez e total isenção de ânimo.

Em Torga o homem, o artista e o pensador confundem-se de uma forma absoluta. Quase impossível diferenciar um dos demais. Como homem, pecou o suficiente para se poder considerar um bom cristão. Como artista, tem sabido fazer da sua obra um monumento imperecível de carne, de nervos e de natureza. Como pensador, tem procurado trilhar um caminho linearmente português — e nessa atitude se tem mantido com a firmeza e a consciência de um Leonardo Coimbra.

Não há na sua obra a fria concepção de um Flaubert, a imaginação, a elegância e o espírito caricatural de um Eça, nem o poder de introspecção de um Marcel Proust. Fixa pequenos pormenores, um gesto, uma palavra, um pedaço de ambiente, o traço rápido de uma vida — e o Drama se ergue a altitudes inesperadas e grandiosas. Agarra-se à simplicidade com o mesmo obstinado afinho com que Aquilino pratica a pujança verbal. Mas qual dos dois consegue atingir um mais alto estágio de beleza? Torga, com a simplicidade? Aquilino, com a sua verbosidade rebuscada de marajá das palavras? A resposta só pode ser favorável a Torga. Porque nenhum artista se realiza inteiramente quando sua obra não chega até ao coração e à sensibilidade do homem comum, nem que seja através simplesmente da intuição divina das massas. No seu "Diário" encontro a definição das suas idéias neste desabafo breve:

"De tanto olhar a primavera, descobri hoje esta enormidade: que há folhas a mais a exprimir o que a seiva quer dizer. Que se perde em retórica de verde a pureza essencial dos primeiros passos do rebento. Qualquer coisa de semelhante a prosa do Padre Antonio Vieira, quando no Estatuário chega a este delírio:

"...ondeia-lhe os cabelos, adiza-lhe a testa raspa-lhe os olhos, afila-lhe o nariz, abre-lhe a boca, estende-lhe os braços, espalma-lhe as mãos, divide-lhe os dedos, lança-lhe os vestidos"...

Querida menos exuberância e mais sentido". Já disse antes que o seu "Diário" me entusiasma particularmente. Não apenas pelo que revela da intimidade e dos pensamentos do artista. Mas porque é uma fonte permanente de beleza, porta sempre aberta a todos os viandantes do espírito. De resto, Torga pôs nesse "Diário" muito do melhor de si próprio, e falando em "melhor" nem de relance admito que ele possa ter um "pior". O valor da obra de Torga é uniforme. Apenas como teatro me parece menos extraordinário; mas isso não é para estranhar numa terra que, em matéria de dramaturgos, apenas deu um fruto maduro: Alfredo Cortez.

No seu "Diário", Torga é o homem que lê, o homem que vai ao cinema ver filmes de "cow-boys", o homem que conversa com alguns amigos, o homem de coração amorável que sofre as dores alheias e a fome dos mendigos. É o médico fechado num consultório assistindo ao desfile de pacientes, à razão de trinta escudos a consulta. É o poeta que vibra com a natureza e com a humanidade. É o pensador aterrorizado com as realidades ambientes. É o predestinado que procura a solução dos problemas vitais, e se tortura por saber da sua pequenez própria perante a grandeza do mundo e dos seus dramas.

Torga é a multidão e é apenas um homem. E nessas duas condições se estrutura a espantosa vitalidade da sua obra, obra de um prosador genial que se sobrepõe ao poeta simbólico para arrancar do ventre da montanha o fruto da dor e da esperança.

ARMINDO BLANCO

TORGA E O SEU DIÁRIO

Adolfo Casais Monteiro

O português não é homem de confissões, de diários, nem de memórias pessoais. Ou, pelo menos, certas tradições assim o fizeram — se não é que certa "falta" de tradições assim o mantenha, envergonhado de si, falsamente pudico, por escrito, das suas intimidades. Seja como for, a verdade é não haver talvez literatura em que mais faltem obras desse tipo, falta agravada por uma outra, que decorre evidentemente daquela: o descaso pela correspondência dos grandes escritores do passado.

Mas só lembro isto para confrontar esta generalidade com o caso excepcional de Torga, embora este seja, sob mais que um ponto de vista, o mais "português" dos nossos escritores contemporâneos. E que a sua obra apresente esse fenómeno duma confissão tornada obra, e regularmente oferecida a todo o mundo, tem, independentemente da literatura, uma significação digna de ser devidamente valorizada como ato de coragem, sob mais que um ponto de vista.

E' que o "Diário" de Torga, sem prejuízo de muitas outras coisas que fazem também o seu valor, constitui, na literatura portuguesa actual, um exemplo digno de profundo respeito: um homem fala corajosamente contra a realidade à qual está amarrado. Através das páginas do seu "Diário", é o Portugal são, aquela parte de nós preservada da corrupção retrógrada, que protesta, não só em seu nome, mas de todos aqueles a quem falta coragem para fazer o mesmo.

A tibieza, o culto da mediocridade, o medo de ser mal visto, de perder o emprégo, de ir para a cadeia, o consolo obtido com a produção de obrinhas que não põem em perigo as situações, que não agitam a opinião, que deixam tudo como está, eis os traços de carácter e os traços literários que não podem deixar de promover um regime

tão atento como o do Estado Novo a ensinar aos portugueses que o pior de todos os crimes está naquele conselho de Nietzsche: "Torna-te quem és".

Não importa que se esteja ou não de acordo com Torga. Isso é secundário. Obras como o seu "Diário" valem, em primeiro lugar, pela afirmação de saúde mental e de limpeza moral que representam. Podemos ser menos pessimistas que ele, menos amargos, menos descrentes: o importante é que uma afirmação autêntica, uma voz humana como a sua ainda se erga, contra as sombras do passado e os conformismos do presente.

Torga não pretende representar nenhum grupo, nenhuma força, nenhuma corrente e muito menos nenhum partido. O seu testemunho é, pode dizer-se, "acintosamente" pessoal; ele não fala em nome de ninguém, mas apenas se confessa, sem outra preocupação senão definir-se perante o mundo, independentemente da identidade que possa haver entre a sua posição e as alheias, e sem receio de ser "subjetivo". E o seu testemunho radica em dois polos fundamentais: o literário e o religioso, determinantes essenciais de toda a sua experiência.

Ao dizer atrás que ele "se confessa" de talvez uma indicação suscetível de equivocar o leitor; porque a confissão de Torga não é "romântica", quer dizer, não se trata de expansões

sobre a sua vida, que só aparece incidentalmente, e na medida em que isso é necessário para destacar uma atitude do seu espírito. O sentimento é, no "Diário" de Torga, o menor dos ingredientes. Cada nota dele é, na realidade, uma "construção" estética ou intelectual, e não uma efusão do homem. E e, por vezes, nos momentos menos felizes, uma exploração eloquente de algum dos seus temas favoritos — sobretudo nas "notas" que são poemas, dos quais a sua prosa continua, neste (1) volume como nos outros, a ser entremeada.

O que falta ao "Diário" de Torga é, precisamente, essa expressão do sentimento, de abandono, de verdadeira confissão. Não são valores desta ordem que devemos procurar nas suas páginas, as quais representam, sobretudo, ao contrario do que o autor parece pensar, uma criação de ordem literária.

(1) — Miguel Torga, "Diário" — VII, Coimbra, 1956 (Edição do autor).

Com efeito, e sem dar talvez conta do que implica a sua declaração, Torga define contraditoriamente, numa nota deste volume (p. 10) a própria significação do seu "Diário", descrevendo-o como notas "à queima-roupa, sem nenhuma perspectiva, reacções directas, em bruto", e acrescentando, como se isso pudesse ser uma razão para se condenar um diário: "Mas a verdadeira literatura é feita a posteriori".

... dizer que, sem dar conta disso, Torga condena o seu "Diário" por... ser um diário, isto é, por não ser literatura. Esse é o seu duplo engano: porque as suas notas são realmente do domínio da literatura, não sendo nada "em bruto"; o que lhe falta não é arte — é, precisamente, o abandono de quem se confessa.

Não faço esta observação

para "condenar o "Diário" mas simplesmente para caracterizar o seu "gênero". Ele vale de fato como testemunho intelectual, e não como confissão. Torga julga-se nu nas suas páginas. Que engano! Mas é o engano dum artista que tem uma atitude estudada mesmo quando julga abandonar-se, dum homem tão profundamente homem de letras que tudo lhe nasce da pena "construído". E é porque no seu íntimo ele sente o seu "Diário" como obra de arte que pode sofrer com o que nele joga de "reação directa, em bruto", sem se dar conta que, para ser um diário, essa seria precisamente a virtude essencial.

O grande valor do "Diário" de Torga é de outra ordem, e erro seria considerar a menos, nas suas páginas, aquilo que não esperamos dum escritor como Torga. As coisas que ele diz admiravelmente — e são de uma autenticidade única — sobre a terra e a ligação do homem a ela, sobretudo do homem "Torga", o seu drama permanente que é a luta do cavador contra o intelectual, do homem que se julga simples e espontâneo contra uma complexidade que se lhe afigura um produto da cultura, uma "doença" de civilizado, dão ao "Diário" de Torga um lugar inconfundível na literatura portuguesa do presente. Ele não é provinciano nem citadino e é culto com a plena consciência de que ser culto constitui uma espécie de "maldição" nas atuais condições de vida nacionais, precisamente porque essas condições constituem uma imposição anti-histórica, pelas quais se pretende forçar um país a continuar sendo aquilo que realmente deixou de ser, o que leva Torga a esta verificação duma terrível verdade: "Portugal, quem dá um passo sério na cultura está logo fora da pátria".

Integrar o universal no cerne da paisagem...

ADOLFO CASAIS MONTEIRO

ESCREVE MIGUEL TORGA a certa altura do seu diário ("Diário — VII, p. 107): "Cada homem tem a sua harmonia específica — conjunto de valores que às vezes ele próprio ignora, mas defende com unhas e dentes. A minha é o resultado da integração do universal no cerne desta paisagem austera. Se consigo fazer coincidir a largueza do mundo com a largueza dos horizontes nativos, então sim, é que a música religiosa de Gualupe, as rosas sedativas de Granada e o xarope azul do Mediterrâneo me sabem e dão a serenidade que lhes pedi".

Aquela paisagem austera é a do seu berço: S. Martinho de Anta, em plena serra. Uma lição de rudeza, de solidão, de austeridade. Uma paisagem de corpo a corpo do homem com a pedra, mas compensada pela largueza dos horizontes. Sem dúvida que não foi ela que "fez" o poeta Miguel Torga. Mas é nela que ele pode reconhecer-se na sua mais profunda autenticidade. E por isso o seu "Diário" regista os seus retornos à serra, a retemperar nela a vulnerabilidade do espírito ante as misérias dessa outra natureza, que não possui a nobreza daquela: a humana. "Fascinação do artista rendido à beleza viril de uma paisagem onde sempre me apetece parir ou morrer, e gratidão somática por ter nascido nela" (p. 199).

Toda a obra de Torga é o relato do combate que se dá dentro dele entre a majestade si-

lenciosa e fixa da serra e a inquietação do espírito, que é aventureira. Homem de conflito, consciência trágica, Torga é um artista que desejaria ser afirmativo — solenemente afirmativo, como um Herculano — mas que tem dentro de si um demónio incansável em o afujentar de qualquer tranquilidade. Eis talvez porque a sua obra é fragmentária, e tem atingido sempre as suas mais belas expressões quando Torga não tenta uma vitória arquitetónica contra a sua vocação, que é explosiva, de cumes querendo furar os céus, de subitas descidas ao poço das inquietas dúvidas, das dolorosas procura. A proporção é nele, sempre, o amor não correspondido por um ideal inatingível. Mas que a sua consciência conhece perfeitamente. O que não pôde realizar no romance e muito menos no teatro, como no poema "construído", é compensado pela arte do contista, pelos achados do poeta lírico, e pelo fixador de instantes da consciência ao qual devemos este "Diário", que parecer acabou por ser a sua forma de expressão principal.

Não importa que, do universal, muita coisa ele não tenha podido integrar no cerne da sua austera paisagem nativa, ou seja: em si próprio como emanção dessa paisagem, com a qual ele se identifica, e que não é uma exterioridade, mas um "valor", e como que a própria raiz das coisas, para o seu "universo particular". Importa, isso sim, ele ter consciência de que precisa tentar integrar, no seu mundo originário, todos os valores universais. E é isto sem dúvida aquilo que torna a sua obra inconfundível.

Efetivamente, nada de comum entre Torga e uma figura da nossa literatura atual com a qual se pode ser tentado, por outros motivos, a encontrar-lhe afinidades: Aquilino Ribeiro. Mas Aquilino é precisamente o serrano que trouxe a serra consigo para a cidade e continuou mentalmente fechado nos grandes, mas restritos valores que a definem. E quando digo "a cidade" estou a pensar em tudo aquilo que representa o alargamento das fronteiras do mundo primitivo, que enriquece o apego à origem com a consciência dos seus limites, que abre horizontes, desvenda perspectivas, e lança o homem no mundo à procura de oxigénio que lhe vá vivificar as raízes. Um Aquilino oferece-nos precisamente, nas suas limitações, magnífico exemplo do tipo de escritor ao qual Torga se opõe. Em Torga, o artista procura nas fragas natais a reabilitação da consciência doente do homem moderno, enquanto um Aquilino se contenta com o património que elas lhe oferecem, e quer reduzir o mundo à sua medida.

Aquilino e Torga, graças ao

que têm de comum como origem (e ainda sob outro aspecto ao qual adiante me refiro), são como que a exemplificação das duas vertentes, digamos assim, que nos oferece a literatura portuguesa do presente. Em repetidas passagens do seu "Diário", reage Torga contra as limitações — tanto as tradicionais como as decorrentes da actual situação política — que ao português em geral, e ao intelectual em particular, fecham as portas para o mundo. Assim diz, por exemplo, a p. 33, falando dos "velhos do Restelo caseiros": "Ensimesmados no seu nacionalismo provinciano, obstinados na defesa absurda de uma autenticidade meramente afirmada, fecham os olhos à evidência, confundem o eco refletido com a voz da fonte, e queimam em efígie, por não poder fazê-lo de outro modo, os estrangeirados que preferem a Venus de Cirene a uma santinha roqueira".

Ora, isto não é apenas uma feição do nacionalismo político, e da sua feição policial. É, à margem desta ideologia, uma característica que precisamente se torna impressionante em casos como o de Aquilino Ribeiro; é uma incapacidade de integrar o universal, para usar a expressão de Torga, em qualquer "cerne", um alheamento do universal, um "cuidemos do nosso jardim" que, em relação ao de Candide, tem a desvantagem de ser um jardim mesmo, sem metáfora. É um provincianismo convicto, satisfeito de si, e que tudo pretende reduzir à sua medida, que é bem curta.

O curioso é que Torga podia ter sido outro Aquilino (e aqui vem o outro aspecto que os aproxima — para melhor nos deixar ver em que se opõem); pela sua prosa, ele está muito longe de todos os escritores da sua geração, é próximo precisamente de Aquilino — como, aliás, um Vitorino Nemesio, que podemos considerar (apenas sob este ponto de vista), um elo entre os dois. Diversamente, porém, de Nemesio, em cuja obra o estilo foi mais forte que a voz humana, Torga não se tornou num "prosador"; uma força profunda dentro dele fez-lhe arejar mesmo os seus contos de ambiente serrano com aquele sopro do universal por ele justamente invocado na passagem citada no início deste artigo.

Por muito isolado que Torga se julgue, ou mesmo pretenda achar-se, com um narcisismo muito visível, não há dúvida de que a sua obra é orientada pelo mesmo espírito de libertação dominante na geração a que pertence, libertação da estreiteza de horizontes apregoadas como sistema do mundo pelos nossos governantes e seus pensadores encartados, mas até, aí de nós, visível em tantos escritores que estão longe de se pretender "nacionalistas".

⁸ CASAIS-MONTEIRO, Adolfo. "Integrar o universal no cerne da paisagem...". O Estado de São Paulo, São Paulo, 3.set.1956, p. 9.

MEMÓRIAS E DIÁRIOS (1)

DIÁRIO — VII — Miguel Torga — Coimbra — 1956

Mergulho mais uma vez nesse mar tormentoso que é o «Diário» de Miguel Torga. Leio e releio estas páginas de poesia e de prosa em que se assiste à «crucificação espiritual dum homem insubmisso, que nem no comportamento íntimo, nem no público, se rendeu a uma época incapaz de compreender ou tolerar a mais incisiva opinião tresmalhada, e que se esforça por esmagar a liberdade do pensamento dentro das próprias consciências».

Aguardo sempre com ansiedade o aparecimento de novo volume dessas reflexões e desses poemas do dia a dia, num sentimento misturado de atração pelas belezas que nelas se encontram e de angústia diante do sofrimento e da solidão que elas retratam. Porque não se trata este «Diário» de uma resenha mais ou menos pitoresca do cotidiano da vida de um escritor e poeta, mas de algo de mais profundo e de mais grave: um exame de consciência e um desabrochar de flores de poesia que, de certo modo, amenizam a hispidéz frágua das confissões e reflexões. «Sente-se» palpitar nelas uma alma humana, revoltada, amargurada, à beira do ceticismo e da descrença totais, mas orgulhosa, torturada, no seu silêncio e na sua solidão. Dirá ele, numa autocritica real e autêntica: «Minha situação humana lembra-me a de um sujeito que

entra e a nadar pelo mar dentro e se afastasse tanto da praia que não pudesse voltar. Uma posição sem retirada possível — retranca que, aliás, não desejo. Levei tudo ao extremo. Estiquei a corda de mais. E vou ao fundo, a saber que não posso receber qualquer socorro, pois fui eu mesmo que o dispensei. Nascer na miséria, mas na miséria a valer, cria na alma um vazio irremediável. Um vazio feito do orgulho — orgulho de pobre, o mais duro e tenaz. E a sentir que me afogo, mais hora, menos hora, continuo a cortar as ondas adversas num esforço desatido que o corpo e o espírito aprovam. É uma espécie de desdém ativo de suicida pelos que são felizes na segurança do real da praia e pela própria voracidade do abismo».

Essa situação de isolamento e de irremediável perdição atinge em dado momento uma acuidade dolorosa não só para aquele que a sofre e a exprime num grito de apelo, mas para quem o lê e compreende o trágico e o patético dessa solidão e desse orgulho: «A vida a passar, a sumir-se irremediavelmente, e não vem uma palavra de nenhum lado! Nem sequer através do telefone, o dia inteiro diante de mim, mudo, negro, obstinado no seu silêncio hostil. E bastava que do outro lado do fio, lá de longe, uma voz falasse. A voz dum amigo, duma mulher, de Deus».

De Deus também, porque nas páginas deste «diário», apesar

própria pela que o reveste. Em que põe sua cólera contra erros e descaminhos de sua gente, sente-se que ele a ama e com a está irmanado em certos traços psicológicos. Possui do mesmo modo que ela uma alma bem sentimental, mas procura esconder no mais profundo de seu ser, essa sua sensibilidade. Dir-se-ia e aqui me ocorre ainda um sími e com a paisagem nativa que descreve tantas vezes no seu «Diário» um desses fraguados hispídeos, hostis, ingremes, sombrios, agressivos mesmo, em cujo sopé se esconde uma pequena gruta com relva verde e flores, onde até mesmo corre um fio d'água, de pranto ou não, pouco importa, mas água cantante de poesia que desce e de mesmo no luto da noite tem coruscações de estrelas e calor de luar.

O que nele há principalmente é um pudor selvagem desse sentimento íntimo, dessa sua ternura. Daí o seu orgulho, o seu isolamento, essa aparente secura de coração, que se revê am no sarcasmo, na crítica, no ceticismo e na dureza com que olha homens e coisas. São uma couraça com que esse homem que muito deve ter lutado e muito deve ter sofrido naquele seu orgulho de pobre a quem se refere, defende o seu mais profundo e mais rico marançal de ternura e de amor. Nada melhor para ilustrar este seu modo de ser, do que a cena em que descreve a sua luta de médico contra a morte que lhe tocaia o pai, o velho campônio, sempre curvado sobre a terra no seu amanho e amando-a como se ama a mãe de seus filhos:

«Transformo o velho num crivo, com tanta picadela. Regulo-lhe a tensão arterial tão matematicamente e conscienciosamente como ele regulava outrora a água no rego dos leiras, e consigo assim tê-lo vivo. Mas, já cansado do jogo que sabe não se poder prolongar indefinidamente, e convicto até a saturação da fidelidade dos meus sentimentos, protesta e não quer mais injeções. Mal acabo de lhe dar a última, manda-me apagar a luz e põe-se a rezar baixinho. Padre Nosso, que está no céu... É um ciclar brando, que se prolonga pela noite fora, e me causa arrepios. A ên da ressonância perturbadora que tem dentro de mim cada oração, sinto-me envergachado de só lhe poder tratar do corpo agressivamente, às ferroadas, e de o ver medicar a própria alma com

das negações, das críticas, dos sarcasmos, das blasfêmias, perceber-se o debater-se dramático de uma alma faminta de um amor que lhe encha a desmedida ânsia de completação que a tortura e a inquieta. Há nesse «católico, apostólico, romano, embora com sinais contrários», uma alma de místico, insatisfeita, revoltada, necessitada não de mero orvalho de amor, mas duma catadupa diluviana que lhe sature até o mais íntimo o areal maninho do coração e do espírito.

Há em Miguel Torga muito da solidão e da selvaticueza das terras onde brotou. Poucos escritores refletirão tão bem no espírito e no coração a paisagem natal como esse filho das fragas de Gerês e de S. Martinho d'Anta. Até no físico, nota-se-lhe a agressividade das terras curas em que o lavrador se afadiga e sua para delas arrancar o pão e o vinho, que são também o alimento da alma. Há na sua fisionomia (vimo-a em retrato) irregularidades e cavados de terras de montanha. Como há na sua expressão artística contrastes que só as paisagens montanhosas sabem oferecer: rochedos agressivos cobrindo com sua sombra relvados de pelúcia, ladeiras ingremes e vales floridos, seixos contudentes e água de fonte a correr, cantante e límpida, refrescando sedes e refletindo céus.

Miguel Torga é vital e visceralmente um homem de seu torrão natal. Que importa a sua profissão liberal de médico? Que importa o seu prazer de viajar? Que importa o trato com os livros? No mais íntimo do seu ser é um homem telúrico, é um camponês que ama o seu torrão agreste ou ubérrimo, com aquele apêgo de filho pequeno ao seio que o nutre. Não se iludam os que o lerem, com as suas objurgatórias, tão cortantes, tão sarcásticas, tão desafiadas contra portugueses e Portugal. Mais, aliás, contra governos que contra a pátria. De volta de uma viagem por terras clássicas de beleza e de arte, dirá, como quem chega cansado em casa, depois de um dia de trabalho, metido na roupa grossa de sair, o pescoço entalado num colarinho e amarrado por uma gravata, os pés contidos e machucados no couro dos sapatos:

«A pátria tem pelo menos a vantagem de ser como a roupa velha: anda-se bem dentro dela».

No caso de Miguel Torga, não apenas roupa velha, mas a sedativas palavras de fé e de esperança, como se a embalasse numa ternura de avô.

E lendo trechos assim que sinto por Miguel Torga uma grande amizade que vai além da beleza expressa pelo artista para procurar a mensagem humana. Não o conheço pessoalmente. Apesar de todo o desejo de conhecer o escritor português moderno que tanto me agrada pela sua prosa e pelos seus versos, não pude estar com ele, quando passou rapidamente em Belo Horizonte, vindo do Congresso de Escritores, realizado em São Paulo, em 1954 (neste «Diário» há referências a esta visita à capital e a outros pontos de Minas, especialmente a certa zona de Leopoldina, onde Torga viveu quando menino). Nunca lhe escrevi, nem lhe renei uma apreciação apressada com que fixei as primeiras impressões que me causaram seus livros.

Mas se algum dia lhe chegar às mãos este alinhavado de palavras com que me referi às emoções que sempre em mim desperta a leitura de seu «Diário», verificará que, onde quer que cheguem os gritos de sua angústia íntima, o seu pranto silencioso, a sua mensagem de amargura e de solidão, encontrarão ressonâncias insuspetadas. E que haverá amigos discentes prontos a dizer que as palavras que ele baldaçamente espera o dia inteiro, diante do telefone, «mudo, negro, obstinado no seu silêncio hostil». E uma dessas palavras poderia ser a que o aconselhasse a despir-se de seu orgulho obstinado e hostil, como outrora Francisco de Assis se despiu da vaidade de seus trajes ricos, para humildemente receber essa dádiva da fé e da esperança que seu velho pai recebia tranquilamente no seu leito de morte ou a da caridade que é ainda a mais rica que a nós, pobres homens, é dado oferecer.

xxxxxxx

LIVROS RECEBIDOS:

- Mocidade no Rio e Primeira viagem à Europa — Gilberto Amado.
- Brás — Cecílio J. Carneiro.
- O espelho das virgens — contos das «Mil e uma noites» — trad. de Cecílio e Jorge Carneiro.
- A vida literária no Brasil — 1900 — Brito Broca.
- A abolição no Ceará — Raimundo Girão.
- O cajueiro nordestino — Mauro Mota.
- Itinerário da escola — Mauro Mota.
- Grande sertão: veredas — J. Guimarães Rosa.
- Anel de vidro — Vicente Guimarães.

xxxxxxx

Endereço para remessa de livros: Rua Santa Catarina — 1455 — 9
Belo Horizonte — Minas.

AIRES DA MATA MACHADO
FILHO

Em Miguel Torga, o que imediatamente empolga para a incontida admiração, é a condição de escritor. Tudo quanto seja, sempre subsidiariamente, converge para a consciência do ofício. Declara-se repetidamente, confirmando a conclusão imposta pela consideração da vida e haurida na lição da obra. "O que eu queria da vida era um pouco de saúde, a ver se conseguia compor com meus livros uma travesseira capaz, onde um dia pudesse encostar a cabeça e morrer". (Diário, II, 33).

Bem sabe que morrer não significa necessariamente acabar. Cede à doce e dolorosa ansia de comunicar, razão de ser e de viver, na esperança de que a palavra, impregnada sempre da sua própria substância vital, há de alcançar a posteridade, para a sementeira que não pode interromper-se. Nem sempre se revela cautelosamente melancólico como resta anotação, ainda complacente: "E agora queria dizer-lhe uma coisa... — diga. E lá contou que há dois anos numas terras assim e assim, encontrara um cavaleiro de Lisboa que lhe dissera umas coisas muito agradáveis dos meus livros. — sim, senhor. Isso é curioso... E fiquei-me a pensar para dentro que os escritores em Portugal são como as raparigas feias nos bailes: passam a noite a sonhar com os mil admiradores que poderiam ter, e a contar pelos dedos os heróis que na realidade as tiram para dançar". Bem que lhe dói o silêncio, menos por vaidade profissional, que pela necessidade não menos profissional de sentir que o grito alcançou o desejado eco: "Mais um livro. Mais uma tonelada de energia perdida que, gasta na minha terra a saíbrar monte, dava pelo menos um milheiro de bacelo plantado. Mas pobre de quem tem uma chaga. Pobre de quem tem a misera condenação de ser poeta e de o ser aqui..." E, um pouco adiante: "Lá foi o livro para as quatro ou cinco pessoas a quem ainda, por amizade melancólica, ofereço as minhas coisas, sem a esperança duma linha sequer a dizer — cá recebi. Se eu lhes

enviasse salpicões ou perdizes, era um caso — vinha uma carta a correr; mas mando versos... De resto, tanto me faz, como fez. Com quem eu e todos os que escrevem temos de as jogar não é com a inveja ou com a indiferença dos do nosso tempo. E com uns implacáveis mas impessoais senhores do futuro, que dizem sim ou não sobre uma obra, tanto se lhes dando que o autor tivesse em vida lampadas acesas em Meca como cirios apagados em Jerusalém". (Diário, II, 35 a 36).

E como nessa obra confessional se abre o mais possível, escreve no V volume estas palavras de lucida coragem: "Fazer uma Literatura o mais perto possível da clandestinidade, mas publicável, é a única esperança de salvação que resta ao artista. Em guerra com o presente, mas impressa nele, a sua obra poderá ter certa grandeza. Mesmo que não consiga os louros que se dão aos puros guerreiros, que os coroam, mas que se desarmam, talvez conquiste a simpatia que se dá a quem nem renega o seu tempo, nem o quer vendido no futuro". (página 31).

Programa e tática nessas palavras explícitas — os convinháveis ao atribulado escritor de hoje e de certos lugares nossos conhecidos — patenteiam o deliberado sentido social de uma obra exemplar. "Para melhor compreensão da obra de Miguel Torga e especialmente da sua crítica social — escreve Erika Farny, em tese apresentada na Universidade de Heidelberg — é preciso ter presente que ele é, sempre e simultaneamente, homem, artista e revolucionário. O elemento humano, um amor profundo por todos os seus iguais, é uma das suas características essenciais. — "Não tenho ambição fora da arte e dentro dela só o desejo de a ter servido humilde e totalmente. — A arte para Torga é gratuita. Mas o artista não se pode esquivar às realidades da vida pública, e embora a arte não se deva comprometer sob nenhuma forma, Torga acredita na força e na influência direta dela na vida. Finalmente, ele é revolucionário, ou melhor, rebelde por excelência. A sua rebeldia vai contra tudo o que possa limitar a liberdade de ação do homem, isto é, contra

a arbitrariedade e o dogmatismo, contra o próprio Deus cristão. Torga encarna em si a inquietação diante de todos os fenômenos da vida e do mundo." Declara-se ele mesmo com toda a singeleza: "Como artista e cidadão apenas quero colaborar da maneira que possa, sem alardes e sem loiros, na obra de dignificação do nosso povo."

Suas atitudes, notadamente suas palavras — arma do escritor — pautam-se pelas indicações de semelhante diretriz. Até no pseudônimo que escolheu, depois de haver militado com o nome civil, Adolfo Correia da Rocha, ou, simplesmente, Adolfo Rocha. Comenta Padre Avelino Augusto da Silva, o conterrâneo, o amigo, o companheiro de caçadas: "O pseudônimo Torga, de Miguel Torga, é o nome do arbusto mais rustico e duro destas terras transmontanas. Ele sabia que precisava de ser duro, para vencer". Responde a tudo isso a plena consciencialização que ressuma da carta-prefácio ao leitor, para a segunda edição de *Novos Contos da Montanha*, que importa conhecer na íntegra:

"S. Martinho de Anta, Setembro de 1945.

"Querido Leitor:

"Escrevo-te da Montanha, do sítio onde medram as raízes deste livro. Vim ver a sepultura do Alma Grande e percorrer a via-sacra da Mariana. Encontrei tudo como deixei o ano passado, quando da primeira edição destas aventuras. Apenas vi mais fome, mais ignorância e mais desespero. Corre por estes montes um vento desolador de miséria que não deixa florir as urzes nem pastar os rebanhos. O social juntou-se ao natural, e a lei anda de mãos dadas com o suão a acabar de secar os olhos e as fontes. Crestados e encarquilhados, os rostos dos velhos parecem pergaminhos milenários onde uma pena cruel traçou fundas e trágicas legendas. Na cara lisa dos novos pouco mais esperança há. Ora eu sou escritor, como sabes. Poeta, prosador, é na letra redonda que têm descanso as minhas angustias. Mas nem tudo se imprime. Ao lado do soneto ou do romance que a máquina estampa, fica na alma do artista a sua condição de homem gregário. E foi por isso

que fiz aqui uma promessa que te transmito: que estava certo de que tu, habitante dos nateiros, da planície, terias em breve compreensão e amor pela sorte áspera destes teus irmãos. Que um dia virias ao encontro da aridez e da tristeza contidas nas suas fragas, não como leitor do pitoresco ou do estranho, mas como sensível criatura tocada pela magia da arte e chamada pelos imperativos da vida. Prometi isso porque me senti humilhado com tanto surro e com tanta lazeira, e envergonhado de representar o ingrato papel de cronista de um mundo que nem me pode ler. Tomei o compromisso em teu nome, o que quer dizer em nome da própria consciência coletiva. Na tua ideia, o que escrevo, como por exemplo estas histórias, é para te regalar e, se possível for, comover. Mas quero que saibas que ousei partir desse regalo e dessa comoção para te responsabilizar na salvação da casa que, por arder, te deslumbra os sentidos."

A mesma virilidade sem temor vibra no discurso de apresentação de um recital de poesia em Roma:

"A poesia aproxima-se das catacumbas. O espaço social reduz-se de tal maneira a sua volta que será no subsolo dos impérios que a pequena família dos crentes manterá o seu culto, vivendo e morrendo na graça de uma fidelidade sem quebras, à espera do dia em que a luz do sol seja de novo resplendor de Apolo. Os céus do transitório declamaram-lhe o fim, temerosos da sua radiosa inutilidade, homens de má consciência que são, votados a um arranjo do mundo onde só consentiriam o canto dos próprios crimes que ninguém canta. E como fora da lei só há o recurso da clandestinidade, eis os iluminados de agora, os filhos de Orfeu, em vésperas de uma comunhão secreta nas galerias subterrâneas do mundo. De longe, dos ringtones mais inesperados, chegam convivas a essa reunião mística e crepuscular. Certos de que só juntos e martires poderão salvar a beleza, acorrem pressurosos de todos os lados, num instintivo tropismo vital. Em línguas diferentes, exprimem o mesmo desejo, a mesma angústia, a mesma longuinha certeza redentora. Um outro Espírito

¹⁰ MACHADO FILHO, Aires da Mata. "Miguel Torga, o homem, o artista, o rebelde por excelência". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13.jun.1976, p. 20. Continua na página seguinte.

tista, o rebelde por excelência

Santo desceu sobre a diversidade e deu-lhe o entendimento comum do perigo e a visão conjunta da esperança." E acrescenta, vigorosamente: "A voz dos poetas portugueses que vão falar agora, junta-se à minha, solidária em todos os sacrifícios exigidos para que nenhuma limitação coíba o criador, nenhuma forma de domínio possa tolher a liberdade do artista — liberdade que mesmo calado ele conseguirá preservar, se o silêncio obstinado de que se rodeia for um ativo sinal de protesto".

Escritor em tudo e por tudo, artista da palavra até o sabugo da unha, Miguel Torga tinha mesmo de ser rebelde por excelência. E' definicional. O literato conformado com a mesmice cotidiana, com a ignorância própria e alheia, com a descuidade e a injustiça vigorantes, pode até escrever bem, embora inutilmente, mas na certa que vendeu o timbre inconfundível que o singulariza, a própria alma do ofício incomparável às seduções do poder, aos brilhos e vidrilhos do prestígio social, ao bezerro de ouro, perdição de tantos, aos fementidos apelos da falsa amizade. Deixa de merecer a nobre designação de escritor, pois quando Miguel Torga assevera que "só juntos e mártires poderão salvar a beleza", está-se referindo ao poeta, em sentido amplo, e na palavra *beleza* pretende incluir tudo quanto a supõe e a pressupõe, sem eiva de esteticismo alienador. Verdade, verdade, se todos os trabalhadores intelectuais, fraternalmente reunidos, cobrassem consciência da força intronestrável que os distingue, muita coisa revoltante, muita coisa que repugna — pecados contra o espírito e contra a liberdade — deixaria de ocorrer por este mundo afora.

A constitucional rebeldia do escritor tinha de culminar no estudante de Coimbra. O *Grupo de Presença* a que algum tempo se filiou, combinava com as suas idéias desabusadas, como se vê das seguintes apreciações do então companheiro José Régio: "Os autos de Gil Vicente são espantosamente vivos, e as comédias de Sá de Miranda, irremediavelmente mortas; todos os livros de Judith Teixeira, não valem uma canção de António Bôto; os sonetos de Ca-

mões são maravilhosos, e os de Antonio Ferreira, massadores; um pequeno prefácio de Fernando Pessoa diz mais que um longo artigo de Fidelino de Figueiredo; há mais força íntima em catorze versos de Antero que num poemeto de Junqueiro; é mais belo um adágio popular que uma frase de literato". Ora, essa revista, que se propunha fomentar o surto de uma literatura viva, que lutava contra a literatura livresca afastou-se do programa inicial, perdendo-se em dissensões, desfigurando-se, principalmente, em dogmatismos. Com ela rompeu Adolfo Rocha, acompanhado de Branquinho da Fonseca e de Edmundo Betencourt, em carta aberta, que assim remata: "E à aventura, sem rei nem roque, pelo mundo de todas as latitudes e longitudes, cá vão os vossos amigos". Ainda lançou *Sinal*, com Branquinho da Fonseca e *Manifesto*, sozinho como daí para frente viveu — revistas efêmeras, na primeira das quais ressoa o seu grito de guerra: "Companheiros. Procurai o vosso orgulho e sabei que três coisas um homem deve fazer na vida: plantar uma árvore, escrever um livro e fazer um filho. Não vos detenha a crítica e o amor dos calcidoscópios: cada um para o seu norte. O vosso filho é manco? Bem vindo seja, porque é vossos e tem a marca da vossa carne... A vossa árvore é torta? É estacala: talvez possa frutificar um dia. E, além disso, foi regada com o suor do vosso rosto... O vosso livro é mau? E, simplesmente, anotá-lo: ainda pode servir para o lume de algum ceguinho que não seja literato e queira aquecer o corpo a queimar versos...".

A rebeldia contra o próprio Deus a que acima se aludiu, exige mais atento exame. O que o exasperava (e exaspera) até à blasfêmia, são as caricaturas e as mansas oleografias do cristianismo, igualmente deformadoras. "Inquieta-o uma incoersível exigência religiosa, que se não satisfaz com a fé tradicional a seus olhos inquinada na antiga pureza, e uma ansia de justiça, de bondade, de todas as virtudes que são raras entre os homens." São palavras de incisiva nota de Luigi Panaresi, que dou em tradução (*Letteratura*, 15-16, maio a agosto de 1955, página

148 e segs.) Poeta verdadeiro, vive "apaixonado por Deus, de uma paixão infeliz", lembra José de Melo, citando a Kierkegaard. Mas o certo é que a preocupação com o problema continuamente o persegue, e às vezes deixa a impressão, no seu *Diário*, de ir-se aproximando aos poucos da verdade. Curioso é que vive em estado agônico, pascalianamente, movido de teimosa esperança, que encontra explicação talvez no otimismo cristão de Teilhard de Chardin, o moderno opositor à apologia de Pascal. Admira a "vida sacrificada do sacerdote octogenário que, derreadinho sobre o seu cavalo, chegava às vezes a desoras, vindo de um funeral. Em casa, para sacerdotes visitantes, fidalgamente acolhidos", recitou-nos o seu *Pietá* fitando uma reprodução do quadro, que conservava na mão." São lembranças do amigo dileto, Padre Avelino, que depõe compreen-

sivamente: "Mais do que tudo, Miguel Torga produziu uma obra de interesse universal, uma obra que fique para a posteridade. E' isso que o leva a libertar-se de todas as formas de facção, a que é rebelde, leva-o também a aceitar o bem, venha de onde vier. Miguel Torga repele o mal, ou aquilo que lhe parece o seja, apenas porque o é, e onde quer que ele se encontre."

¹¹ MACHADO FILHO, Aires da Mata. "Miguel Torga, o homem, o artista, o rebelde por excelência". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13.jun.1976, p. 20.

Torga, moeda de lei

Abrir um livro de Miguel Torga é, para mim, como abrir uma caixa de moedas de ouro. Não há onde escolher. Todas são iguais. Possuem o mesmo peso e encerram valor igual. Passo-as, avaramente, pelas mãos e deposito-as, de novo, no escrínio do texto. É um relicário para mim. A beleza da sinceridade e a pungência da vida não são mais do que transcrições nem ordenadas nem jogadas ao acaso sobre o papel. São como o fluir do sangue nas veias, naturais como os eventos que observamos na constância, na correnteza da vida. Sinto-me tão pequenino como ser humano diante de uma página de Torga não é só pelo achado brilhante e sempre oportuno que posso desfrutar em outro escritor — e tantos tenho fruído — mas pelo caminho certo que o Autor me aponta para trilhar até o ponto final da trajetória terrestre.

Desde ontem, agarrado aos dois últimos volumes 14 e 15 de seu *Diário*, que um amigo português, Carlos Alves, me remeteu de Lisboa, por intermédio de Gustavo Penna. Com estes, vieram mais dois volumes de *A criação do mundo*, o *Quinto* e *Sexto Dia*. Ainda me falta o *Quarto Dia*, que foi o volume confiscado no tempo de Salazar. Agora me embra quando, em 1957, descobri Torga. Estava no Rio, ocupando o cargo de Diretor da Divisão de Obras Raras da Biblioteca Nacional, nomeado por Juscelino, onde servia a contragosto, pois o posto me fora dado como reparação por não haver sido, como desejava e tinha programa a desenvolver, diretor no Instituto Nacional do Livro. Certa tarde, passando pela Livraria Antunes, vi uma pilha de obras de Miguel Torga, com sua capa pobre, sem ornatos, denunciando edição do Autor. Como já ra, há anos, um produtor desse gênero de composição literária, o *diário* ou *journal*, como dizem os franceses, debruicei-me sobre o volume 6º e devoei, ali, de pé, uma dezena de páginas. Adquiri toos, cerca de dez títulos, entre os quais o romance *Indíma*, *Contos da Montanha*, *Outros contos da fontanha*, *Bichos* e caí em cima deles durante a emana.

Senti-me como iluminado por aquela prosa simples, na aparência, e direta, profunda e cristalina como um *olho d'água* brotando entre penedos. Tra-

tei de saber quem era. E como não sei guardar segredo de descobertas, falava dele a toda gente. Eis que, na tarde seguinte, passando pela *Revista Forense*, como sempre fazia duas vezes em cada semana, ao relatar a felicidade daquele encontro literário ao saudoso Nelson Siqueira, fiquei duplamente emocionado. Nelson, médico de excelente formação profissional, meu conterrâneo da Mata Mineira, nascido em Além Paraíba, havia sido colega de Torga no Ginásio Leopoldinense. Só que Torga não era senão o pseudônimo de Adolfo Corrêa da Rocha, hoje médico em Coimbra, cujo tio, de nome trocado nos *Dias da Criação*, era fazendeiro em

Banco Verde, distrito de Palma, próximo de Carangola. No *Leopoldinense*, havia matriculado o futuro poeta, seu sobrinho. De 1920 a 1925, o grande Torga percorreu aquele ramal ferroviário da *Leopoldina Railway*, tão de nossa saudade, extirpado pelos terríveis devastadores do Brasil que atendem num guichê vazio chamado *Economistas*.

Adentrei-me, daí em diante, na biografia do singular homem de letras. Singular, sim. O adjetivo não é gratuito nem caiu no papel por ausência de outro no bico da pena. Como Torga, são poucos na literatura de Portugal. Por duas vezes, indo a Coim-

bra, bati-lhe, inutilmente, ao ferrolho, ali, no Largo do Mata Frades, à Portagem, em seu consultório de especialista em ouvidos, nariz e garganta. Sempre ausente em viagens pela amada terra ou em visita à courela, à sua cardenha, em S. Martinho de Anta. Quantas e quantas páginas plenas da gordurosa saudade da terra mineira, porque recordam a infância. Todos nós nos tornamos devedores daqueles que nos desvendam paisagens recônditas ou descortinam à nossa visão interior os departamentos inexplorados da alma. É assim minha dívida para com Miguel Torga. Dívida que jamais resgatarei não só porque foi o viático de meu espírito em certa quadra da vida, mas um mestre incógnito, que me colocou nas mãos os instrumentos necessários ao aprimoramento de mim mesmo.

Ao acaso, abro agora o *Sexto Dia* e leio a carta que Torga recebeu do Pai semianalfabeto, na página 56. É um primor de sabedoria. Relata os acontecimentos miúdos da aldeia, seu amado S. Martinho de Anta. ministra conselhos ao filho doutor e oferece seus ombros de pobre cuidadoso da prole. A carta vale por um tratado e é um poema. Que pena não ler Torga, porque ele nos abre a porta da existência como ela é: bela, madrastra, perversa e generosa, tal como a topamos no desenrolar do quotidiano. Neste fim de ano, venho meditando demoradamente em todos esses tons e matizes, quando completei 80 anos. E não me deixando, nunca, arrastar pelo negativismo e me confronto com o poema *Sísifo*, de 24.XII.1977, no volume XIII do *Diário*. É um pouco a minha vida: - *Recomeça/Se puderes,/Sem angústia e sem pressa. E no fecho, esta jóia de compreensão e consolo: - Sempre a sonhar/E vendo,/Acordado,/O logro da aventura./Es homem, não te esqueças!/Só é tua a loucura/ Onde, com lucidez, te reconheças. Exatamente como tenho sido. Fico a imaginar Moinhos de vento como gigantes, tal o Quixote. Mas, afinal, venho a Miguel Torga, precisamente, para me ler. Ler a mim próprio, pois Torga já fez a minha leitura. (Diário, 24.dezembro.1992).*

Vivaldi Moreira é escritor e presidente da Academia Mineira de Letras.

OPINIÃO

DIÁRIO DA TARDE — Sábado, 15, e domingo, 16 de maio de 1993

Escrevemos, o mais das vezes, a fim de aclarar nossas idéias. Creio que já fiz esta afirmação algumas vezes. E sempre de maneira apropriada, na ocasião oportuna, pois este pensamento me arrasta a outros de natureza semelhante. É que desejo, agora, afirmar que vale muito pouco dispormo-nos ou propormo-nos a falar de determinada personalidade, principalmente quando se trata de um escritor. Nunca atingimos a meta. O retrato da personagem fica sempre muito aquém do que desejaríamos ou não conseguimos comunicar o que valem personalidade e obra. Por mais que nos esforcemos, só conseguiremos transmitir uma pálida imagem do autor e de sua obra. Outra advertência que me atravessa a mente e é forçoso que a deixe aqui expressa. Quanto mais admiramos a personalidade, mais dificuldade se nos depara a fim de defini-la ou bordar os contornos de sua figura. Discorrer ao léu acerca de um tema, por mais fácil ou difícil que seja, nunca é agradável. Não é fácil tarefa a articulação da palavra. Exige esforço muscular além da formulação do pensamento. Sempre me repugnou o que algumas criaturas indoutas me dizem: isto você faz do pé para as mãos, como a traduzir, de modo lisonjeiro, a idéia que trazem de que eu escrevo com rapidez. Nada disto. É bastante árduo o trabalho da escrita e da emissão da palavra. Para dizer a frase mais irresponsável, o dispêndio de energia na fonação é, no meu entendimento, mais custoso do que deitar no papel um exercício da mente. Estes são conceitos que agora lanço para auxiliar-me na composição de algumas páginas e arriscar o perfil que trago gizado na mente do homem e do escritor Miguel Torga, uma de minhas mais puras admirações como artista da palavra. Ao debruçar-me sobre um volume de Miguel Torga é como se me preparasse para uma suculenta refeição, dessas refeições requintadas em que o organismo exige a elaboração de sucos e enzimas sofisticados, a fim de realizar não o ato animal da ingestão de alimentos, mas uma espécie de banquete em que o cibo se identifica à hóstia consagrada.

Ainda há poucos dias, proferindo sobre ele palavras ligeiras numa alocação sem maior compromisso, vi-me diante do problema que agora se me defronta. Como encarar de frente o assunto? Por onde iniciar sem desmerecer do tema nem sobrecarregar demasiado o texto para não aborrecer os que me ouvem? Direi, inicialmente, com a maior segurança, a única, aliás, que enche meu discurso: Torga é um escritor excepcional. Os adjetivos se vulgarizam no uso cotidiano e muitos os empregam sem medida e consciência do valor das palavras. Torga é excepcional pelo que escreve, justamente, porque ele possui não só o talento do escritor, mas o dom divinatório do valor de cada vocábulo. Não há necessidade de proclamar aqui a distinção entre escritor e escritor. Escrever muito, por exemplo, não é dom primacial do escritor. Torga não escreve nem muito nem pouco. O que reside em sua produção, tanto em prosa quanto em verso,

mente, porque ele possui não só o talento do escritor, mas o dom divinatório do valor de cada vocábulo. Não há necessidade de proclamar aqui a distinção entre escritor e escritor. Escrever muito, por exemplo, não é dom primacial do escritor. Torga não escreve nem muito nem pouco. O que reside em sua produção, tanto em prosa quanto em verso, é o segredo, o mistério da escolha de cada palavra. Ele conhece todos os tons, a música, o poder de cada expressão. Dispõe ele do conhecimento imanente da cerâmica verbal, como a definiu um dia outro escritor nosso, o mineiro Aníbal Machado, esse dom viático de nos conduzir ao domínio completo e sugestivo do texto literário. É, enfim, essa condição ímpar de ter ao alcance da imaginação o termo exato, próprio, adequado, para completar e embelezar o período e traduzir com exatidão a imagem latente em nosso espírito. É ser possuidor da gênese, da semântica das palavras e colocá-las no texto como senhor da estesia, aquilo que nos embriaga os sentidos e esclarece ainda mais a razão. Eis aí um artista que enriqueceria qualquer literatura do mundo e é titular soberano na literatura de nossa língua. É o usuário perfeito da palavra poética, como instrumento sintético, justo, cabal, intocável, intransferível do texto.

Permitam-me que um velho e incansável leitor exprima um juízo que nada tem de consular ou canônico: escritor para mim é o que adiciona a economia vocabular à sabedoria estética para traduzir em prosa escoreita as idéias e sentimentos que pretende comunicar ao leitor. Daí verificamos o estranho paradoxo: homens de elevada cultura não possuem o dom de se exprimir com clareza, ou o que chamamos *estilo*, isto é, beleza literária. Não se trata de mobilizar o acervo acumulado, ainda que excelentemente turbinado pela mente em sua sãbia cognitiva. É mais um mandamento, um privilégio intrínseco da alma do que um produto superfino da cultura. Concluindo: é o resultado, a soma total do inconsciente coletivo de que nos falaram Jung e Levy-Bruhl — *das representações coletivas*. O eu e a vontade aí não interferem. Temos tantos filósofos nebulosos proclamando indiscutíveis verdades, mas não temos um Bergson, que é um primor de clareza na exposição das verdades sublimes. Onde nasce a perfeição, a eurritmia de um e a distrofia do outro? Quem souber é favor comunicar-me. É aquilo que chamo o *ritmo oculto*, no sentido em que o empregam os místicos, a começar por Swedenborg até Kierkegaard, e os mestres espanhóis com São João da Cruz puxando a fila com Santa Teresa de Ávila. Já escrevi que abrir um livro de Torga é como se abrisse uma caixa de moedas de ouro. Não há onde escolher. Todas são iguais e possuem o mesmo valor. São carregadas de beleza e pungência. E pungência é a qualidade do que é, ao mesmo tempo, doloroso e comovente. Todavia, o que é lancinante em Torga nem sempre é lancinante no sentir comum. Sua pungência, às vezes, atinge um matiz álcure e radioso como as manhãs de sol no seu balsâmico e viridente solo transmontano.

Leio isto num 21 de abril de 1988, em seu *Diário*: "Não são as ilusões que me motivam os passos que dou para viver. É o brío". Há nisto esperança, virilidade, contentamento de poder ostentar um atributo que só os felizes podem exhibir, ainda carregado de pungência. Pungência que não é lamúria, exclamação de vencidos, de conformados, dos resignados permanentes. Mas do rebelde que brada ou afirma solenemente o autêntico quinhão de felicidade a que tem direito, quando alguém lhe impede, lhe tolhe os passos. Logo após, vem esse troar de clarim, num duro aforismo, uma denúncia rápida e trepidante: — *O povo. O eterno doador de san-*

¹³ MOREIRA, Vivaldi. "Leitura e releitura de Miguel Torga". *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 21.mai.1993. Caderno 2, p. 22. Continua na página seguinte.

gue da História. Em seguida, solta assim como uma ária em que o ator comparece à ribalta para resumir a ironia que só os injustiçados sabem exprimir. *Já não reajo às agressões. Não estou anestesiado. Estou desinteressado. Sinto-as, mas faço de conta...* Aí apresenta-se-nos o Torga como um filósofo chinês do *I-Ching*, senhor da sabedoria total dos séculos.

Sei que nada adiantarei, com estas palavras, no conhecimento da obra de Torga. O que posso, sinteticamente, induzir os ouvintes é convocá-los para a minha visão do escritor Miguel Torga para dizer-lhes da admiração por sua arte, que só será descoberta por eles se se decidirem a tomar de um dos seus livros de poemas, de um volume de seu *Diário*, que já atinge o número de 15, ou mergulhar a cabeça em seu romance *Vindima* ou em qualquer de seus contos sempre de uma dramaticidade cortada, tratada com a maestria que só se pode comparar à de um Gogol, se me é permitido um cotejo na literatura universal. Ninguém consegue desvendar os segredos de um artista da palavra falando sobre ele. Nada ensinaremos com uma palestra, conferência ou até um ensaio sobre qualquer figura literária. É preciso ler o próprio Torga para se ter um juízo da beleza de sua obra. Precisamos, pois, lê-lo meter os dentes como numa maçã, num pêssego numa laranja para atinar com o sabor da fruta. A quem já nos comunicou, através de descrições, como um fruto é diferente de outro? Que adianta dizer-nos que é doce, ou sávido ou azedo? Dá-nos uma indicação anódina simplesmente. Somente o contato de nossas células gustativas nos dá a exata noção do sabor do alimento a ser ingerido. Invuquemos, aqui, ligeiros conhecimentos teológicos para nos levar à beira da compreensão ou aceitação de um artista. Devemos chamar revelação, *parousia*, o advento da graça, que cai sobre nós, a vida messiânica da glória é este momento de conjugação entre o leitor e o escritor que nos vem compatar. Porque é a legítima complementação esta entre o produtor da estesia e a sua recepção. Eis um mínimo que alguns estudiosos tentam hoje: um raro da semiologia, que é ocioso lembrar agora.

Ninguém ensina a um escritor autêntico o u

A verdade é que me sinto tão pequenino como ser humano diante de uma página de Torga, não somente pelo achado brilhante e oportuno, qualidades estruturais de sua prosa e que posso desfrutar em outros escritores contemporâneos seus em sua pátria (e muitos admito em meu oratório particular), mas o caminho, o roteiro que ele me põe à frente para trilhar até o ponto final da existência é que é para mim fascinante. Aí é que reside minha opção por sua obra de singular encanto no painel de minhas predileções. Perco-me no espaço de seus seis volumes de *A Criação do Mundo*, como alma a pedir um abrigo, a esmola de uma pousada para refrescar os ossos. Os quinze volumes até agora publicados de seu *Diário* são um mapa-múndi da sensibilidade humana, um fórum implacável de nossa utilidade na Terra, de indagação crucial da finalidade de nossas ações. Aqui, Torga atinge o patamar último da possível densidade. A conferência, às vezes biográfica, exibe sua humanidade candente e eleva o sofrimento à categoria de dor universal, a dor da miséria humana. A poesia intercalada entre suas páginas acompanha a atmosfera de pungência. Tudo ali é a observação cristalizada na pureza das intenções, pois tudo que o cerca e o que está dentro dele nos comove como se ele estivesse registrando em um sismógrafo não só as oscilações de sua alma, mas também os abalos da nossa e de nossa circunstância.

Não é ele somente uma usina de palavras em que exprime sua decência pessoal, o enriquecimento da individualidade humana e a pesquisa até os mais recônditos da alma, mostrando a dualidade monstruosa que reside em nós. Exalça, também, os valores supremos da dignidade, da liberdade, da justiça, nos atos da trajetória do chamado bipede humano.

Sua experiência de médico, de clínico de poderosos e miseráveis, serviu de autêntico crisol de sua arte, que não é somente arte, mas vida palpitante, cujo plasma se vê correndo pelos sulcos das veias. A poesia nasce de sua presença atuante na vida, na profissão, no trato quotidiano, dos castigos gratuitos pelas prisões estúpidas de que foi vítima, das raízes telúricas de seus ancestrais, de sua origem campesina, filho de pais labregos, de seu profundo ¹⁴

¹⁴ MOREIRA, Vivaldi. "Leitura e releitura de Miguel Torga". *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 21.mai.1993. Caderno 2, p. 22. Continua na página seguinte.

ção entre o leitor e o escritor que nos vem completar. Porque é a legítima complementação esta entre o produtor da estesia e a sua recepção. Eis um domínio que alguns estudiosos tentam hoje: um ramo da semiologia, que é ocioso lembrar agora.

Ninguém ensina a um escritor autêntico o uso dos tropos da linguagem nem seu desenvolvimento histórico. Que é a metáfora, a metonímia, a sinédoque, a catacrese? Tudo nasceu com ele, é originalmente seu. É descoberta, é propriedade sua particular, intrínseca à sua arte de escrever.

Voltemos a Torga, que pode ser saboreado sem nenhuma teorização. Basta-nos a predisposição para conhecer sua obra efetivamente marcante no panorama atual da literatura portuguesa. Quantas pessoas aqui se acham interessadas em conhecer Torga? A admiração, a adesão a um escritor reside unicamente nesta cláusula. Um tema, um assunto, um escritor não nos interessa. Aí, não há convocação, não há apelo capaz de produzir empatia. Dá-se aquilo que certo humorista das letras divulgou: — Não li e não gostei... Diga quem quiser que é um ucase draconiano. Mas não deixa de exprimir uma vertente do espírito. E nós, munidos dos conhecimentos de Freud e Jung, temos o direito de caracterizar sua repulsa ou sua neurose.

arte, que não é somente arte, mas vida palpitante, cujo plasma se vê correndo pelos sulcos das veias. A poesia nasce de sua presença atuante na vida, na profissão, no trato quotidiano, dos castigos gratuitos pelas prisões estúpidas de que foi vítima, das raízes telúricas de seus ancestrais, de sua origem campesina, filho de pais labregos, de seu profundo amor à aldeia, a courela de São Martinho de Anta, entre as serras, cheias de urzes e pobres de humus, mas que ele amava com entranhado sentimento ancestral de posse, como parte de seu ser. Canta na sua poesia e descreve em sua prosa a realidade do ser humano preso àquele ecúmeno, a situação da criatura comum, de origem humilde, desamparada da natureza e do invólucro social, da própria limitação pessoal pela ignorância e pobreza que aprisionam o homem e o esmagam na sua condição inferior. Ao mesmo tempo, exalta as qualidades excepcionais de ternura e afeto que esse ser rude é capaz de expor com nitidez e praticar com naturalidade, pois aquele e não outro é seu universo, o único que conhece, e se acha consolado, contente com ele. Todavia, essa produção, de intenso valor autobiográfico, não nos transmite o sentimento inferior da revolta, da inconformidade com o fardo da existência, mas é um registro simbólico, de alto valor¹⁵

¹⁵ MOREIRA, Vivaldi. "Leitura e releitura de Miguel Torga". *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 21.mai.1993. Caderno 2, p. 22.

Recepção crítica do Diário no estrangeiro (seleta). 2. Espanha:

7 enero-1989

ABC Literario

ABC/I

LA edición castellana de *La creación del mundo*, *Cuentos de la montaña* y *Piedras labradas* permitió al lector español entrar en contacto con una de las obras más considerables de la literatura portuguesa contemporánea, conocida hasta entonces de modo fragmentario y en círculos reducidos. La publicación del *Diario* de Miguel Torga viene a completar, para engrandecerla, la imagen del escritor. El *Diario* torguiano consta hasta ahora, en su edición original, de catorce tomos y de casi tres mil páginas. Esta versión española constituye, pues, una selección, que ha sido realizada por Eloísa Álvarez, traductora también de los libros anteriores de Torga publicados por Alfaguara. La editora ha incluido unos útiles índices de nombres propios, viajes, temas y composiciones poéticas.

El *Diario* se abre en enero de 1932, cuando el escritor cuenta veinticuatro años, y se cierra en enero de 1987, cuando ya ha cumplido los setenta y nueve. Una vida entera se recoge en estas páginas: al menos tiene cabida casi toda la del adulto, pues la del niño se proyecta sobre ella a modo de transparente paradigma de lo sagrado y depósito de lo auténtico. Esta trayectoria vital puede cifrarse en la fórmula que el autor acuña en las últimas líneas del libro: «camino de lucidez despiadada». Tal es, en efecto, la médula del proyecto existencial que desarrolla el *Diario* y que lo vertebró íntegramente; un camino afrontado y cumplido en medio de la dedicación profesional del escritor a la medicina y con los gravísimos inconvenientes de la persecución política (que lo llevó a la cárcel y le costó la censura y prohibición de sus libros) y de un ambiente nada propicio para la actividad literaria y, en términos generales, para cualquier manifestación cultural. De «cincuenta años de exilio en mi patria» llegará a hablar Torga en 1975.

En los 55 años aquí representados, el autor va dejando constancia de sus reacciones ante el mundo, fiel siempre a esa lucidez esencial, y moviéndose dentro de la poética que él mismo traza para obras de las características de la suya, según cabe colegir de la anotación del 10-V-53: «Una reflexión personal sobre el papel, en la soledad de nuestra habitación, es necesariamente un análisis microscópico de cada detalle de la existencia.» La consecución de esa clase de análisis sólo es posible, agrega, con «un implacable coraje intelectual y moral (...), con la ayuda de una lengua refinada y ágil». Queda excluida toda técnica de confesionario, por emplear un término suyo, y se proscriben los planteamientos dogmáticos, que no miren al «sol de un juicio universal». Desde esta perspectiva carece de significación el intimismo exacerbado. Léase el severo juicio que merece el *Sexus* de Henry Miller («no hay nada más repugnante que un escritor que eyacule por la pluma»).

Torga consigue labrarse, en estas páginas magistrales, una imagen existencial de testigo lúcido, dispuesto a no volverle la cara a ningún problema ni a ninguna coyuntura, con la sola sujeción a un ideal primigenio de pureza: «No hubo puerta que se me abriera —escribe el 12-VI-67—, tuve que derribarlas todas. He luchado contra la pobreza, he luchado contra la ignorancia, he luchado contra la edad, he

Diario (1932-1987)

Miguel Torga

Edición de Eloísa Álvarez. Alfaguara. Madrid, 1988. 478 páginas

luchado contra los hombres, he luchado contra Dios, he luchado conmigo mismo.» Posiblemente sólo planteamientos de este calado permiten hoy que un *Diario* sobrenade la trivialidad y la anécdota.

Los temas centrales de la obra son la crea-

ción artística y literaria, la propia y la ajena; la realidad portuguesa y peninsular; la historia contemporánea; el paso del tiempo; la Naturaleza, el paganismo y la religión. De la mano de estas grandes referencias vienen muchas otras, en una amplia variedad, que el oportuno índice de Eloísa Álvarez refleja con precisión. Torga analiza todos los asuntos con una libertad de raíz, que le permite, por ejemplo, mostrar su desencanto profundo ante el rumbo de la política portuguesa tras la revolución de abril de 1974. Esta libérrima posición explica la inexistencia de contradicciones en juicios y comentarios. No hay esquemas previos detrás del escritor, que, aunque es fiel ciertamente a determinados supuestos (socialismo democrático, paganismo, lusismo), tiene de ellos un concepto *móvil*, por así decirlo, en permanente revisión. Eso, no obstante, el autor llegará a admitir su personal monolitismo, al que considera fuente constante de conflictos en las relaciones sociales. Pero se trata del monolitismo de quien es capaz de decir «no», circunstancia insoslayable, puntualiza, «en un país de corruptores» (nota del 10-VII-70).

Los juicios de Torga sobre arte y literatura son frescos y, en general, bastante exactos. Como era de esperar, se muestra muy estricto con su propia obra. Su radical pasión literaria lo lleva a adherirse al concepto de ins-

como partidario del diablo. Este, en la cosmovisión torguiana, acaba siendo el equivalente de la libertad irreducible del creador (véase la nota del 24-XII-76).

Torga admira a los clásicos: desde los griegos, en especial, hasta Cervantes, y entre los escritores modernos estima particularmente Pessoa, Proust, Joyce o Borges; Unamuno, entre los españoles, su escritor dilecto. Se muestra muy crítico con la literatura de los años treinta y cuarenta. De ahí la fría conderación de Sartre, la posición hostil de Mill y la precisa actitud ante André Gide: escritor impúdico de un tiempo sin pudor, autor de una «obra fallida, impotente, sin genio», aunque impecable en su estilo, y expresión, definitiva, de una cultura agotada a causa del peso de la inteligencia, después de haber perdido la imaginación (la nota sobre Gide del 19-II-51, no tiene desperdicio). El enlace de estos juicios con el Torga mítico de los *Cuentos de montaña* resulta, por lo demás, ostensible.

Las reflexiones literarias del escritor entran con la cuestión portuguesa (de cuestión en efecto, se trata): «Ser escritor en Portugal —anota el autor el 21-XI-49— es como estar sepultado y garabatear en la tapa del ataúd. Este es el rostro negativo de Portugal, que obsesiona al autor tanto como el positivo. El *Diario* se revuelve contra el primero y exalta al segundo: «Voy a morir con dos firmes corviciones: no hay en el mundo país más bello que el lusitano, ni tan desgraciado como él. Por aquí se enlaza con el tema ibérico (Iberia, la «patria telúrica»), que es central en toda la obra de Torga. El anticastellanism del escritor no sorprenderá a quienes estén familiarizados con la tradición ibérica portuguesa. Las páginas españolas del *Diario* son en todo caso penetrantes, incluida la que manifiestan la duradera fidelidad del autor a la causa de la democracia española.

La Naturaleza, el campo portugués, y con ellos un paganismo esencial, constituyen un punto dorsal de la visión torguiana. Pero e debate entre lo católico y lo pagano no orilla la noción de lo sagrado, clave para entender este mundo. El agnosticismo racionalista de autor dista de resolverse en términos heideggerianos. Es particularmente intensa la nota del 19-IX-74. Sentado el escritor en el huerto de su casa, en San Martinho de Anta, se ve invadido, en la tarde, por «un extraño sentimiento de cosa sagrada, hecha de pánico y de deslumbramiento, de oscuridad y de luz». Tal fundamentación en la Naturaleza no excluye la dolorosa conciencia del paso del tiempo, que se vincula a una más vasta fragilidad de lo humano a través de la enfermedad propia o de la muerte de los parientes y amigos. Pero la percepción del autor es sustancialmente de raíz estoica.

Texto de primera calidad este *Diario* de Miguel Torga. Profundo, diverso, sutil. El escritor ha fijado su imagen más allá del testimonio y del testamento. Y con ella, la de un tiempo a la vez portugués, peninsular y europeo.

MIGUEL GARCÍA-POSADA

DESDE 1932 hasta hoy mismo, el escritor portugués Miguel Torga ha venido redactando un *Diario* que tiene ya casi una quincena de tomos y varios miles de páginas. Por tanto, el presente volumen es una mínima pero cuidada selección, que ha sido realizada por Eloisa Álvarez. A pesar de que esta antología del *Diario* le da otro ritmo al mismo y la propia selección va imponiendo unos *leit motivs* sobre otros; tiene, por otra parte, la enorme ventaja, con respecto a la obra original, de incorporar una serie de índices de gran utilidad. Ojalá pudiera hacerse así con el conjunto, pues esta obra —además de ser un género de tan poca práctica peninsular— es un monumento construido por el esfuerzo individual y cotidiano de un escritor perdido en la más oscura provincia flaubertiana.

Como diario acoge en su seno a muchos otros géneros: notas de viajes por España, Europa, América y África; poemas; escritos sobre la propia literatura nacional y universal; sobre política; sobre sí mismo, recogiendo sus dos facetas; como escritor y a la vez médico en el viejo sentido humanista; además de abarcar otros temas como la historia, la arqueología, el arte, el oficio de escribir, de igual manera la permanente preocupación porque el mundo, a pesar de los inevitables avances, no pierda el contacto con la naturaleza.

Miguel Torga, el único protagonista de estas páginas, parte de un *omphalos* que es el de su pueblo natal de S. Martinho de Anta. La visión del mundo está siempre en contraste con esa célula original. S. Martinho es su centro del orbe porque en sí mismo acoge a la naturaleza en su estado primitivo y a todas las unidades legendarias, míticas y religiosas que lo han conformado. Torga también refleja así la nostalgia por un mundo al que él mismo ha ido asistiendo en su degradación. La técnica y el progreso no son elementos a los que les tenga mucho aprecio.

Pero el autor del *Diario* asume múltiples contradicciones. La duda permanente es una de sus principales características de estilo. Una duda, a veces encubierta, que enmascara posicionamientos muy firmes. Así, por ejemplo, con respecto a la religión declara su escepticismo, y, sin embargo, no puede dejar de mostrar nostalgia por creer y confiar en algo. Con respecto a la escritura afirma que es una condena dado que el escritor está obligado a hacer cada vez algo diferente, pero a la vez la considera una necesidad para luchar contra el aislamiento provinciano e incluso nacional: «Ser escritor en Portugal es como estar sepultado y garabatear en la tapa del ataúd.» Pero a la vez, Torga nos llega a decir que sus anotaciones íntimas son a veces demasiado claras y le gustaría escribir en un lenguaje cifrado.

De entre los múltiples aspectos que contiene el *Diario* quisiera destacar tres. Su posición con respecto a España y Europa, así como su visión del mundo y la literatura desde estos últimos años. Torga es un iberista. Hace compatible lo que él califica como «Patria cívica» y «Patria telúrica». Es un iberismo que como el de Valera, Ganivet o Unamuno, de parte española, y Antero u Oliveira Martins, de parte portuguesa, atiende más a la unidad cultural que a la política. Torga se debate entre el amor apasionado por España

(«Mi pobre Portugal, que lleva 800 años resistiéndose a la seducción de una España irresistible») y las reticencias por una idea política ya caduca sobre Castilla. Y digo «política» y no cultural, pues es esta región, de entre todas, la que le provoca un sentimiento más metafísico, en mayor consonancia con su carácter ascético. Los tópicos maléficis sobre la civilización española en América son del todo discutibles y respetables.

Torga es, pues, un convencido peninsular que se resiste a esa disolución en Europa a través del Mercado Común. En realidad él solamente admira a Italia y siente desdén hacia el resto. Especial inquina le produce Francia, país que carente de imaginación, ha tenido la suficiente inteligencia para, en cada momento, irse apropiando de la de los demás. Pero ante lo inevitable, Torga opta porque España y Portugal luchen por imponerse, en conjunto, sobre el resto, mediante sus literaturas y artistas. Han de jugar también a su favor los vínculos con América.

Con respecto a su visión del mundo, en este fin de siglo, no es muy optimista. La destrucción del entorno natural es el primer paso para el acabamiento de la personalidad individual. Política-mente juzga mejor el proceso español que el portugués y es extremadamente crítico con las intervenciones de los militares, de uno u otro signo, en los procesos de democratización y en la política en general.

Este *Diario* que es, por encima de todo, una muy particular reflexión filosófica, en nada tiene que ver con *El libro del desasosiego*, de Bernardo Soares. Lo digo por si en este furor pesoso que malvivimos, a alguien no demasiado bien instruido se le ocurre la comparación. Torga parte de un común ambiente espiritual, pero su movilidad con el siglo le hace ir tomando posiciones. Soares —aparte de que su libro se conoció hace muy pocos años— solamente viaja alrededor de sí mismo.

CESAR ANTONIO MOLINA

■ **Diario.** Miguel Torga. Edición de Eloisa Álvarez. Alfaguara. Madrid, 1988.

¹⁷ MOLINA, Cesar Molina. «La Patria telúrica». *Diario*, 16.jan.1989, p. 9.

BIOGRAFÍA

La vida a mano

Los últimos 50 años de Miguel Torga

Diario (1932-1987)

Miguel Torga. Selección, traducción y notas de Eloísa Álvarez. Allaguara. 461 páginas. 2.800 pesetas.

CONSTANTINO BÉRTOLO

Miguel Torga ha sonado en los últimos años como uno de los candidatos más destacados para el Premio Nobel, y está considerado por muchos como el escritor más representativo —junto con Agustina Bessa Luís— de la literatura portuguesa de nuestros días. La edición de este diario, representa la oportunidad de empujar a dialogar con una cultura que, a pesar de su vecindad geográfica, o precisamente por eso, ha despertado tradicionalmente poco interés entre nosotros.

Que Miguel Torga es uno de los escritores vivos europeos de mayor talento estaba ya comprobado desde que obras como *La creación del mundo*, *Cuentos de la montaña* y *Piedras labradas* (todas publicadas por la editorial Allaguara) pudieron ser leídas. El *Diario* supone, amén de la confirmación del juicio anterior, el descubrimiento de una epopeya biográfica. Tienen los diarios, frente a géneros afines como las memorias, las confesiones y las autobiografías, una ventaja radical, pues por el hecho de estar escritos desde el día a día, la imagen global que el autor quiere dar a sus lectores no se distorsiona con tanta claridad como sucede con el resto. Esta ventaja, sin

embargo, es relativa en este caso, dado que nos encontramos con una selección del diario real. El hecho añadido de que la selección sea obra de un tercero interfiere, a mi entender, esa relación directa que el lector establece con el autor de un diario.

Para un lector de la obra de Torga, y más concretamente de *La creación del mundo*, la lectura del *Diario* cumple un papel semejante al de un borrador, pues si en el *Diario* no se recogen las etapas de infancia y adolescencia que en aquella se contaban, la larga madurez del autor se encuentra en ambas. Este hecho no hace, sin embargo, que ambas obras se solapen. Sus puntos de vista son radicalmente diferentes. El *Diario* de Torga es más un diario interno que un carné de notas al estilo del *Amiel*. Como mismo autor señala, su diario rompe los moldes de cualquier género literario, y desde la poesía hasta el chascarrillo tienen su espacio.

Servidumbres

La preocupación literaria es, a mi entender, el elemento que estructura el calendario que se nos ofrece. Las reflexiones sobre la creación literaria, sus grandezas y sus servidumbres, ocupan el basamento de su discurso. Su visión es moral y cívica, y aunque en determinado momento manifieste que hay que huir del mismo —pues “el gran combate

Miguel Torga.

EL PAÍS

de la vida tiene lugar a la luz del sol”, las páginas de este volumen están atravesadas de recogimiento interior y de soledad. Durante largos años, Torga se alejó de la sociedad civil portuguesa y se refugió en la escritura,

construcción es la meta de su vida. Profundo conocedor de su patria, es Torga de un ibernismo acendrado, hasta el punto de que España constituye una de sus pasiones, y llega, en ciertos momentos, a la obsesión. Este ibernismo se incardina además en una concepción europeísta y universal en la que el autor se hermana con la cultura sin fronteras. En el *Diario* apenas sobresalen nombres propios ni abundan las anécdotas literarias. El equilibrio entre el escritor y el ciudadano —en este caso médico en ejercicio— dota al texto de una frescura que el lector agradece, máxime si se tiene en cuenta que alrededor de su profesión como médico la vida cotidiana adquiere unos perfiles que sólo la prosa de un gran escritor logra revelar.

Asistir a la creación de una vida es un espectáculo que está en relación directa con la calidad de esa vida y a su significación más allá de lo individual. No deja de sorprender durante el transcurso de la lectura la sospecha de que en la postura del escritor existió una tentación: la soberbia de quien sabe que tiene razón. Comprendido en un ambiente poco propicio, el autor parece necesitar para crecer y sobrevivir un cierto orgullo —“El nacer en la miseria pero en la miseria de verdad, crece en nuestra alma un vacío irremediable. Un vacío hecho de orgullo del orgullo del pobre, el más duro y tenaz”, y es curioso que est alu vez reflejada, por ejemplo, en su incompreensión hacia la *revolución de las llaves* acerca de a *Toniga* a uno de sus escritores predilectos, Unamuno, y confirme a que este *Diario* va más allá de lo personal.

¹⁸ BÉRTOLO, Constantino. “La vida a mano: los últimos 50 años de Miguel Torga”. *El País*, Madrid, 29.jan.1989. Caderno Libros II, p. 14.

Escrituras de autor: Miguel Torga

Otro Miguel ibérico

JOSÉ CARLOS MAINER

El iberismo no es planta muy corriente entre nosotros. Sospecho que la mayoría de los españoles asocian Portugal con la baratura de sus tejidos o la luz de un crepúsculo lisboeta en un fin de semana. Si de literatura se habla, alguien citará a Pessoa sin saber muy bien quién es el inventor del *drama em gente*, pero no se le menciona a Eça de Queiroz o a Camilo Castelo Branco. Sabido es que, a su vez, los lusitanos han vivido una larga tradición de recelo hacia sus vecinos peninsulares: nos conocen harto mejor que nosotros a ellos pero no son vanos los agravios históricos que apenas compensa el recuerdo de Aljubarrota. Rectificar ese pasado de incompreensión es tarea sugestiva donde las haya y en ella se han afanado en fechas recientes personajes como el fallecido José Antonio Liardent, Angel Crespo, Basilio Losada o César Antonio Molina.

Los devotos de estos autores saben muy bien quién es Miguel Torga, un escritor muy vinculado a su tierra pero que adoptó un anómalo español —m

Miguel Torga: el hombre y el mundo.

SERVICIO ESPECIAL

Miguel Torga es un caso excepcional en la literatura. edita sus propios libros con una edición humilde y sobria, completa, blanca, pesada, que cualquier editorial portuguesa publicaría con libros con el tipo de lujo. Aquí le vemos en Coimbra corrigiendo un volumen de un volumen recién salido de la prensa.

¹⁹ MAINER, José Carlos. "Otro Miguel ibérico". *Periodico de Aragón*, Aragón, 30.jan.1992. Suplemento de cultura e livros Rayuela. Continua na página seguinte.

quiso que fuera del de Cervantes y el de Unamuno, sus admirados— y el apellido del vegetal que nosotros llamamos brezo y que casa tan bien con su carácter silvestre pero doméstico y usadero al fin. En Coimbra le conocen, sin embargo, por su nombre civil de Adolfo Rocha y por su profesión de médico que ha ejercido hasta hace bien poco. La policía política de Salazar lo conoció también por su condición de opositor activo a aquella dictadura y más de una vez prohibió sus libros: esos volúmenes blancos en rústica que imprime por su propia cuenta y donde la única y venial inmodestia es la larga relación de sus propios títulos con mención de sus traducciones y ediciones, muy numerosas en más de un caso porque Torga es veterana devoción de millares de lectores portugueses.

'La creación del mundo'

Torga es un iberrista que más de una vez ha hablado de que su patria cívica acaba en la frontera lusitana pero que su patria telúrica llega hasta el límite con una Francia que aborrece. En su *Cuarto día del libro de La creación del mundo* narra su viaje por la Europa de 1937 y su recuerdo del paso por la España franquista a la que pintó con tintas tan hostiles que aquellas páginas le supusieron un proceso, un encarcelamiento y la retirada del volumen.

En 1952 publicó *Algunos poemas ibéricos* y en 1965 la edición definitiva de *Poemas ibéricos*. En ellos el lector encontrará visiones nada triunfalistas de Viriato o de los descubridores Bartolomeu Dias y Vasco da Gama —quizá el más significativo poema de este conjunto sea la evocación (y reproche) dedicada al Príncipe Perfeito—, al lado de versos dedicados a Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, Unamuno y la muerte de García Lorca, con una emotiva glosa del le-

El cuento es otro género que se acomoda muy bien a las exigencias de Miguel Torga

ma "No pasarán".

No recomiendo, sin embargo, leer a Torga por su iberrismo. Es uno de esos escritores que exigen del lector una aceptación previa mucho más que un pacto hecho de mutuas transigencias. Habla de sí mismo y no por megalomanía sino porque se siente con una representatividad natural de lo humano.

Podría recordarnos a su predilecto Unamuno si no fuera porque en su caso la jactancia es menos trágica y contumaz y su tenso conflicto con la trascendencia religiosa menos teológico y más simple. Torga ignora la soberbia. Al comienzo de su poema *Inventario en Cántico* se presenta como "un bipedo con habla y sentimientos", y en el hermoso *Retrato* que se incluye en su *Diario* habla de que "mi perfil es duro como el perfil del mundo". ¿Quién adivina en él la gracia de la poesía? Pero la hay... Y está, mucho más que en la queja metafísica, en ese punto donde confluyen el dolor de ser hombre —fuente de conocimiento— y la presencia —tan espontánea— de la naturaleza.

Pero la actividad más conocida de Torga es la de prosista y lo que sus versos tienen a menudo de pensamiento desnudo —pese a que use de la rima y no carezcan de íntima musicalidad—, en la prosa narrativa queda corregido por la afectividad comunicativa. Todos los textos de Miguel Torga hablan de su perso-

El doctor de almas, Adolfo Rocha.

nal relación con el mundo y en tal sentido todos tienen algo de autobiografía aunque no por fuerza lo tengan de cronista exacta de su vida. Tal es el caso de un libro que he citado antes, *La creación del mundo*, que fue publicando en seis días desde 1937 hasta 1981: los datos de su protagonista —la infancia en Trasmontaes, la experiencia emigratoria en Brasil, el regreso a Portugal para estudiar Medicina, el ejercicio profesional en Leiria, el descubrimiento de la vocación literaria— coinciden en todo con los del autor pero tal cosa nos autoriza solamente a establecer una identidad artística, de signo representativo y, por decirlo con un término de Auerbach, *criatural*.

Esa novela que describe los términos de una vida apasionada y rebelde quiere ser el testimonio de un portugués, o de un ibérico, en un mundo que no conoce más que la desigualdad, la violencia, el fascismo, aunque también sea el único lugar donde hallar el amor de una mujer o la inspiración de un poema. Lo anfibio de este terreno que toma fuerzas de la intimidad personal y de la vida social se encuadra muy bien en otro género singular, mezcla de prosas y versos, recuentos de experiencias y refugio de reflexiones más teóricas, al que Torga ha llamado *Diario*.

Catorce volúmenes de diarios

Nada menos que catorce volúmenes ha publicado del suyo entre 1941 y 1987 y eso en una cultura como la nuestra donde la publicación de diarios no ha sido frecuente hasta hace pocas fechas (son excepciones que confirman la regla: Juan Ramón Jiménez, Unamuno o Ramón Gómez de la Serna); el *Diario* de Miguel Torga encierra quizá lo más personal de su obra y venturosamente el lector español puede acceder a una antolo-

Wenceslao Fernández Flórez, galle fin y a la postre, a la hora de componer su famoso *El bosque animado*.

En los *Bichos* de Torga el lector encontrará idéntica sabiduría de escritor veterano, pero algo menos relamido franciscanismo y una inteligencia más patentemente favorable a los dichados de la tierra. Y lo mismo sucede con otros libros de relatos que haré casi el mismo favor del público con el volumen citado: me refiero a *Cuentos de la montaña* (1941), *Nuevos cuentos de la montaña* (1945) y *Piedras labradas* (1951).

Candidato eterno al Nobel

Miguel Torga sigue viviendo Coimbra, muy enfermo y propuestas veces para el Premio Nobel, que le interesa bien poco, enemigo siempre de las entrevistas periclitadas y de los focos de la televisión parece fácil que el premio sueco calculador de efectos políticos y talpetuoso de sus complicadas exigencias, se vaya a acordar nunca de este escritor que se imprime sus propios libros y que habla de un país que ayer hicieron famoso sus gantes y hogaño sus toallas y sus grantes. Pero si así fuera y el Nobel fuera a dar a orillas del Mondego, deseable que otros ibéricos hubieran dado antes nuestro homenaje de res a ese vecino que eligió nombre de escritor español. ■

Cuentos de la montaña / Piedras labradas (relatos): La creación del mundo (novela) / Diarios. Bibliografía básica Miguel Torga en castellano, editado Alaguara y traducido por Eloisa Alv

ANTONIO MUÑOZ MOLINA ► TRAVESÍAS

A punto de morir de un cáncer, Miguel Torga publica el último volumen de su diario, en cuya página final ha escrito una elegía para sí mismo. Unos días antes de quitarse la vida, Cesare Pavese escribió la última anotación en el suyo, y luego se encerró en una habitación de hotel en la que tal vez echaría de menos, mientras se aproximaba al suicidio, el hábito de escribir del que se había despedido al cerrar el diario: *Ni una palabra más*, había anotado, pero es seguro que su imaginación continuó segregando palabras, y que se iría contando a sí mismo lo que hacía y lo que pensaba, escribiéndolo no en el papel, sino en la conciencia que estaba a punto de extinguirse y de la que ya no quedaría ningún testimonio final: para ser fieles, las ediciones de ese diario, *El oficio de vivir*, deberían terminar con varias páginas en blanco.

Heroica desgracia

El diario de Pavese es un documento devastador que puede hacerle mucho daño a quien lo lea sin una cierta dosis de desconfianza y de fortaleza moral: contiene sustancias tóxicas, como el alcohol y el opio, e igual que ellos puede engañarlo a uno con simulacros de resplandeciente lucidez y de heroica desgracia. El de Miguel Torga, del que yo sólo conozco la **selección que publicó Alfaguara hace algunos años, viene a ser exactamente lo contrario**, una celebración diaria de la vida y del mundo, de la historia personal de un hombre convertida en parábola de la experiencia y del conocimiento. A lo largo de seis décadas y de no sé cuántos volúmenes, Miguel Torga ha ido poniendo en su diario una energía tan enciclopédica como la que puso Neruda en el *Canto general* o Balzac en *La comedia humana*. Torga ha escrito día a día, a lo largo de su vida, *La Iliada* en prosa y *la Enciclopedia universal* de un solo hombre; como el acto de escribir ese diario no ha estado nunca separado del acto de vi-

Diarios íntimos

Miguel Torga.

EL PAÍS

vir, la publicación de su último volumen equivale a un ingreso prematuro en la muerte, a un retirarse solitariamente hacia ella.

Cuando Don Quijote se entera de que uno de los galeotes a los que acaba de liberar es autor

de un libro de memorias le pregunta si ya lo ha terminado, y el canallesco saltador, Ginés de Pasamonte, le contesta: "¿Cómo puede estar acabado si aún no es acabada mi vida?". La vida y el libro de Ginés de Pasamonte se pertenecen de tal modo que sólo

²¹ MOLINA, Antonio Muños. "Diarios íntimos". *El País*, Madri, 11.fev.1994. Caderno La Cultura, p. 34. Continúa na página seguinte.

en el instante de morir podrá escribirse el punto final. Miguel Torga da por terminado su diario porque comprende que su supervivencia de quimioterapias y hospitales ya es una vida póstuma de la que sólo puede dar cuenta la literatura siniestra de los partes médicos. Es, o era, uno de esos escritores que miran el mundo en primera persona y parece que escriben con la misma inmediata fluidez con que respiran o conversan. Hagan lo que hagan, siempre están escribiendo un diario personal sobre aquello que tienen en ese instante en la imaginación o delante de los ojos: el maravilloso, el ilimitado señor de Montaigne, por ejemplo, el Stendhal de los diarios y de las crónicas italianas de viajes. En España, ese arte lo han poseído en grado máximo Josep Pla y el Francisco Umbral de los primeros años setenta, y habría podido poseerlo César González Ruano de no haber sido por un exceso de apresuramiento o de codicia y también del conformismo franquista que encanalló y embotó a su generación.

Aunque Pla no hubiera publicado *El cuaderno gris* habría sido un diarista memorable, ya que en toda su vida, en la que escribió tanto, sólo escribió en realidad páginas de un diario que abarca uno por uno todos los volúmenes de sus obras completas. Pla y Torga practicaron en público su diarismo incurable: Manuel Azaña, como Thomas Mann o John Cheever, prefirió esconderse en sus cuadernos íntimos, dibujando en ellos un autorretrato que nadie pudo ver sino después de su muerte, y legando al mismo tiempo a la ingrata posteridad un monumento sumergido de la mejor prosa española. Azaña, que en público era un orador deslumbrante, adopta en los diarios una voz próxima y conversadora que al cabo de unas cuantas páginas ya se nos ha vuelto familiar. No estamos leyendo o

escuchando a un autor, sino a un hombre, como quería Pascal, alguien que disfruta de su ensimismamiento y que a la vez tiene muy abiertos los ojos hacia las cosas y habla de ellas y de sí mismo sin engolar la voz.

Es posible que el engolamiento sea una enfermedad literaria española, y que por eso resulten tan antipáticos y tan artificiales la mayor parte de los diarios de escritores que se publican. Lo que uno encuentra en Torga, en Pla y Azaña es lo mismo que ya lo ha conmovido en Montaigne y en Stendhal, la instantaneidad de la escritura, el equilibrio de la introspección y de la curiosidad, que se corresponde con la doble tarea de escribir para uno mismo y también para cualquiera, para el desconocido en quien se habrá convertido uno cuando vuelva al

cabo de unos pocos años a esos cuadernos.

Pero la tradición de Azaña y de Pla se ha perdido entre nosotros. Tal vez para escribir una página que no merezca el olvido —igual en una novela que en un diario íntimo— haga falta un cierto grado de desprendimiento o de modestia, una disposición menos de soberbia

que de gratitud, y esas virtudes gozan de muy escaso prestigio entre la clase intelectual española, que suele valorar el desdén muy por encima del entusiasmo y no se resiste casi nunca a encontrar méritos en las exhibiciones frenéticas de vanidad. Por eso es tan improbable en España una figura como la de Miguel Torga, que tiene siempre en las páginas de su diario la reservada naturalidad de una voz portuguesa. Aquí casi no se publican diarios, pero los pocos que aparecen poseen sobre todo un interés de orden clínico: tienden a atestiguar que la egolatría carece de pudor y de límites y que es una pasión tan perfectamente estéril para la vida como para la literatura.

22

Recepção crítica do Diário no estrangeiro (seleta). 3. França e Canadá:

Conforme a fotobiografia do autor, "A imprensa francesa consagrou, entre 1981 e 2000, cerca de cento e cinquenta recensões a Torga, acompanhando as sucessivas edições dos seus livros"²³.

²³ Cf. ROCHA, Clara. *Miguel Torga. Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 158.

²⁴ BOUCARDE, Pierre. "Diário de Miguel Torga". *Bulletin des études portugaises*, jun. 1942.

Traduit pour la première fois en français : **Miguel Torga**,
le plus grand écrivain portugais actuel

en franchise intérieure

journal d'un écrivain, journal d'un homme

L'Actualité
Littéraire
Paris
mars/mai 1982

Un journal qui se suffit à lui-même est chose rare et à peine concevable. Ce genre littéraire, en effet, ou bien prolonge une œuvre supposée connue par ailleurs, ou bien éclaire l'intimité d'un écrivain qui nous est déjà familier. Rien de tel avec **Miguel Torga**. Le lecteur français ignore tout de lui ? Peu importe. Car **En franchise intérieure** est tout ensemble un livre de souvenirs, un roman éclaté, un regard porté sur le monde — et le portrait d'un homme hors du commun. Un écrivain et un livre que **Jacques Borel**, a découvert avec l'émotion et la joie que portent toujours les grandes œuvres

Il y a donc si longtemps déjà ! Je ne savais rien de Miguel Torga, rien, pas même son nom, et c'est un inconnu, je le croyais, que, dans son numéro de septembre 1974, en me donnant à lire une vingtaine de **Pages de journal** signées de lui, me révélait la **Nouvelle Revue française**. Lues, ces pages, avec la même joie qu'a toujours suscitée en moi la découverte d'une œuvre, d'une voix nouvelle, et ce même désir aussitôt — tous ces poètes, au cours des années, qui ont de merveilles jalonné ma vie ! — de la dire, d'en faire part. A d'autres, bien sûr, mais comment à l'auteur lui-même ne pas dire sa gratitude qu'il soit au monde, qu'il soit cet écrivain et, dans le cas de Miguel Torga, qu'il soit cet homme, à chaque mot, c'en était assez de ces quelques pages déjà pour le sentir, qui avec l'écrivain ne faisait qu'un ?

Écrite d'un trait, cette lettre, dans l'élan, émotion et reconnaissance confondues, et il aura donc fallu tout ce temps, huit ans, près de huit ans, pour que l'espoir, aussi, que je formulais, se réalise — je ne sais pas le portugais, et il m'aura fallu pareillement ronger mon frein avant de pouvoir consacrer, il y a autant dire des années-lumière, une longue étude passionnée à l'œuvre de Fernando Pessoa — et que paraisse enfin en français, non pas la totalité d'un **Journal** dont j'ignorais que, tenu tout au cours d'une vie, il comprenait douze volumes, de même que j'ignorais que Torga avait une œuvre considérable (romanesque, poétique) et qu'il était, dans son pays, un écrivain célèbre à la fois et, à son honneur, longtemps suspect, mais, sous le titre, si juste lui-même : **En franchise intérieure**, le plus large, le plus juste choix de ce **Journal**. Tout ce temps, et toute la foi d'une traductrice, elle-même si admirable, Claire Cayron, qu'on pourrait douter si ces pages n'ont pas, presque toutes, été écrites directement dans notre langue.

Il n'est rien, dans ce grand livre, lu, comme les **Pages de journal** naguère, le crayon à la main et, comme tous les livres que j'aime, mes « livres de chevet » — pas si nombreux, ceux qui ne me quittent pas, et en voici un,

Destin peu ordinaire que celui de Torga, né en 1907 dans une famille paysanne presque misérable, parti gagner son pain au Brésil à treize ans, revenu à dix-sept pour, en travaillant, faire ses études secondaires et sa médecine, puis devenir médecin — et écrivain — dans la ville de Coimbra où il exerce encore aujourd'hui. Ce résistant de la première heure au fascisme, emprisonné, torturé par Salazar, est passé, depuis la révolution des Œillets, du statut de réprimé à celui de juste, sans s'en émouvoir pour autant. Car, pour cet écrivain-né, seule compte la liberté intérieure...

Miguel Torga est l'auteur d'une œuvre considérable (romans, nouvelles, théâtre, poèmes couronnés en 1977 par le Prix international de poésie) et d'un journal qui s'étend sur quarante-cinq ans et dont des extraits paraissent aujourd'hui sous le titre **En franchise intérieure**.

aujourd'hui, qui s'y ajoute pour jamais — pareillement souligné, crayonné à chaque page : cette phrase, ici, comme toute vie gravée dans l'être, l'acuité de cette sensation ou de cette pensée, et là, tout ce passage, tendre, précis, « réaliste » à la fois et ironique, jusque dans le désabusement gonflé de tenace espoir encore, ce regard porté, non sur soi seul jamais, même à ces heures, sens, œuvre, action, où il faut bien, sur ce qu'on est, ce qu'on a été, ce qu'on a fait, s'interroger, mais sur le monde, les gestes et la peine des hommes (et si tant de « scènes » sont rapportées, tant de « mots », incisifs ou cocasses, c'est que, dans ce pays plié, étouffé, le peuple seul, sur lequel pourtant pas davantage Torga n'a d'illusions, parle

encore, paysans ou pêcheurs, un langage vrai), d'un bout à l'autre, « instinctif et charnel », ce **paysage humain**, il n'est rien, non, qui ne confirme, qui ne décuple et n'approfondisse le sentiment que de brefs fragments, et cela même n'est-il pas un signe, avaient suffi, en 1974, à faire, inoubliable, inoubliable, naître en moi. Non pas un « choc », comme on peut en éprouver à la fulgurante déflagration de certains poèmes, mais, comment dire, une sorte de frémissement fraternel qui, pas un instant, ne se dément, une adhésion et comme un constant assentiment de l'être tout entier, atteint dans sa plus charnelle, sa plus vibrante épaisseur ensemble et soulevé à la crête même, lumineuse et libre, de l'esprit.

Un homme, exerçant un métier d'homme, ne séparant pas l'un de l'autre, à tout au monde attentif, à toutes les servitudes, à toutes les tâches, ne détournant les yeux de rien, du quotidien le plus dépourvu (« Les choses ordinaires échappent à la petitesse ») comme de ce « non possumus », jour après jour, opposé à tout asservissement, parlant, toujours, à mesure haute, c'est cela qui, d'entrée, m'avait frappé : l'écrivain est cet homme, l'homme est cet écrivain, et à ses racines paysannes inébranlablement fidèle, à ce peuple, à cette terre : ces pèlerinages sans cesse au village natal de San Martinho de Anta, ce tendre respect viril, jusqu'à la fin, pour l'humble, l'exemplaire figure du père, pour tous les autres avec lui, de la naissance à la mort aux mêmes travaux voués et en lui comme incarnés tous, le Portugal sans cesse aussi tout entier parcouru, souvent à pied, comme étreint, comme épousé, jusque dans ses manques et quand il n'est plus que cette « patrie pénitentielle » vue, comme tout le reste, sans illusion et dont il arrive de désespérer ; la fidélité, chez cet être pour qui « le souffle de l'éternité (lui) vient du temporel », aux origines, personnelles et immémorables, dont il tient tout (terrienne, « charnelle » elle-même, cette « raison sceptique », cette raison vigile ?), et si, « né avide d'inconnu, gourmand des secrets de la terre », il va de voyage en voyage, s'ouvre à la diversité du monde et des cultures, cette inlassable curiosité — elle-même taradée pourtant : tout attise en Torga le doute angoissé où il est de son peuple même, le sentiment humilié de son abaissement, de son « désert », culturel, politique, de son absence ou de sa relégation ; il y a, pour un écrivain portugais, cet autre « malheur » : Camoens même, ailleurs, qui le lit ? L'exil partout, et la toile cependant qui, au musée Goya de Castres, abolit pour moi la quasi-totalité des autres, c'est ce sombre portrait d'un peintre lusitanien du XVII^e siècle, un anonyme justement, un inconnu — cette soif, cette « gourmandise », on dirait parfois qu'il ne s'y abandonne que pour mieux s'assurer de son appartenance, pour retremper sa foi en ce visage bâillonné là-bas, défiguré, sa plaie, sa source. Aucun départ qui ne soit l'amorce d'un retour : à cette terre, à cette source captive qui, peut-être, un jour, délivrée enfin et reconnue, chantera, à nouveau jaillissante, comme lui-même, à mesure haute.

Rien, ici, de ce que l'on entend d'ordinaire par « journal intime », de la caressante com-

²⁵ BOREL, Jacques. "En franchise intérieure: journal d'un écrivain, journal d'un homme". *L'Actualité Littéraire*, Paris, mar/mai. 1982, pp. 19 e 20. Continua na página seguinte.

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

plaisance qui, jusque dans l'angoisse ou l'auto-dépréciation, souvent s'y fait jour ; rien des « épices » ni des ragots où se fuit — si mal ! — et s'accuse la tendresse blessée d'un Léautaud ; rien non plus, est-il besoin de le dire, de la « disponibilité » de Gide, pour les suspects et successives « sincérités », duquel Torga se montre, justement, si sévère. (Sévère il l'est aussi, comme Claudel, comme Céline, à qui il ressemble si peu pourtant, pour la « sécheresse » de la littérature française, pour son élégance poudrée, mode, vent des idées, comme si elle se ressentait toujours de ses origines : la cour, les salons, les cafés littéraires, ce petit clapotis parisien, aujourd'hui encore, où elle tend à se cantonner ; et ce n'est pas pour rien, on peut le croire, si cet écrivain amoureux de la moindre parcelle de son sol natal, parcourant « ce pays comme un fou », a choisi d'exercer et de vivre loin de Lisbonne.) Réduite, dans ce *Journal*, la part accordée à la « littérature », et ce qui en fait, aussi, la grandeur, c'est le sentiment où l'on est, à chaque pas plus irrécusable, de n'avoir, jamais, affaire à un homme de lettres, une « main à plume ». Une parole, à tout instant, qui sonne vrai. Et la vérité de l'écrivain — y a-t-il, à « l'acte ontologique d'écrire », d'autre pierre de touche ? — est, tout, chez Torga, en témoignage, celle de l'homme.

« Médecine, littérature et politique, par ordre décroissant. L'obligation, la vocation et la mortification » : tout entière sous ce triple signe vécue, cette vie (mais, à la « mortification » politique contraint, c'est un homme libre que ce dissident entend rester, et, comme dès l'enfance il a refusé toute tyrannie, il refusera jusqu'au bout à tout dogme, à toute idéologie de se soumettre). C'est à la liberté seule, et à ce peuple dont il est issu, à la longue lignée des humiliés et des offensés auxquels, par toutes ses fibres, il appartient,

qu'il se veut fidèle. Son art même, il n'en parle jamais si bien, il n'en sent de si près la source, que lorsqu'il parle, avec la même voix, de ces gestes, lui-même, chaque jour, qu'il accomplit (la peine, la plume), lorsqu'il interroge le visage de ce paysan devant lui, de ce malade, lorsqu'il écoute et secourt : « Il y a un moment, dans l'exercice de ma profession, qui m'a toujours passionné : c'est l'anamnèse... Voilà le grand moment de l'acte médical. L'instant où les abîmes s'ouvrent ou ne s'ouvrent pas, où la vérité vient à la surface ou ne vient pas, où se réalise ou non la rencontre entre la détresse et la pitié. Privilégié, parmi les malades mêmes, dans sa fruste candeur, et comme dans sa pureté originelle, l'homme de la terre : il parle vrai, avec « la précision d'un scientifique », il fait un récit loyal et rigoureux de sa maladie. Et c'est une aventure enrichissante et pathétique que de l'accompagner sur les chemins de l'angoisse, offre et demande se donnant la main, vers la désillusion ou l'espérance. » Aider, écrire, les deux gestes, chez Torga, aux plus hauts moments, se conjuguent jusqu'à se confondre : mais, écrire, n'est-ce pas, aussi, aider à vivre ? A la mort, à toutes les morts qui menacent l'être, jusqu'au dernier souffle, résister ? Par « l'obligation » nourrie, soutenue, la « vocation » : « Le médecin, en tant que tel, ne peut fermer les portes de son âme, éteindre la lueur de son entendement. Toutes sortes d'humains le sollicitent, à toute heure du jour : ceux qui souffrent et ceux qui simulent, ceux qui ont peur et ceux qui délirent. Aussi faut-il la grâce d'une certaine dimension affective et intellectuelle pour répondre efficacement à des appels aussi nombreux et aussi divers. Or, cette dimension est implicite dans la condition de l'artiste. » (C'est moi qui souligne.) « Voilà pourquoi, quand le hasard superpose à une vocation créatrice une condamnation à la

clinique, il n'y a pas de conflit sanglant. Le stylo qui écrit et celui qui prescrit alternent harmonieusement dans la même main. » Ou encore : « C'est en plongeant mes mains, en trempant ma plume, dans les plaies et le sang des miens, que je donne le meilleur de moi-même. C'est en faisant de la médecine rurale que je me suis vraiment senti médecin, et ce que j'écris de meilleur, me semble-t-il, a l'odeur de la terre natale accrochée à mes souliers. »

Rares, en France, de telles voix ; de soi à soi, et de soi au monde, étouffant toute plainte, cet accord. Je songe aux mots de Torga sur Buster Keaton, et je sais bien pourquoi ce sont ceux-là, pour parler de lui, qui me viennent : « Un homme de chair et d'os, qui jouait à visage découvert et assumait l'entière disponibilité de sa physiologie. Qui se refusait à être le mythe de lui-même. Un homme qui jamais ne s'est démis de sa condition de mortel. Qui a vécu et créé « humainement ». Vieux, ridé et provisoire. » « Ridé et provisoire », ajoute Torga — comme je me vois moi-même, et comme je me sens, en méditant sa dernière leçon.

Jacques Borel*

* Prix Goncourt pour son roman *L'Adoration*, Jacques Borel a publié un journal, *La Dépression*, des essais, des traductions de Joyce et il est l'éditeur du *Verlaine* dans la Pléiade. Son étude sur Fernando Pessoa a paru dans *Poésie et Nostalgie* (Berger-Levrault, 1979). Son dernier livre *Petite Histoire de mes rêves* a été publié aux éditions Luneau-Ascot en 1981.

MIGUEL TORGA

En franchise intérieure. Pages de journal 1933-1977

Traduit du portugais et présenté par Claire Cayron.

Un volume broché de 444 pages. Éditions Aubier. En librairie le 5 mai. 90 F.

²⁶ BOREL, Jacques. « En franchise intérieure: journal d'un écrivain, journal d'un homme ». *L'Actualité Littéraire*, Paris, mar/mai. 1982. pp. 19 e 20.

LE QUOTIDIEN

PAR MARTINE FRENEUIL

Decouvrir Miguel Torga

Poète, écrivain,
médecin,
«conscience
nationale du Portugal»

En franchise intérieure
(Pages de journal 1933-1977)

« Je me démène dans ma chemise de force et j'en fais craquer les coutures. Tel est mon sort depuis quarante ans. Quand je réussirai à me dégager complètement, si j'en ai jamais la force, je serai trop vieux pour me servir de ma liberté. Celle qui n'est pas seulement une franchise intérieure. »
Coimbra, 27 avril 1964.

Au Portugal, tout le monde connaît Miguel Torga, cet écrivain-médecin dont l'œuvre est regroupée en cinquante volumes : poèmes, romans et essais, contes et nouvelles, théâtre, discours et conférences et bien sûr son journal. En France, il demeure presque inconnu. La traduction d'extraits de son journal — Claire Cayron a réuni en un seul volume, avec l'accord de l'auteur, des « pages » choisies dans les douze tomes originaux — constitue certainement la meilleure façon de présenter cet auteur aussi prolifique qu'intéressant et de combler par là même une lacune assez incompréhensible.

La première originalité de ce journal est de n'offrir que peu d'éléments purement biographiques car, ainsi que le souligne Miguel Torga, il « n'est pas une chronique de ma vie mais sa parabole ».

Agé aujourd'hui de soixante-quinze ans, Miguel Torga est originaire de la province de Tras-Os-Montes, à l'extrême Nord-Est du Portugal. Emigré au Brésil à treize ans pour cause de pauvreté, il revient au Portugal cinq ans plus tard pour entreprendre dans la vieille ville universitaire de Coimbra ses études secondaires puis de médecine. Bien que revenant régulièrement dans son village natal de S. Martinho de Anta, et tout en effectuant de nombreux voyages et en rêvant d'un « bout du monde », c'est là qu'il s'installera définitivement.

8 décembre 1933, première note du journal, Miguel Torga a vingt-six ans

et vient d'obtenir son diplôme de médecin et chirurgien, profession qu'il exercera sous son vrai nom de Dr Adolfo Correia Rocha. Très souvent d'ailleurs, et en dehors des réflexions que lui inspirent directement son travail, il se servira de termes médicaux pour décrire ce qu'il a vu et exprimer ses impressions.

Car, profondément « enraciné » dans sa province natale, Miguel Torga n'a cessé de parcourir son pays pour en découvrir les richesses géographiques ou historiques, les traditions sociales et culturelles originales. Et en contrepoint, toutes les misères matérielles et intellectuelles qui affectent la population : la pauvreté et l'analphabétisme qui étaient le lot de ses propres parents mais aussi l'obscurantisme religieux, les intérêts des gouvernants, les habi-

tudes d'intolérance, de cruauté et de dissimulation... »

Enracinement et résistance

L'une des caractéristiques de Miguel Torga est à tout moment de s'affirmer solidaire de son peuple. Et s'il a toujours refusé la sujétion partisane et idéologique, il témoigne tout au long des quarante-quatre années de son journal de « la torture infligée par le frottement du quotidien national ».

En tant qu'écrivain d'ailleurs, il a connu toutes les exactions d'un régime autoritaire : surveillance policière, répression, censure, emprisonnement, mise au secret, assignation à résidence, diffamation... Faisant ce que les éditeurs ne pouvaient risquer, il publiait lui-même ses livres, même en sachant qu'ils seraient saisis : une application de ce qu'il ne cesse de revendiquer pour la condition humaine dans son ensemble, la résistance. « Refuser la médiocrité. La refuser systématiquement, constamment, obstinément, comme l'estomac refuse certains aliments qui lui répugnent... il s'agit d'un simple problème d'hygiène mentale. » (Torga est le nom

d'une bruyère caractérisée par sa résistance).

Bien sûr, à côté de ces lignes fortes du journal apparaissent bien d'autres réflexions sur le cinéma, le cirque et la chasse, ses autres grandes passions sur ses périples en Europe, en Afrique ou au Brésil, qu'il examine avec autant d'attention que son pays, sur les personnalités politiques ou religieuses, dont aucune n'échappe à son jugement ni à son humour acéré...

Si en Miguel Torga l'homme du peuple enraciné dans son paysage, son histoire et sa condition, a dressé la toile de fond de ses préoccupations, le médecin et l'écrivain se sont toujours complétés, voire chevachés, et l'on comprend qu'il n'ait jamais sacrifié l'un au profit de l'autre. « J'en arrive à me demander, a-t-il noté une fois, si je pourrais n'être qu'écrivain, et vivre sans cet engagement du corps, sans cette communion dans le "pus" et les larmes qu'ensuite mes poèmes essayent de sublimer. » Car la main qui opère et la main qui écrit se superposent : « Toutes deux exigent une égale précision et une égale honnêteté. »

« Aubier Montaigne, 440 p., 90 F.

Connaissez-vous Miguel Torga ?

EN FRANCHISE INTÉRIEURE

Pages de journal 1933-1977

par Miguel Torga. Aubier Montaigne.

Le monde littéraire est plein de mystères. Tout occupé de l'éphémère et du superficiel, il frétille et s'essouffle auprès des feux follets tout en ignorant quelques vraies sources de lumière.

En voici un exemple inquiétant.

Connaissez-vous Miguel Torga ? Mais du reste pourquoi le connaissez-vous ? Ses livres n'ont jamais jusqu'à aujourd'hui été traduits en

PAR ANDRÉ BRINCOURT

français. Et nul n'évoque son œuvre puisque l'auteur ne se rattache à aucune famille littéraire, à aucun parti, à aucun mouvement général, à aucune idéologie précise.

Et pourtant Miguel Torga est le plus grand écrivain portugais vivant. En cinquante ans, il a accumulé plus de cinquante volumes — romans, poésies, théâtre et surtout et d'abord un journal (1933-1977 — 12 tomes) qui constitue un véritable monument. Qu'un écrivain de cette dimension (nobélisable à n'en pas douter) ait pu, hors de son pays, rester dans l'ombre, à l'époque de la communication, cela pose une série de questions.

Ces « Pages de journal » nous apportent un certain nombre de réponses. Excellente introduction à l'œuvre, en tout cas !

L'enracinement de Miguel Torga dans son beau et douloureux pays a fortifié son génie propre tout en faisant sans doute de lui une double victime. Il a par là même choisi une sorte d'exil intérieur. Opposant au régime de Salazar et intellectuellement persécuté, il ne fut pour autant jamais inféodé à aucune famille politique ; ce qui déjà suffirait à expliquer les silences « extérieurs ». Et quand vient « la révolution des œillets », sa vigilance libérale ne perd pas ses droits : « L'avenir amène avec lui les marionnettes qui lui conviennent. » Miguel Torga n'est pas un esprit complaisant. Si l'on a pu dire de lui qu'il se révèle comme « la conscience du Portugal », c'est au prix d'une lucidité assez désenchantée dans le domaine culturel : « Ecrire au Portugal ce n'est pas être solidaire d'une pensée universelle » — phrase terrible de la part d'un esprit tout entier tourné vers le sort et le combat de l'homme (1).

Ces « pages » enfin publiées sont à cet égard bouleversantes. Cela tient à la nature même d'un Journal qui se différencie de tous ceux que nous connaissons (ceux de Gide, de Green, de Musil, de Kafka...) par une double distance maintenue envers soi-même et envers l'événement historique. Miguel Torga le dit à plusieurs reprises : « Ce n'est pas une chronique de ma vie, mais sa parabole » — aucun glissement de l'individu vers son petit tas de secrets, aucun « jeu » suspect de confidences — il est « à la recherche du paysage humain », en paysan labourant ses terres, en médecins des âmes et des corps. Si son inspiration est enraci-

née dans son pays, ce n'est pas par nationalisme (ce serait idiot, précise-t-il) mais par une profonde nécessité culturelle. « Une signification tellurique et non folklorique. »

Ce désintéret de lui-même rejoint le désintéret historique, comme si la seule réalité se trouvait dans les justes profondeurs labourables et labourées : « Ce sont les déchirures et les meurtrissures de la vie que je montre. »

À la lecture d'un journal qui couvre une période particulièrement bouleversée on peut certes être étonné du peu de pages consacrées aux événements mondiaux — mais tout en s'exprimant sur la montée du fascisme, sur les horreurs de la guerre, Miguel Torga entend surtout témoigner et se battre hors du flot qui « pétrifie la chair des hommes. »

Voilà pourquoi — riche de ses considérations sur la condition portugaise, sur l'intolérance au pouvoir, sur la liberté, la mort, la solitude et plus rarement sur la littérature (avec de grandes sévérités, notamment sur Gide « faux-monnayeur de la morale ») — ce journal est aussi fait de mille observations familières, quotidiennes. En cultivant ses vérités au ras du sol, cet humaniste — qui fait souvent songer à Montaigne — nous enseigne les vraies valeurs et donne à sa lutte personnelle et obstinée, une signification majeure : le refus du mensonge. Prenons ce livre, pour ce qu'il est, loin de toutes les sinagres littéraires et politiques : un difficile apprentissage de la franchise.

A. B.

(1) Miguel Torga, qui a aujourd'hui soixante-quinze ans, a mené toute sa vie une double carrière de médecin et d'écrivain.

AINSI MONTAIGNE est sain et sauf, et nous l'ignorions... Il vit au Portugal dans la province de Tras-os-Montes, sous le nom de Miguel Torga. En vérité, il s'appelle Adolfo Rocha; c'est un médecin spécialiste du nez, de la gorge et des oreilles, très réputé à Coimbra et au-delà. Il a 76 ans. Aucun journaliste n'a jamais pu l'interviewer.

Il aime la chasse, la marche, les cartes, les romans policiers, Tom Mix et les westerns, Charlie Chaplin (« le génie ») et Buster Keaton (« toujours vaincu mais avec un triomphe différé au fond des yeux »), la brocante, la musique, les voyages — pourvu que ceux-ci le ramènent dans son village natal de S. Marinho de Anta, « la capitale du monde de mon père » — et par-dessus tout la liberté.

La misère de ses parents paysans était telle que de l'âge de 13 à 17 ans, il dut s'expatrier au Brésil. Revenu au pays, il accomplit tout uniment ses études secondaires et médicales. A 25 ans, ce demi-auto-didacte est médecin et il écrit. Dès lors, le docteur Rocha ne cessera de publier à compte d'auteur les œuvres de Miguel Torga, il connaîtra même en son nom les prisons salazaristes : « Médecine, littérature et politique, par ordre décroissant. L'obligation, la vocation et la mortification. »

Les souliers de Rousseau

Figurer dans la métempsychose littéraire comme une réincarnation de Montaigne ne lui plaira peut-être qu'à demi... Trop « intellectuel », Montaigne ! Trop hobereau philosopant dans son donjon d'ivoire pour

ce « fils du peuple » qui ne cesse de revendiquer ses origines plébéiennes... Torga préférerait sans doute rechausser les souliers cloutés d'un autre promeneur solitaire, Jean-Jacques Rousseau, dont il prend dans son journal assez souvent la pose pour qu'on ne puisse croire à une volonté concertée de faire sentir la filiation. Ce journal — près d'un demi-siècle d'existence — vient d'être enfin publié en France sous le titre « **En franchise intérieure** », par Aubier-Montaigne. C'est un événement...

Laissons Aubier et revenons à Montaigne. Si la référence à l'auteur des « **Essais** » a pu nous être dictée par un tropisme girondin voire une licence journalistique, celle-ci n'est cependant pas dénuée de fondements... En premier lieu, elle a le mérite de situer la mesure de l'œuvre et la stature de l'auteur. (Même en journalisme, on hésite tout de même à comparer Dupont-Dubois avec Shakespeare-Cervantès) tout en laissant entendre que ce Torga n'est pas, à précisément parler, un citoyen du XXI^e siècle : il y a en effet quelque chose de farouchement, d'inébranlablement archaïque chez lui, comme dans les dolmens auxquels il rend si volontiers visite. Tout un héritage péninsulaire, hispanique et pas seulement portugais, grossi de legs celtes, pèse sur cet homme de la fin des terres. Plus chargé de mémoires que lui, il n'y a guère que le vieil Océan avec lequel, parfois, il consent à s'entretenir.

Ajoutons pour achever de nous justifier qu'« **En franchise intérieure** », beau titre n'est-ce pas ? répond assez bien au projet de Montaigne : « **Etre soi-même la matière de mon livre** ». Miguel Torga ne peut que souscrire au fameux « **J'ai mis tous mes efforts à former ma vie.**

Voilà mon message et mon ouvrage ».

Et brisons là : leurs vies publiques respectives, sinon leur volonté de sagesse, séparent les chemins du conciliant notable de Bordeaux et de l'intransigeante « conscience » du Portugal.

Outre ses poèmes, ses contes et ses romans dont presque tout reste à traduire, Miguel Torga, depuis qu'il s'est installé à Coimbra, vieille ville universitaire qu'il supporte plus qu'il ne l'aime, car il se sent, car il est, profondément paysan, Miguel Torga, donc, a tenu un journal. Voici sa version française due à l'obstination et au talent de Claire Cayron. C'est admirablement traduit, parfaitement préfacé et assorti d'un appareil de notes assez discret pour servir la lecture au lieu de l'entraver.

Au fil des jours, Miguel Torga note les réflexions que lui inspire une existence somme toute très **rangée** : les consultations y tiennent une place importante, et l'on pourrait très bien lire ce journal simplement comme l'un des plus intéressants témoignages jamais consacré à la pratique quotidienne de la médecine avant l'ère des cabinets collectifs et du diagnostic programmé sur fiche perforée, mais-non-madame-ce-n'est-pas-grave-on-vous-écrivra... Il raconte ses promenades, car il « **se tue à marcher** », en évitant face aux sites qu'il traverse de céder à toute manifestation de bucollisme lyrico-sentimental. Torga est un lyrique que la pudeur contient toujours... Il parle des perdrix qu'il aime mais qu'il tue, de ses expéditions à l'étranger. Il **voit** bien. A la façon du faucon qui chasse : de très haut, pour embrasser l'ensemble et soudain le voici qui fonde comme une pierre sur le détail... Son intuition de Volendam en Hol-

29

²⁹ VEILLETET, Pierre. « Aujourd'hui Montaigne est portugais : c'est Miguel Torga ». **Sud-Oest Dimanche**, Bordeaux, 30.mai.1982. Caderno Lettres, pp. 34 e 35. Continua na página seguinte.

lande est prodigieuse. A Alger, en 1953, il relève : « Les deux gifles qu'un policier français vient de donner, devant moi, à un mendiant arabe coûteront cher à la France ». Le commentaire qui suit annonce sans équivoque la montée de l'Islam...

Son sens du raccourci émerveille. Voici par exemple comment, se trouvant en 1938 en Toscane, il récapitule les relations de la civilisation méditerranéenne et de la révolution industrielle : « Tandis que je remontais jusqu'ici par la côte, en regardant le lac méditerranéen, j'ai pensé : tant qu'il s'est agi de bateaux à voile, d'astronomie, d'héroïsme, tant qu'il ne s'agissait que de ronger la corde des haubans, personne n'a été plus grand que nous, hommes du littoral. Mais ce diable de Papin s'est mis à observer une bouilloire et il a tout gâché ! Pour comble, il n'a même pas tiré de son erreur les conclusions ultimes ! Distraitement, il a passé la tasse de thé au sieur Watt et il a continué à lire Ronsard. Mais l'Anglais, lui, n'est pas resté tranquille. Il a mis une cheminée à la bouilloire, placé un levier sur le côté, et bientôt après, le monde avait les yeux fixés sur le pays de Galles. Le charbon. Le charbon noir, triste, au fond des galeries obscures, où il n'y avait plus place pour notre soleil, notre couleur, nos saints, nos héros, pour notre vie magique et ailée comme les moulins de Cervantès. »

On aura deviné que cet homme grave, sévère même, est également un humoriste. A Rio, considérant le célèbre Christ du Corcovado qui do-

mine la baie, il note : « Fameuse vieillesse, hein ! Seigneur ! Je sais bien que là-bas, en Judée, ça n'a pas été sans mal. Mais ça valait la peine... Quelle retraite ! »

Il fait part de ses lectures parmi lesquelles les écrivains français reviennent fréquemment, encore qu'à l'endroit de notre littérature il soit sans indulgence, stigmatisant notre penchant pour la sécheresse, l'abstraction, l'affectation (l'« hommage » posthume à Gide est terrible). Mais il aime Rimbaud, Maupassant, Bernanos et comprend très bien Proust, pourtant si éloigné de lui.

La résistance par l'aphorisme

Surtout il parle, de façon inoubliable, de la condition portugaise, de l'enracinement, du peuple et de l'instinct de liberté face aux tyrannies; que ce soit celle de l'analphabétisation, de la crédulité religieuse ou de l'oppression politique. De ce point de vue, le « Journal » est un instrument de combat qui force le respect : « Quarante années de résistance par l'aphorisme ». En dépit de toutes les brimades, ce sceptique — ennemi juré du salazarisme, il ne nourrit guère les illusions du reste de l'Europe sur la révolution des Œillets : « Là où se font les vraies révolutions on ne les exhibe pas » — conserve toujours des réserves d'espérance.

Cependant son isolement, cet « exil intérieur », lui aura coûté. L'amertume dans le « Journal » croît avec l'âge. Le raidissement l'emporte assez souvent, au point que l'on pourrait prendre pour propos réactionnaires ce qui est au fond leçon de grandeur, exigence et renoncement.

volonté de sainteté laïque anime ce banni... Se serait-il montré plus souple, moins ethnocentrique s'il avait été reconnu plus tôt ? Possible. Mais c'est d'esprits réches que nous avons surtout besoin aujourd'hui.

Cependant, le livre lu et relu, on ne peut se déprendre d'un double sentiment de honte et d'admiration...

Honte à la pensée que, des années durant, tandis que ce géant endurait silence, solitude et mépris, l'intelligentsia européenne astiquait quelques vains bibelots déjà caducs. Honte à l'idée qu'aujourd'hui encore ce chef-d'œuvre mobilisera chez nous moins d'attention que l'« affaire » J.-Edern Hallier ou le premier roman du présentateur de télé, Poivre d'Arvor... Honte en constatant qu'au même moment notre principal éditeur, Gallimard pour ne pas le nommer, publie et fait de littérature portugaise un roman besogneux, voire besognard (« la Sibylle », d'Augustina Bessa Luis) une crotte de bique à côté du « Journal » de Torga, lequel, à ce compte-là et pour que réparation soit faite, devrait accéder directement à la « Pléiade »...

Quant à notre admiration, elle est de celle qu'un amateur de littérature éprouve de temps à autre, très rarement, lorsqu'il découvre une œuvre immense dont il ne pourra plus jamais se passer parce qu'il sait qu'elle le rend meilleur. C'est comme si un paysage familier s'était soudainement modifié. Il y a là un fleuve, qui ne s'y trouvait pas auparavant. Qu'on choisisse d'en observer le cours depuis la rive ou qu'on s'y plonge sans réfléchir, affaire de tempérament, l'important c'est qu désormais on vivra en sa compagnie.

Salut au grand sourcier d'au-delà des-monts.

Pierre Veilletet.

MIGUEL TORGA. — « En franchise intérieure 30 Aubier-Montaigne.

³⁰ VEILLETET, Pierre. « Aujourd'hui Montaigne est portugais: c'est Miguel Torga ». **Sud-Oest Dimanche**, Bordeaux, 30.mai.1982. Caderno Lettres, pp. 34 e 35.

Nous avons demandé à sa traductrice Claire Cayron, professeur à l'Université de Bordeaux : « Mais comment est-il ? » Par une pirouette torquienne, elle s'est retranchée derrière l'œuvre.

COMMENT EST-IL ? me demandez-vous. Et je me rappelle avoir travaillé sur l'œuvre de Miguel Torga, en relation épistolaire avec lui, pendant longtemps sans le connaître, même en photo, et sans me poser cette question. Depuis 1975, j'ai vu qu'il est grand, maigre, avec un visage d'aigle qui saurait rire et sourire; qu'il a de grandes mains noueuses. « **Un profil grave d'oiseau triste, des mains énormes de chasseur et de paysan** », a écrit votre confrère le journaliste brésilien David Nasser, récemment disparu. Voilà, vous savez tout...

Comment vit-il ? Un écrivain qui a dû attendre l'âge de 75 ans pour que l'édition française le découvre n'est pas forcément mystérieux. Ainsi, les voisins de Miguel Torga, dans la ville haute de Coimbra, savent qu'il se lève très tôt. Jusqu'à l'accident qui lui a abîmé un genou, l'année dernière, un jour de chasse, ils pouvaient le voir bêcher son jardin au petit jour et lire, p. 408 : « **Des heures d'affilée à retourner mon potager. Et, comme toujours, lorsque j'ai repris conscience, mes plates-bandes étaient ensemencées selon les règles — les mottes de terre bien effritées, le fumier dûment mélangé et la semence copieusement répartie... Une fois penché sur ma bêche, mon corps retrouve son savoir.** »

Quatre fois par jour, Miguel Torga parcourt la distance de trois bons kilomètres qui sépare son domicile de son cabinet de consultation, dans la ville basse. Avant son accident, il le faisait à pied. Si le temps est mauvais, on peut le reconnaître au béret « basque » dont il se coiffe.

Un détour le mène parfois jusqu'au Jardin public où la nature, selon qu'il est désespéré ou espérant, lui fait « **des sourires de bordel** »

Vu par sa traductrice

(p. 209) ou lui rappelle que, « **dans la vie, seule l'intelligence a des faiblesses** » (p. 172). Souvent, il emprunte l'un des tramways jaunes de la ville — ligne de Sant'Antonio dos Olivais — et l'on peut lire : « **Les Croisés arrivant en vue du Saint Sépulcre ne devaient pas ressentir une émotion plus grande qu'une bande de gamins de la campagne qui étaient venus passer des examens et qui ont découvert, tout à l'heure, du haut du Penedo da Saudade, le gazon du terrain de football du stade municipal. Ils ont failli s'agenouiller dans le tramway.** » (P. 258) Le football passionne aussi Miguel Torga, sensible à « **l'émotion d'un penalty** » (p. 223) et que le jeu de l'international portugais Eusébio émerveille.

Le cabinet de consultation où il a passé, depuis les années 40, presque toute sa vie et écrit une partie de son œuvre, a la largeur d'une fenêtre donnant sur la place principale de Coimbra et les bords du Mondego. Un placard contenant la réserve débordante des éditions successives de son œuvre et un tas instable de médicaments illustrent la dualité féconde de l'incessante activité qui caractérise la vie quotidienne de Miguel Torga et qu'il juge à la fois justifiante et dérisoire : « **La caractéristique des gens qui viennent de la terre et qui lui restent fidèles, comme moi, c'est qu'ils ne trouvent pas de lieu au monde**

où ils puissent paresser sans remords. Le travail est pour eux la seule normalité possible. » (P. 254) ; mais il ajoute (p. 381) : c'est que « **l'homme a peur de la liberté inemployée. Et il s'emploie à décorer de jolis noms — devoir, responsabilité, dignité — son refus d'affronter dans une oisiveté courageuse l'absurde de la vie et de la mort** ».

A 76 ans, Miguel Torga ne consulte plus guère, mais il aime être dans ce lieu « **qui a commencé par être un lieu professionnel sans équipement et n'est plus visité désormais qu'à l'occasion par quelques fidèles. Ce qui (l)e fait penser à ces services d'espionnage qui affichent un nom commercial sur leur porte à titre de couverture** » (p. 408).

Miguel Torga prend ses repas en famille. Vous vouliez aussi savoir quelle cuisine il aime : celle de sa province qu'il célèbre, p. 243, comme « **l'essence même d'un savoir** ».

Les soirées sont amicales et conversationnelles. Et même si Miguel Torga se retire de bonne heure, on sait qu'il dort peu. On le sait parce qu'il l'écrit, p. 224 : « **Je ne dors presque pas... Quelqu'un qui ne connaît pas l'insomnie ne peut pas comprendre l'angoisse de ces veilles interminables au chevet du rien, de cette éternité avalée par petits morceaux, car il reste encore un espoir : le lever du jour...** »

Tout ce que vous voulez savoir est dans **En franchise intérieure**. Je vous l'ai dit : Il vous le dit, dès 1950, p. 189 : « **Je désavoue dès à présent lettres et manuscrits, portraits et anecdotes, souvenirs en tous genres et ma liste de linge sale. Mon legs, ce sont les livres que j'ai fait imprimer. Ces os-là, qu'on les ronge à plaisir.** »

Claire Cayron.

30 MAI 1982

30 MAI 1982

31

Coimbra, 24 novembre 1964. — Oui, nous vivons dans l'ambiguïté. Mais il s'agit de distinguer celle qui nous est imposée, de celle que nous choisissons par calcul.

Extraits de "En franchise intérieure"

Monforte do Alentejo, 28 novembre 1964. — J'ai quasiment inventorié tous les chênes verts et les chênes-lièges de l'Alentejo. Mon apprentissage de ma patrie est lent et descendant. J'ai commencé par les monuments, puis je suis passé aux habitants, et maintenant j'en suis à la végétation. Bientôt il ne me restera plus que le sol, et j'espère le connaître à fond quand on m'y enterrera...

* * *

Sernancelbe, 6 décembre 1964. — Un maigre dolmen solitaire, dressé au milieu d'un champ de seigle battu par le vent. Je me suis approché respectueusement et j'ai tiré mon chapeau aux restes de l'illustre inconnu qui repose là à perpétuité. Un peuple a les Toutânkhams et les pyramides qu'il peut.

* * *

S. Martinho de Anta, 23 décembre 1964. — Nous voici, Zé Ferreiro et moi, devant notre enclume. Lui, il forge le fer, et moi le mot. Mais

dans ma forge à moi, il y a plus de coups de marteau que d'étincelles...

* * *

S. Martinho de Anta, 24 décembre 1964. — C'est ici, dans la solitude et le silence des nuits passées près de l'âtre, cramponné au Verbe, que je mesure avec exactitude le poids de ma croix. En vérité, personne ne pouvait m'aider à la porter, ni me la rendre plus légère. Ceci ne regarde que moi.

* * *

Coimbra, 25 mars 1965. — Ça continue, le nomadisme russe et américain dans le cosmos. Le reste de l'humanité regarde, depuis en bas.

— Sédentaires de tous les pays, unissez-vous !

* * *

Coimbra, 26 mars 1965. — Il n'y a qu'une solution, quand on vit dans une atmosphère médiocre, au milieu de gens médiocres : refuser la médiocrité. La refuser systématiquement, constamment, obstinément, comme l'estomac refuse certains aliments qui lui répugnent. Aller jusqu'à l'héroïsme d'avoir devant soi des interlocuteurs médiocres et de leur parler avec l'application que l'on mettrait à faire la conversation aux sages de la Grèce. Ce qui ne veut pas dire, évidemment, qu'une quelconque grandeur naisse de ce refus. Il ne s'agit pas de cela. Il s'agit d'un simple problème d'hygiène mentale. Chacun selon ses moyens, à l'importe quel niveau humain, par amour pour la santé de l'esprit, peut et doit lutter ainsi, à titre prophylactique, contre l'infection de l'insignifiance, le plus terrible de toutes les maladies habituelles de ce pays. Car, dès qu'il a été contaminé, le malade cesse d'avoir la sensation du mal qui l'afflige. Il est immunisé contre la conscience de sa propre perte.

32

³² Extraits de "En franchise intérieure". *Sud-Oest Dimanche*, Bordeaux, 30.mai.1982. *Caderno Lettres*, p. 35.

Le « Journal » de Miguel Torga : Confessions d'un Portugais du siècle

L'un des plus grands écrivains vivants aborde seulement à la France, et il s'agit d'un vieil homme, qui écrit depuis plus d'un demi-siècle. Mais Miguel Torga est Portugais. De ce faubourg maritime de l'Occident, qui se soucie ? Être Portugais, pour un homme de culture, c'est plus ou moins connaître l'exil intérieur. Double exil, dans le cas de Torga, car il fut jusqu'au bout opposant au régime de Salazar. C'est dire que son « Journal » (1933-1977), que publie **Aubier-Montaigne**, pèse son poids de solitude et d'amertume.

Miguel Torga, dont on dit qu'il pourrait recevoir prochainement le Nobel, n'a jamais vécu de sa plume. Jusqu'au terme de sa vie « active », il a exercé à Coimbra la profession de médecin. Fils de la terre, épris des paysages auprès desquels il se ressourçait perpétuellement, et d'une patrie qui, souvent, l'a déçu ou indisposé, il a publié (à compte d'auteur) des poèmes que nous ignorons encore, et tenu un journal.

On s'épuiserait vainement à tenter de définir le contenu de ce journal. Que trouve-t-on dans celui d'Amiel ? Le miroir brisé d'une âme aux abois. Celle de Torga n'est pas simple. L'espoir y côtoie l'échec, le découragement et le déboût. Tantôt il expose, et tantôt il se replie sur

d'humbles certitudes. Il y a beaucoup de spiritualisme chez cet ahtée; et du doute, plus encore. Il y a surtout, impulsé par les mille péripéties du quotidien, le battement d'un cœur fraternel, qui rejoint l'universel en écoutant ses propres palpitations.

Entre deux accès du pire nihilisme, Torga enseigne le simple amour de la vie, et le respect de ses mystères. Européen comme on ne sait plus l'être depuis Morand ou Larbaud, il emporte dans ses bagages sa condition de Portugais, et ne cesse de gratter cette plaie, pour en retirer on ne sait quelle volupté douloureuse. Démocrate, libéral et peut-être anarchiste sous Salazar, il trouve assez grotesques les avatars de la « Révolution », et se moque des théologiens rouges, comme il se moquait des autres. Au fond, il ne peut laver son désespoir qu'aux fontaines de la poésie. Torga est un homme d'orgueil, retranché de ses semblables par la qualité de ses exigences, et la fécondité de ses contradictions.

Poème lyrique d'une force éclatante, récit quasi-picaresque d'une aventure intérieure, ce « Journal » est le livre d'un moraliste à la française — un Montaigne mâtiné de Pascal, de Chamfort et de Cioran — et qui serait Portugais.

Denis TILLINAC.

a Dépêche de Toulouse
31 mai 1982

³³ TILLINAC, Denis. "Le 'Journal' de Miguel Torga: confessions d'un Portugais du siècle". **La Dépêche de Toulouse**, Toulouse, 31.mai.1982.

MORCEAUX CHOISIS de Bernard Frank

Vacances au Portugal

EN FRANCHISE
INTERIEURE
de Miguel Torga
Traduit par Claire Cayron
Aubier-Montaigne

PENDANT deux jours, j'ai fait semblant de m'intéresser à quarante-quatre ans d'existence — 1933-1977 — consignés dans un journal sous le titre *En franchise intérieure*. L'homme du journal vit toujours ; en principe il aura, le 12 août de cette année, soixante-quinze ans. Il est portugais. Il a écrit des contes, des nouvelles, des romans, des poèmes. D'après ses éditeurs français, Aubier-Montaigne, il est devenu la conscience nationale du Portugal. Les pages de journal ont été traduites, présentées et annotées (nous disposons même d'un index thématique, pour nous y retrouver, qui commence par amitié et se termine par voyager et qui passe par la mort, la musique, les parents, le peuple, etc.) par Claire Cayron, qui doit beaucoup à son modèle si j'en crois les deux dernières lignes de son introduction, écrites en portugais.

Il serait peut-être temps d'indiquer le nom du grand homme : Miguel Torga (pseudonyme du Dr Adolpho Correia Rocha, médecin et chirurgien). Le pseudonyme de Torga a été choisi, nous précise Claire Cayron, par l'auteur en référence à une espèce de bruyère portant ce nom très répandue à Trás-Os-

A part ces pages de journal, que pouvons-nous lire en français de Miguel Torga ? Un recueil de récits intitulé *Arche* (Centre culturel portugais/PUF, Paris, 1980, bilingue). Son grand roman, *la Création du monde*, est en cours de traduction. Vous pourrez en apercevoir des éclats, si vous mettez la main sur la revue *Alif* (Tunis), n° 6, 1975. Un recueil de nouvelles, *Lapidaires*, doit bientôt paraître. Les « poèmes quotidiens » qui figurent dans son journal, mais qui ont été omis à dessin dans la version qui vous est proposée par Aubier, vont être également traduits. Où ? Quand ? Cela dépend de vous, de nous, de l'accueil que la critique réservera à cette somme, *En franchise intérieure*, j'imagine.

Torga ne nous facilite pas la tâche. Son journal ne fourmille pas en anecdotes croustillantes : « ...les myopes ou les amateurs de poivre et d'épices, qu'ils en prennent leur parti et s'efforcent de comprendre que ce "journal", où ils aimeraient plus directement fournir leur nez indiscret, n'est pas une chronique de ma vie mais sa parabole ». J'aime bien les yeux des myopes et je suis amateur de poivre et d'épices ; tout au contraire je ne raffole pas des paraboles, ni celles de l'Evangile, ni celles de la géométrie. J'ai tendance à penser, en vieux poujadiste que je suis, que quand on tient un « journal », et surtout quand on le publie, il ne faut pas faire la petite bouche devant son moi, ni devant les choses drôles ou

d'admiration, dis-je, toutes les nouvelles droites d'alors et d'aujourd'hui du monde entier. Le maréchal P... le général F..., les colonels d'Algérie ou de Grèce, les maréchaux de l'Afrique noire, les généraux de l'Amérique du Sud, les capitaines portugais (que Torga n'épargne pas, à notre différence) lui doivent le plus clair de leur sous-inspiration. Salazar aussi était un fils de paysans pauvres qui renonça (comme Torga) au séminaire pour devenir professeur d'économie politique à l'université de Coimbra, comme par hasard. Il avait huit ans de plus que Torga. Et si le parallèle, Napoléon-Chateaubriand d'un côté, Salazar-Torga de l'autre, est moins prestigieux, il est plus véridique, moins carton-pâte, moins Metro-Goldwin-Mayer. Sans doute le petit Portugal du XX^e siècle n'était pas la grande France du début du XIX^e siècle, ce qui n'aurait pas gêné Torga — avant Schumann, n'affirme-t-il pas que « ce qui est petit est joli » ? — mais la vraie résistance à la dictature, ce n'est pas Chateaubriand, trop malin, trop décoratif, qui l'assume, mais Torga. Et Salazar ne s'y trompe pas qui, au début des années quarante, le fourre en prison. Quand Chateaubriand, après l'exécution du duc d'Enghien, se retirait tristement sous sa tente suisse, Napoléon, benoîtement, lui laissait préparer en toute tranquillité son itinéraire de Paris à Jérusalem, ou le chemin le plus long pour retrouver, sous le beau ciel d'Espa-

Un « journal » qui ne fourmille pas en anecdotes croustillantes D.R.

gne, sa bien-aimée, Nathalie de Noailles. S'il fallait à tout prix comparer Torga à un écrivain français — notre péché national —, je choisirais Camus, son cadet de six ans. Même républicain et même exilé au sein de sa province. Un Camus plus rocaillieux, sans cette gloire foudroyante que seul Paris savait susciter pour quelques élus, il n'y a pas si longtemps encore. Un Camus pour qui la trousse du bon docteur Rieux aurait été le frotement, le pain de tous les jours et non une rêverie métaphysique du plus heureux effet.

B.F.

En franchise intérieure, de Miguel Torga, traduit par Claire Cayron, Ed. Aubier-Montaigne.

Aimez-vous lire Miguel Torga ? Il

nom, très répandue à Trás-Os-Montes (sa province natale), et caractérisée par sa résistance...

Né en 1907, Miguel Torga a publié son premier recueil de poèmes en 1928, *Ansiedade*. En 1978, diverses manifestations officielles ont marqué, au Portugal, le cinquantième anniversaire de la vie littéraire de l'auteur.

déplaisantes qui vous arrivent. Bref, il faut s'occuper de son lecteur. Quelle que soit l'existence de l'écrivain, la traversée du lecteur doit se passer dans des conditions acceptables de confort. Ça ne veut pas dire qu'il ne faut pas le bousculer, mais que ces trous d'air qui le secouent doivent participer au charme de la traversée.

*J'aime bien les yeux des myopes,
je suis amateur de poivre et d'épices,
mais je ne raffole pas des paraboles*

Son journal n'est pas davantage pittoresque. Ce Portugal qu'il arpente comme un laboureur son champ, ce Portugal dont il souhaiterait être « une province supplémentaire », cette Europe, ce Brésil, cette Afrique qui servent de contrepoint à son enracinement, n'en attendez pas des morceaux de bravoure : Torga n'est ni Chateaubriand, ni Fromentin, ni Barrès, ni Giraudoux, ni Morand. Il n'est ni précieux, ni rapide, ni nationaliste, ni sentimental, ni somptueux. C'est un paysan têtu, fils, petit-fils, arrière-petit-fils à l'infini de paysans. Un paysan devenu médecin et resté portugais, vous imaginez le roc. « *L'exil des exils, c'est d'être exilé au Portugal. D'un côté l'Espagne où les appels ne sont pas entendus ; et de l'autre la mer, où les gémissements se perdent... Je me démène dans ma camisole de force et j'en fais craquer les coutures. Tel est mon sort, depuis quarante ans. Quand je réussirai à me dégager complètement si j'en ai jamais la force, je serai trop vieux pour me servir de ma liberté. Celle qui n'est pas seulement une franchise intérieure...* »

Pour lire Torga, il vous faut un atlas, des estampes, des livres d'histoire et de l'imagination. Jetez

votre défroque de touriste endimanché en mal de bonnes affaires, de devises alléchantes, pour redevenir un écolier. Il n'y a plus d'essence, de mazout, mettez vos bagnoles, vos avions, vos paquebots au garage et marchez. Là où il est né, à St. Martinho de Anta, tout au nord-est du Portugal, dans ce Trás-Os-Montes traversé par le Douro qu'il quittera à l'âge de douze ans pour le Brésil. Et puis descendez, rapprochez-vous de l'Atlantique, fixez-vous un moment dans la Beira-Littoral à Coimbra où dort le Mondego. C'est là qu'il a fait ses études, qu'il est devenu médecin, écrivain, poète, qu'il a édité ses premiers livres (si souvent censurés) avec l'argent de sa pratique.

J'ai dit qu'il ne fallait pas rechercher — hélas ou tant mieux, qui sait ? — Chateaubriand en Torga. Tout de même, c'est en 1933 que Torga s'installe définitivement — avec les aller et retour évoqués — à Coimbra ; et c'est en 1933 que Salazar fonde son « Nouvel Etat » (Estado Novo), son régime autoritaire et corporatif à parti unique qui va durer jusqu'à sa mort, en 1970, et qui fit baver d'admiration (quelle monnaie solide ! quel calme ! quel catholicisme béat !), qui fit baver³⁵

³⁵ FRANK, Bernard. "Vacances au Portugal", 2.jun.1982. Caderno Le matin dès livres, p. 23.

LES lecteurs français ont laissé passer, dans un silence presque absolu, un recueil de récits, *Arche*, paru en 1980 aux Presses Universitaires de France. Et voici, contre toute attente, que les extraits d'un journal intime, réunis par Claire Cayron sous le titre de *En franchise intérieure*, suscitent soudain un intérêt passionnel, une ferveur enthousiaste, révélant, plus qu'un livre, un écrivain hors pair : Miguel Torga.

A quoi donc peut-on attribuer cette révélation-Torga ? A la qualité des analyses politiques, littéraires, artistiques, sociologiques, qui nourrissent, au gré des jours, ce journal de bord ? Sans doute. Mais d'abord, et surtout, à l'étonnante, brutale, sévère et lumineuse personnalité de son auteur, un médecin qui manie sa plume comme un bistouri, un moraliste dont la prose irrite ou fascine, un humaniste jailli d'un Portugal secret que toutes nos pérégrinations touristiques ou nos reportages politiques seraient bien incapables de cerner et de comprendre. Pour le lecteur français d'aujourd'hui, qui préfère Pierre-Jean Remy à Roger Judrin, Irène Frain à Georges Perros, Françoise Dorin à Marcel Moreau, et le dépaysement à bon marché à l'odyssée intérieure, la figure hautaine et acérée de Miguel Torga frappe au cœur par sa terrible exigence, son refus de toute complaisance ou concession à la médiocrité, ses inquiétantes prémonitions, et cette rigueur, parfois caricaturale, d'anachorète revenu d'un monde de facilités, d'hypocrisies, de lâcheté, et de prétention.

S'il devait y avoir une seule explication à « l'effet-Torga », ce serait celle-là. A lire *En franchise intérieure*, où l'auteur passe au crible les erreurs et les inconsciences de notre humanité, le lecteur hésite en effet à se regarder dans la glace de sa vie quotidienne, et même se culpabilise. Au terme de ces quatre cents pages de vérités additionnées, on en veut à Torga d'être si lucide, de s'être si violemment immiscé chez nous, de fletrir notre optimisme, de taquiner notre sérénité. Il y a du Socrate chez ce poète. Du chirurgien chez cet oto-rhyno. Du juge chez cette ancienne

victime du pouvoir salazariste. Sa prose est un filet des mailles duquel on ne se défait pas impunément, une table d'opération dont on ne descend pas sans cicatrices, un tribunal qu'on ne quitte pas disculpé. Quel piège ! Mais quelle chance, aussi !

S'il y a une morale, et une philosophie, chez Miguel Torga, c'est à l'état brut : ce fils de paysans pauvres installés à S. Martinho de Anta, dans la province aride de Trás-Os-Montes, cet étudiant en médecine de Coimbra, cet éternel autodidacte, n'a jamais laissé d'être fidèle à sa « franchise intérieure », un guide plus sûr que l'idéologie d'un parti ou les mots d'ordre d'une intelligentsia.

« Gratter le couvercle du cercueil »

Homme de la terre, Torga obéit à une éthique naturelle : il combat, sans obscurantisme mais avec la clairvoyance du pur, l'ère industrielle, le processus inéluctable de déshumanisation, la mort des cycles d'antan, s'inquiétant autant de l'invention de la pénicilline que de la bombe d'Hiroshima. Dans un même esprit – que d'aucuns, à la légère, pourraient qualifier de rétrograde, voire de réactionnaire –, Torga s'attache passionnément aux lieux de son enfance, à la mémoire de ses parents, aux travaux simples de jadis, et surtout à ce Portugal oublié du bonheur et de l'opulence des pays capitalistes, mais riche à la fois de « beautés » innombrables et de cette « vigueur » qui réunit « l'insoumission l'ironie, et l'élégance ».

Etre Portugais, pour un écrivain, c'est aussi se battre contre la solitude, l'absence d'échos et d'attentions, l'intimité close : « c'est, écrit Torga, être dans la tombe et gratter le couvercle du cercueil ». Un cercueil qui a ressemblé, un jour de novembre 1939, à la prison, puis à l'assignation à résidence, la privation de passeport, la diffamation, la mise au pilon de ses livres : l'écrivain qui, aujourd'hui, passe pour la conscience nationale du Portugal a trop longtemps été la bête noire de la PIDE, la police politique de Salazar, pour ne pas se moquer des militants en vision, des intellectuels européens donneurs de leçons, des écrivains

36

³⁶ GARCIN, Jérôme. « Miguel Torga: la révélation ». *Les Nouvelles Littéraires*, jun. 1982. Continua na página seguinte.

étrangers qui signent toutes les pétitions mais ne connaissent rien de la douleur d'être muselé, interdit de parole, contraint à la servilité. Au pays de Salazar, Torga a appris à faire de l'écriture l'acte suprême de la résistance, et de sa plume un scalpel.

Pour Torga, on le voit, la littérature est un sacerdoce : d'où la haine qu'il voue, et ne parvient pas à cacher, à ceux qui se rangent sous cette bannière pour des raisons mondaines, des motifs sociaux, « *En tant que médecin, avoue-t-il, je m'occupe de frères souffrants, qui frappent à ma porte, auxquels je dois amour et assistance ; mais en tant qu'écrivain, je me bats contre des tartuffes, gras et en bonne santé, qui considèrent l'art comme un moyen d'atteindre à des fins malpropres et inavouées.* » Il n'est d'écriture que d'urgence : l'esthétisme gratuit, le purisme à tout crin, l'art pour l'art, tout cela fait sourire un Torga qui sacrifie volontiers « *une belle prose* » à la « *netteté d'écriture* », et qui se préoccupe davantage d'être compris par le lecteur anonyme ou décelé par le policier à l'affût, que d'être encensé par le critique littéraire patenté.

Le musée Grévin de la littérature française

Est-ce parce que, en revanche, la France a souvent choyé ses écrivains et que ces derniers, rarement parents pauvres de notre patrimoine culturel, y ont toujours eu leurs lettres de noblesse ? Toujours est-il que Miguel Torga se fait constamment les dents et les griffes sur notre littérature qu'il compare, la malheureuse, à « *une femme qu'on aurait voulu almer et posséder et qui n'était, finalement, qu'un mannequin de cire du musée Grévin* ». « *La littérature française, explique-t-il, est tellement sèche, tellement dépourvue de tout contenu humain qu'on pourrait, vider toute une bibliothèque sans trouver une page qui conforte l'âme et réchauffe le*

plexus ». Le diagnostic du médecin est sans appel : au fil de pages enflammées, il réduit *Madame Bovary* à « *une couronne de fleurs artificielles* », se gausse du théâtre de Giraudoux, Sartre, Montherlant, Camus à qui il reproche de préférer les dieux de l'Olympe et les morts de l'Histoire aux êtres vivants, compare Claudel à un « *Vatican d'orgueil* », pour finalement asséner à Gide, le jour de sa mort, de terribles coups de bâton : Torga n'a pas assez d'adjectifs pour accabler une œuvre qu'il juge « *ralée* », « *impuissante* », « *sans génie* », « *corrosive* », « *cathartique* », et qu'un « *style impeccable* » a tout juste sauvée du désastre. De la couronne flaubertienne à l'enterrement gidien, Miguel Torga, c'est le moins qu'on puisse reconnaître, met nos belles lettres en berne ! Pareilles pages, facilement systématiques et à l'emporte-pièce, pourraient offusquer si le jugement cassant et la verve assassine de l'auteur ne décelaient, en profondeur, une étonnante soif de pureté et d'honnêteté intellectuelles. La preuve ? Torga se réserve quelques verges pour se fouetter lui-même : « *Je suis un pauvre écrivain, au verbe tout plein de disgrâces* » ; « *de défensive en défensive, de traumatisme en traumatisme, je suis comme l'oreille d'un acrobate de cirque que j'ai remarquée un de ces jours : dure, ratatinée, difforme* » ; « *ce que je demande à la vie, c'est assez de santé pour pouvoir continuer à constituer, avec mes livres, un bon oreiller sur lequel, un de ces jours, je pourrai appuyer ma tête et mourir...* »

Toujours insatisfait, souvent pessimiste, Miguel Torga, témoin douloureux d'un siècle, acteur discret réservant sa science aux malades, écrivain par nécessité et par rage, se réconcilie avec la vie en observant tendrement la patience des arbres, à S. Martinho de Anta, en laissant son regard se perdre sur l'immensité de la mer, à Nazaré, ou en coupant les cheveux et la barbe de son père, son « *cher vieux* », un matin de mars 1945.

Pour ce médecin-voyageur qui part à la découverte de la France, de l'Italie, du Mozambique, du Brésil, de l'Algérie ou de l'Angleterre, la mémoire est un garde-fou et ses racines paysannes la dernière des certitudes rassurantes.

Poète confronté au monde moderne, philosophe en but aux tyrannies politiques, moraliste accablé par les injustices sociales, Miguel Torga est, à soixante-quinze ans, un écrivain dont la prose, nourrie par les âges et burinée par les expériences, brûle sur son passage tout ce que la littérature contient de sophismes, de fourberies, de couardises, et d'artifices donnerait-elle, par son acuité, son brillant naturel, l'envie d'écrire, qu'elle étoufferait du même coup, par la causticité de son propos, toute ambition littéraire. Quand il disparaîtra, Torga laissera une place vide - un pléonaste qu'on aimerait davantage appliquer aujourd'hui à nos poètes, nos romanciers.

« *Ah ! que j'aimerais écrire une postface à la vie !* » note, le novembre 1968, l'auteur de *En franchise intérieure*. Laissons-le rêver : il vient déjà de signer l'une de ses plus belles et plus intransigeantes préfaces.

Jérôme GARCIN

EN FRANCHISE INTERIEURE
de Miguel Torga
Pages de journal 1933-77
traduit du portugais
par Claire Cayron
(Aubier-Montaigne, 440 p., 90

A lire aussi..

● D'Agustina Bessa Luit romancière portugaise de 81 ans, *la Sibylla*, l'histoire de Portugal rural de la fin du XIX^e siècle. Traduit par Françoise Debecker-Bardin ce livre paraît aux éditions Gallimard, dans la collection « Du Monde entier ». (82 F).

37

romans intimes

Le feuillet de Claude Michel Cluny

TORGA : Lettres Portugaises

« Bâti, une œuvre en guerre avec son temps, mais néanmoins publiée en son temps : pour un écrivain du Portugal hier, c'était une dangereuse gageure, Miguel Torga. Lorsqu'il consignait cette volonté dans son « Journal », à la date du 4 juillet 1949, avait connu déjà les prisons salazariennes, ses ouvrages avaient été à plusieurs reprises mis au pilon, interdits, et le ministre bâillonné de la police politique tournait autour de lui, comme autour de nos contemporains, s'ils ne s'inclinent pas, à Varsovie, Buenos Aires ou La Havane, ou Téhéran, devant la dictature républicaine.

Les éditions Aubier, qui publient, sous le titre « En franchise intérieure », un choix important du « Journal » de Miguel Torga, apportent au lecteur français quelque chose d'essentiel : plus, peut-être, qu'une des grandes œuvres littéraires du monde (comment réellement en juger aujourd'hui ?), l'analyse d'un régionalisme et le témoignage d'un combat obscur et tenace mené par un homme seul contre l'imbécillité d'une dictature (1).

Les mots ne cessent, parce qu'on les emploie mal, et à tout dire, de se dévaluer ; mais comment ne pas reconnaître l'exemplarité d'une vie et d'une œuvre — l'illustration même de ce qu'en France, en un temps où nous appréhensions ce que pouvait être la régression de la liberté et de l'esprit, on nommait « l'honneur des poètes » ?

P'BLIANT A COMPTE D'AUTEUR DES LIVRES PILONNES OU INTERDITS

Cet homme apparemment n'a jamais composé. Il n'a sacrifié ni à l'aisance, ni à la notoriété, publiant inlassablement à compte d'auteur des livres non moins inlassablement interdits et pilonnés. Il me plaît assez qu'il en refuse de

recevoir, lors d'un voyage dans une Avante fleurie tout soudainement d'attraits militaires, ces commis voyageurs impénitents et fatigués, d'une idéologie borge. Sortir et Mme de Beauvoir, je trouve à cette attitude une réelle fidélité à soi-même, à ces dures racines paysannes d'un Portugal que nous ne connaissons pas, vouées à nourrir de sève arrachée à un réel aride et après la fausse douceur lusitane. L'Europe ne voit du Portugal que le charme manuelin, et n'en écoute que le sébastianisme murmurant — cette foi dans le retour du jeune roi fléchi par les Sorraizins. Une part de l'âme portugaise serait-elle éprise de sa mort arabe ? Ruce mélangée de paysans et de marins — ils ne sont plus que des pêcheurs, et l'empire n'est plus rien —, ils ne trouvent belin ni la terre ni la mer : ils les épousent. « A la fin des fins, une once de terre vaut bien une once de philosophie. »

Le regard que porte Torga sur ce monde paysan dont il est issu — il est né en 1907 dans le Tras-os-Montes — est direct, sans complaisance, mais il y a quelque chose de déchiré dans son amour furieux pour ce pays fruste et dur comme tout monde payan. On peut relever que Tras-os-Montes, qui est le nom d'une province du nord-est, peut se traduire par « au-delà des monts », soulignant alors la possible connotation d'« orientation » de « tras », de même racine que « craso ».

Dans des œuvres aussi différentes que celle de Miguel Torga, le roman d'Urbanos Tavares Rodrigues, « Bâtards au soleil » (2), ou « La Sibylle », d'Agustina Bessa Luis (3), cet

arrière-plan portugais, ignoré et fondamental, nous apparaît dans sa dure simplicité rurale. Torga peut déplorer, la rage au cœur, son enracinement dans un pays où on laisse mourir, « à coups de cuites au vin vert », dans les montagnes, un danseur exceptionnel qui demeurera inconnu et sera peut-être plus honoré par ses compains de bistrot que le cerceuil de Fernando Pessoa ne le fut, en 1937 — poète de génie enterré dans l'indifférence.

CETTE VIE SECRETE DES CAMPAGNES

Pourtant, il faut compter avec cette vie secrète des campagnes. L'homme tient peu de place dans le « Journal » de Miguel Torga. Médecin de province, il engrange ses vaines richesses au cœur de ce monde clos, lové sur ses drames. Et quand Torga nous raconte le destin de dona Catarina et de ses sœurs, comment ne pas entendre l'écho de « La Sibylle » ? La Quina de Mme Bessa Luis, femme autoritaire et solitaire, comme dona Catarina, comme elle se durcit pour soutenir l'adage selon lequel « un mauvais père vaut mieux qu'un bon ami ». Tradition et propriété...

Les conflits passionnels qui aiment « La Sibylle », roman situé dans le Minho, probablement, province au nord de Porto, ont leur contrepoint constant dans le « Journal » de Miguel Torga. Je parlais de régionalisme à propos de cette œuvre. Les nouvelles de « L'Arche » en témoignent également. Mais c'est que ce régi-

nalisme est le reflet d'une part obscure de nos civilisations, et qui est le monde rural. « En Portugal, décemment, on ne peut être que paysan. Ce n'est qu'en labourant la terre que l'homme, dans ce pays, atteint à la parfaite dignité de son espèce. »

Il faut lire avec attention et peser chaque mot écrits à la date, par exemple, du 7 août 1953. Torga ausculte l'âme paysanne, et s'il met en lumière les apparences d'une élévation sur l'échelle sociale incapable de mettre en harmonie « ce que nous sommes et ce que nous sommes pas ». Il ajoute : « Pour partager les joies et les tristesses du prochain, pour échanger des idées, des mots et des sentiments il y a plus que les membres d'une équipe : il y a la fraternité de leur sueur rassemblée dans la sincérité et l'humanité du naturel. Les civilisés, dans ce pays, ce sont les analphabètes. »

Soit. A condition de ne pas oublier la cruauté elle aussi « naturelle », native, du monde paysan — et la lente métamorphose née de l'émigration. Et qui complique sans doute un peu plus la condition portugaise et son identité — telle, déjà, elle se révélait à Miguel Torga, le 14 février 1942, à Evora : « ...Aucune autre civilisation n'a su me dire purement et bellement que je suis latin, que je suis arabe, que je suis chrétien, que je suis péninsulaire, que je suis portugais, que je suis ce tragique mélange de sang mystique et de sang païen qui fait de moi le pauvre homme que l'on sait. »

C. M. C.

(1) Miguel Torga, « En franchise intérieure », journal traduit du portugais par Claire Cayron, pages choisies de 1933 à 1977, 440 pages, éditions Aubier. Par la même traductrice, des nouvelles, « Farshe », 194 pages, Fondation Gulbenkian, PUF, 1980.

(2) Roman traduit par R. Quémener, Lettres nouvelles (Denoel), 1965.

(3) Roman traduit par Françoise Debecker-Bardin, 232 pages, Grailard.

Quinzaine Littéraire, n° 375 - 16-31.7.1982

Un infatigable arpenteur de la terre portugaise

Miguel Torga
Éditions de la Pléiade
du portugais
Claire Cayron
Montaigne éd., 440 p.

par Jacques Fressard

Fernando Pessoa eût été anglais, les Européens apprendraient ses vers universels sur les bancs des collèges ; et si Miguel Torga est espagnol, au lieu de venir au Portugal en 1907 dans un village montagnard du Trás-Os-Montes, des régions les plus désertées du Portugal, son nom serait aussi chez nous que celui de Miguel Zambrano, auquel il ressemble par un trait. Tel est l'obstacle que franchir celui qui naît poète dans un petit pays qui fut grand, mais dont la langue et la culture restent aujourd'hui trop souvent ignorées, en l'absence de la péninsule ibérique, et de l'énorme Brésil, qu'il a dû aller forger, lui serve encore à l'égard de tremplin ou de relais.

Certains trouvent leur compte à vivre en vase clos, accentuée par trente ans de dictature salazariste au royaume des aveugles les yeux sont rois ! — mais les meilleurs la supportent pas sans amertume. « La différence entre un grand poète d'ici et un grand écrivain étranger », remarque Torga, « c'est que celui d'ici ne sera jamais réellement grand. Jamais il ne pourra écrire une phrase avec la conviction qu'elle aura un certain écho ici ou là ». Face à cette plainte légitime, il faut saluer la traduction de son œuvre comme elle le mérite, comme un véritable événement.

Un monument

Ce monument — douze volumes publiés de 1941 à 1977 et qui ne cessent d'être enrichis —, Claire Cayron nous offre un choix abondant et significatif, et présente avec chaleur. En écartant les nombreux poèmes éparpillés dans sa version originale, toutes les huit ou dix pages, et lui donnent une physionomie si scintillante. Ce parti peut être discuté, mais il est compréhensible : on ne peut plus aisément dans un carnet noter que son contrepoint lyrique ;

outre que la poésie de Torga, proche de celle d'un Antonio Machado, nourrie parfois de la sève populaire du fado, s'est développée de plus en plus à l'écart des courants poétiques contemporains et pose des problèmes d'adaptation spécifiques.

Le lecteur français devra donc prendre garde qu'une certaine retenue chez cet infatigable arpenteur de la terre portugaise (« jamais je n'ai fait d'un panorama une occasion de gargarisme ») n'empêche nullement une très fine sensibilité au paysage — qu'il partage avec ses devanciers espagnols de la génération de 98 —, s'épanchant souvent en des poèmes impressionnistes très denses, parfois proches de l'esprit des haïkaïs, qui sont à ses yeux l'accompagnement naturel du

Journal, et dont ne subsistent ici que certains surgesons au détour d'un paragraphe : telle cette vision de la mer à Nazaré, « comme une prairie touffue », qui nous rappelle que les Portugais sont un peuple de paysans convertis aux travaux maritimes par nécessité plus que par vocation.

La racine rustique

Cette profonde racine rustique, Miguel Torga la revendique d'ailleurs avec force pour lui-même, non comme une valeur universelle abstraite ou comme une quelconque rêverie écologique, mais à travers une longue série d'actes concrets très humbles qui le tiennent en contact avec le passé, avec la figure du père, avec un espace

Miguel Torga

qu'il s'est trompé ou que tel de ses livres n'est pas à la mesure de ce qu'il voulait faire. Rare mérite par les temps qui courent ! Et la révolution du 25 avril, malgré l'immense soulagement qu'elle représente et le tribut qu'il paye aux meetings des premières élections libres, le trouve sur ses gardes devant l'omniprésence des militaires ou les ralliés de la dernière heure. On le sent parfois prêt à soupirer que la République était belle

sous l'Empire et à se rencogner dans son anarchisme foncier.

Au-delà de cet itinéraire politique et spirituel, le Journal est aussi un plaisir constant pour le lecteur par la multitude de « choses vues », comme disait Hugo, qu'on y découvre et le bonheur de conter qui s'y déploie. Jamais Torga ne tombe dans les pièges du pittoresque ou de la truculence. Il ne retient une anecdote, un spectacle, que pour autant qu'ils sont

premier auquel ce sceptique reconnaît une dimension sacrée.

A peine sorti, en 1934, de la faculté de médecine de Coimbra, son diplôme tout frais en poche (et quelle victoire ce dut être pour le misérable petit galopin en galoches qu'il évoque dans le premier volume de son roman autobiographique, *La Création du Monde*), le voici qui note, lors d'un retour au village : « Comme on s'égare ! Le langage qui parle à mon sang c'est celui d'ici. La nourriture que mon estomac réclame, c'est celle d'ici. » Ajoutant d'ailleurs aussitôt : « Et cependant je ne suis plus d'ici. J'ai été comme ces arbres que l'on transplantait et qui se portent mal dans leur nouveau sol, mais qui meurent si on les remet dans leur terre natale. » Tout le conflit intérieur de Torga se déclare ainsi dès l'ouverture de son livre : montagnard descendu à la ville, paysan fait chirurgien, poète enfermé dans un cabinet de consultation, il refuse d'emblée de trancher entre ces diverses parts de lui-même car trancher serait un reniement.

Inlassablement, donc, il revient à São Martinho de Anta, mais pour retrouver les gestes de toujours, reprendre la bêche ou accomplir le sacrifice rituel du cochon : « Le vieux n'a plus la force et il m'a passé son couteau ». Nulle transfiguration lyrique que à Giono dans ce ressourcement obstiné. Pas la moindre mythification complaisante dans cette fidélité à l'humain. Les maux du paysan portugais, il les connaît mieux que personnel, et il en dresse à l'occasion un tableau clinique : misère, exploitation, analphabétisme, manque d'hygiène, obscurantisme entretenu par l'église, écrasement sous le poids du labeur. Pas question pour lui d'éluder ces réalités-là à travers la littérature ni d'accepter l'héritage sans discrimination.

Un sentier semé d'embûches

Encore imprégné des idéaux du XIX^e siècle finissant, Miguel Torga comme nos vieux maîtres d'école, n'aurait abandonné tout espoir dans les vertus de l'instruction et du progrès, même s'il administrait la pénicilline avec un sentiment très vif de la relativité de la science. Et l'on n'est pas peu étonné que cet amoureux du terroir, apprenant les premières expérimentations atomiques du Pacifique en vienne à conclure que « tout ce qui recherche des chemins nouveaux est bon ».

Pris entre le respect de sa filiation terrienne et son opposition résolue à la sinistre dictature qui prêchait le retour au paradis rural sous la surveillance permanente de la police, Torga suivait évidemment un sentier semé d'embûches. Tenté un moment par le marxisme, il ouvrit les yeux avec l'invasion russe en Tchécoslovaquie. Envers et contre tout, il resta un homme libre, reconnaissant volontiers

significatifs, qu'ils donnent à penser ou à rêver. Son expérience de médecin rural, la conversation avec les patients, ses insatiables promenades à pied lui fournissent une riche moisson qu'il égrène pour nous, de page en page, et qui nous touche par la qualité d'un regard fidèle à ce bel aveu : « Je n'ai pas foi en l'éternité, mais j'ai cru au quotidien concret comme s'il était une éternité journalière ».

Torga l'indigné

● Quarante-cinq ans du Journal d'un grand écrivain portugais.

C'EST une étrange expérience que de lire le Journal de quelqu'un qu'on ne connaît pas... Surtout lorsque ce Journal couvre près de quarante-cinq ans de la vie d'un écrivain, d'un poète, Miguel Torga, dont on nous dit qu'il est devenu dans son pays un classique de son vivant et qu'il est reconnu comme « le plus grand écrivain portugais actuel ». Mais que savons-nous du Portugal, cette sœur latine tellement nourrie de littérature française et tellement isolée de l'Europe, là-bas au coin de sa péninsule ? A peu près rien, sinon quelques poncifs ; et Torga sans vraiment nous accuser de notre ignorance, nous montre, tout au long des quelque quatre cents pages de son Journal, ce que c'est, ce que ce fut — pendant quarante années de dictature — que d'être Portugais.

Cet inconnu, dont nous faisons connaissance à la fin de 1933 — il a vingt-six ans et vient d'être reçu médecin, — nous nous apercevons bien vite qu'il est un Portugais hors du commun : né le 12 août 1907, dans un

village aride du nord-est du Portugal, dans la province de Tras-Os-Montes (au-delà des monts), élevé au séminaire pour être prêtre (mais devenu tranquillement athée), émigré au Brésil pour cause de pauvreté à treize ans, revenu à dix-sept ans pour faire ses études de médecine, poète édité à l'âge de vingt et un ans, médecin de campagne, puis oto-rhino-laryngologiste à Coimbra, Miguel Torga a toujours mené de front la médecine et la littérature, se nourrissant sans cesse de cette double pratique.

A compte d'auteur

Grâce à Claire Cayron qui introduit Torga en France et qui a passé dix ans à traduire ce Journal (amputé dans l'édition française de toute une partie poétique imbriquée, semble-t-il, à la prose), nous découvrons l'existence d'une œuvre immense, exceptionnelle par son ampleur et sa diversité : cinq volumes de contes et nouvelles, huit volumes de romans et d'essais, quinze volumes de poèmes, cinq volumes de théâtre, douze tomes de Journal ! Tous publiés à compte d'au-

teur... Non pas parce qu'il ne trouvait pas d'éditeur, mais pour rester « Torga », conforme au pseudonyme qu'il s'est choisi et qui désigne une bruyère de montagne particulièrement résistante et, en langage populaire, une forte tête.

Dénonçant inlassablement « l'ordure nationale » qui a submergé son pays et qui a perverti en même temps les hommes et la culture, Torga l'indigné sera interdit de publication, emprisonné à plusieurs reprises, se verra refuser le droit de voyager à l'étranger et deviendra un symbole admiré de la résistance à Salazar. Pourtant, il restera en marge au moment de la « révolution des œillets » ; car ce solitaire farouche, ce sceptique impénitent, cet homme qui se méfie de toutes les idéologies ne veut « être d'aucun autre parti que de celui de la liberté ». Cherchant la logique de « cette révolution qui nous est tombée dessus », il veut, avant tout, rester lucide. « Coup d'Etat militaire », écrit-il le 25 avril 1974. Ah ! si je pouvais faire confiance aux militaires. Mais ce sont eux qui, pendant les cinquante dernières années, nous ont arrêtés, censurés, incarcérés, et qui ont, par la force des baïonnettes, conservé le pouvoir à la tyrannie. Qui pourrait l'oublier ? Mais bon ! Quoi qu'il en soit, c'est

toujours un pas de fait. Rest à espérer que ce ne soit pas et pour longtemps, le pas de l'oiseau...

Les lendemains de révolution les explosions de joie, ne lui font pas perdre sa lucidité et, dès le 27 avril, il se dit tristement qu'« il est curieux de constater que les vengeances sont rarement exercées par les victimes directes de l'oppression ». Tenté un temps par le marxisme, jusqu'à l'invasion de la Tchécoslovaquie, il reste ce qu'il a toujours été, un anti-idéologue convaincu, se méfiant « des théoriciens du matérialisme historique comme des docteurs de l'Eglise : comme eux, ils passent leur vie à concocter des dogmes et à épier les hérétiques ». Avec un certain nombre d'intellectuels portugais, il souffrira de voir le Portugal transformé en terre de mission pour intellectuels de gauche de tous les pays (« Sédentaires de tous les pays, unissez-vous ! », avait-il écrit). On m'a dit qu'il avait refusé de rencontrer Sartre en 1975 ; est-ce de lui que parle Torga lorsqu'il ironise sur cet « intellectuel français venu promener son ennui avant-gardiste et bien-pensant » ?

NICOLE ZAND.

(Lire la suite page 12.)

lettres étrangères

Torga l'indigné

(Suite de la page 9.)

« Il semble qu'il nous quitte consolé, et qu'il nous laisse consolés aussi, se moque-t-il. Pauvres Portugais ! Qu'ils le veuillent ou non, ils sont toujours à quatre pattes devant le premier étranger venu (...). Nous écrivons pour les autres, nous conspirons pour les autres, nous faisons des révolutions pour les autres. »

Pourtant Torga garde les yeux ouverts, sans amertume, et « persiste à croire que ça valait la peine d'assister à cette catastrophe », pour « ne pas mourir en pleine illusion comme ceux qui sont partis aux veilles du grand chambardement ». Et il nous renvoie sans cesse à ces « pauvres Portugais », muselés sous l'oppression, amoindris par la pauvreté et l'analphabétisme, abêtis par des décennies d'éducation antidémocratique ; lui-même a souffert d'être né poète dans ce pays en marge « derrière

un rocher », et d'être obligé d'écrire dans cette langue portugaise « dont le diable se sert encore pour parler à sa grand-mère » ! « Etre écrivain au Portugal, dit-il encore, c'est être dans la tombe et gratter le couvercle du cercueil. »

Tout nous touche chez Torga : son Journal se déguste à petites goulées, sans descriptions pharminieuses, sans confessions impudiques, sans ragots, avec le souci constant de ne pas rendre public ce qui pour quelqu'un fut privé, avec une manière « virginale » d'appréhender le monde. Enraciné dans son histoire et dans sa terre, il nous parle à merveille de son pays qu'il parcourt infatigablement, révolté devant le spectacle lancinant d'enfants affamés qui mangent de l'herbe comme des bêtes, indigné par l'extrême sophistication d'un Gide ou d'un Proust, passionné par le cinéma, « le plus grand éducateur de mon adolescence », inconsolable du vieillissement et

de la perte de ses parents (« la dernière racine qui me reste »), incapable de trouver sa place « comme les arbres que l'on transplante et qui se portent mal dans leur nouveau sol, mais qui meurent si on les remet dans leur terre natale ».

A l'heure des bilans, il se dit qu'il n'a trouvé aucune réponse aux questions inquiétantes que son âme n'a pas cessé de lui poser, mais qu'au moins il a conservé cette « franchise intérieure » — qui donne le titre à son Journal — cette indépendance d'esprit qui révèle à tout moment un homme remarquable. Mais quand pourra-t-on lire ses vers et ses romans, notamment cette *Création du monde* en cinq journées, qui est l'œuvre de toute sa vie ?

NICOLE ZAND.

★ EN FRANCHISE INTERIEURE (Pages de Journal, 1933-1977). Traduit du portugais par Claire Cayron. Aubier, 440 p., 90 F.

⁴⁰ ZAND, Nicole. « Torga l'indigné ». *Le Monde*, Paris, 27.ago.1982, pp. 9 e 12.

NOUVELLES

LE DUR MÉTIER DE VIVRE

par Gérard de Cortanze

L'un des plus grands écrivains portugais de sa génération, Miguel Torga, était singulièrement délaissé par l'édition française. On a enfin traduit son *Journal* et un recueil de nouvelles *Lapidaires*.

Lapidaires, Miguel Torga, traduit du portugais par Claire Cayron. Éditions de l'Équinoxe, 54 F.

Miguel Torga - pseudonyme du Dr Adolfo Correia Rocha, médecin et chirurgien — est à soixante-quinze ans, l'un des plus grands écrivains portugais de sa génération. Depuis longtemps sur la liste du Prix Nobel de littérature, il est réellement scandaleux que les éditeurs français ne se soient pas intéressés plus tôt à cette grande figure de la littérature mondiale. Il a en effet fallu attendre 1980 pour que le recueil *Arche* paraisse en français (Centre Culturel Portugais, P.U.F.), alors que le premier livre de notre auteur — *Ansiedade* — avait été publié en 1928... Son *Journal* a été publié en avril dernier aux éditions Aubier-Montaigne sous le titre de *En franchise intérieure*, et *Lapidaires*, un recueil de nouvelles vient de paraître.

Si vous vous promenez dans les librairies portugaises, vous ne tarderiez pas à remarquer, alignés sur les étagères, cinquante volumes — tous semblables et publiés à compte d'auteur —, l'œuvre de Miguel Torga, dit Claire Cayron sa traductrice et qui ajoute, pour tenter de la définir : « imaginez le Rousseau des *Réveries*, le Montaigne des *Essais* et le Voltaire du *Sottisier*,

vivant dans un même corps, au XX^e siècle, sous Salazar. »

Bien que *En franchise intérieure* doive avant tout être considéré comme un journal pluriel, une traversée de l'histoire politico-culturelle du Portugal de 1933 à 1977 (on peut y lire notamment : « Etre écrivain, au Portugal, c'est être dans la tombe et gratter le couvercle du cercueil »), on retrouve dans les vingt-et-une nouvelles de *Lapidaires* ce même effort nécessaire, consistant, dans un pays « où il n'arrive jamais rien », à « consigner le quotidien ».

En même temps que l'histoire d'une vie, l'œuvre de Miguel Torga est aussi celle de S. Martinho de Anta, son village natal, aride et pauvre, à l'extrême nord-est du Portugal, dans la province de Tras-Os-Montes (au-delà des Monts). Teintée tout à la fois de pessimisme existentiel et d'espérance fondamentale, la leçon proposée par Torga est une leçon placée sous le signe de la paix ludique et du labeur. Point de mots inutiles chez lui — il écrit : « ce n'est pas une belle prose que j'ambitionne, mais plutôt une netteté d'écriture », point de littérature — « la vie n'est pas faite pour être écrite. La vie (...), ça se vit, ça ne se met pas en littérature » —, mais une attention tendre et une passion musclée pour l'homme, animal égaré et condamné. »

Citant, non sans frayeur, la phrase de la mère de Flaubert à son fils — « La

rage des phrases t'a desséché le cœur » —, Torga lui oppose la vie, la vie à tout prix : « Le plus grand malheur qui puisse arriver à un artiste, c'est de commencer par la littérature au lieu de commencer par la vie » (18 mai 47). Et cette vie passe chez lui par sa province et son village, par les lieux nommés et innommés, par le vin qui est bu et par le pain goûté, par les monts et par les vaux parcourus sans cesse, par le vent qui frôle la montagne, par la beauté parfaite de la fleur, par les mimosas fleuris, par une fenêtre qui s'ouvre, par le « coquillage liquide » de la Ria d'Aveiro, — ce que j'ai écrit de meilleur, semble-t-il nous souffler, « avait l'odeur de la terre natale accrochée à mes souliers »...

A l'image du lézard qui regarde fixement la mer, « pour voir s'il va l'hypnotiser ou si elle l'avalera », Torga regarde l'homme et le Portugal qui, pendant quarante ans, ont respiré dans un poumon d'acier, et la nature qui les entoure ; celle, qui lorsqu'elle donne le génie, « donne en même temps les forces, le temps et le courage ».

Ces vingt-et-une nouvelles sont un peu *Le métier de vivre* de Torga. Ecrites dans une langue de peine et de plume (« pena » en portugais désigne les deux choses à la fois), elles nourrissent l'éternité du souffle du temporel. Ainsi, pour ce désespéré qui ne désespère pas, la mer est « cœur du monde » et « gigantesque main bleue » qui transforme tout en brume et en oubli (*Marine*). Élément liquide, elle est comme la maison qui, dans *le Secret*, se referme sur l'angoisse des êtres et des choses.

Dans sa courte préface à *Lapidaires*, Claire Cayron cite à juste titre Miguel de Unamuno et son *Sentiment tragique de la vie* : le scepticisme, l'incertitude constituent bien cette base « sur quoi le désespoir du sentiment vital va fonder son espérance ». L'humour offensif et le courage quotidien de Miguel Torga éclatent à chacune des pages de ce recueil. C'est le médecin de *La Consultation* troublé par sa belle patiente. C'est Rodrigo, dans *Désenchantement*, solennellement vêtu en Saint Joseph, le jour de la fête. Ce sont les destins qui, dans la vaste lande des *Sables Humains*, se croisent. Et encore l'Azorin de *Pueblo* quand il évoque la vie paisible des chênes avec leur deux ou trois cents ans d'éternité, la lagune couverte de brume comme un nuage de coton, les pinèdes de Marinha Grande, le père qui sarcle l'herbe d'une friche pour la transformer en semis.

Et Torga de nous offrir cette phrase sublime : « la vie est une chose immense qui déborde même le désespoir humain ».

SUD-OUEST, 19.09.1992

LITTÉRATURE

Le rebelle de Coimbra

Prélude portugais pour le Salon du livre de Bordeaux qui se déroulera du 8 au 11 octobre.
En présence du président Mario Soares et du grand écrivain brésilien Jorge Amado,
le prix Ecureuil Aquitaine a été remis à Miguel Torga

Patrick Berthomeau

Qu'un attroupement se constitue dans la rue pour apercevoir une vedette du show-bizz ou la reine d'Angleterre est — relativement — banal. Que ce soit pour saluer un écrivain est plus rare. C'est pourtant à ce réjouissant spectacle qu'on a pu assister au début de la semaine devant l'hôtel de ville de Coimbra, au Portugal.

Parce qu'un jury bordelais avait décidé d'honorer Miguel Torga, c'est inalement toute une ville et même tout un pays, président de la République en tête, qui se sont mobilisés autour d'un homme dont l'œuvre, ardivement reconnue, a aujourd'hui l'air de symbole. Et lorsque dans la rue, des gens qui attendaient la sterpellaient « Miguel, Miguel ! » our seulement adresser au vieil homme un moment sorti de la retraite où le confine la maladie, un élit signe de la main et un sourire, voit quelque chose de profondément émouvant.

Miguel Torga a aujourd'hui 85 ans et, comme pour cet autre immense créateur portugais qu'est le inéaste Manoel de Oliveira, il aura allu attendre très longtemps pour

Aux côtés de Miguel Torga (à l'extrême gauche), Claire Cayron sa traductrice, Jacques de Chambrun, l'écrivain brésilien Jorge Amado, François Audibert, Jean-Marie Planes, le président Mario Soares et Michel Friedman (Cliché : Sud-Ouest)

ue son importance soit perçue hors es frontières et particulièrement n France.

Il n'y a guère qu'une dizaine d'années que l'on a découvert ses écrits et c'est à l'opiniâtreté d'une universitaire bordelaise, Claire Cayron, qu'on le doit. Famille de l'œuvre depuis longtemps, elle en a entrepris la traduction depuis vingt ans. Mais il aura fallu attendre le début des années quatre-vingt pour que les Éditions Aubier-Montaigne publient « En frachise intérieure », en fait, une partie du journal de Torga.

« Sud-Ouest Dimanche », sous la signature de Pierre Veilletet, fut d'ailleurs un des premiers à saluer cette publication sous un titre qui si-tuait très clairement le projet. « Aujourd'hui, Montaigne, est portugais, c'est Miguel Torga ».

« L'UNIVERSSEL C'EST LE LOCAL... »

La parenté entre les deux écrivains est une sorte d'évidence : à partir de leur propre expérience et de l'attention qu'ils portent à la marche du monde, ils élaborent un propos qui atteint l'essentiel. Un aphorisme de Torga situe assez bien ce compagnonnage : « L'universel, c'est le local, moins les murs ». Cela dit, il ne faudrait pas pousser trop loin la comparaison. Montaigne a du goût pour la conciliation, Torga fait souvent preuve d'intransigeance et c'est bien ce refus de toute compromission qui en a fait une manière de conscience de son pays.

Le régime salazariste ne l'aimait guère et c'est un euphémisme. La démocratie née de la révolution des Œillets en aurait bien fait son Victor Hugo et l'aurait volontiers placé tout vif sur un piédestal.

Mais elle prit parfois ombrage de ses remarques ironiques : l'intransigeance était toujours là et s'appliquait à tous. En outre, le lyrisme toujours contenu de Torga ne se prête pas facilement aux effusions électoralistes. Mieux édité, beaucoup plus lu, il continua à être le médecin-écrivain de Coimbra, homme de la terre au regard vif et exigeant,

mesurant les actions et les destins à l'aune double de la vanité et de l'espérance.

LA DETTE BORDELAISE

Le bref discours qu'il a prononcé fut éminemment « torguien », concis et sans concessions à l'air du temps.

« L'homme a, de par sa condition, le don de l'amitié. La grâce d'aimer et d'être aimé. Et j'ai pu le confirmer de mille façons. Si je ne suis jamais parvenu à arrêter le temps pour mener à bon terme les multiples batailles que le sort m'a fait engager, j'ai toujours eu le bonheur d'être l'objet de fidèles dévouements qui alimentèrent, malgré mon scepticisme, l'illusion du triomphe final. Et Dieu sait comme j'en ai eu besoin durant quatre-vingt-cinq ans de résistance aux revers de l'Histoire et du destin.

Il n'est pas facile d'être poète rebelle en des temps de catastrophes. Déjà Holderlin le savait et le proclamait, alors que les tyrannies idéologiques, les camps de

concentration et d'extermination, les bombes atomiques et autres douces de notre calvaire existentiel n'étaient pas encore en vue... »

« La perspective de partir avant de régler quelques-unes de ces dettes d'honneur me pesait sur la conscience. Et voilà que, sans plus ni moins, et sans que j'y sois pour rien, se présente l'occasion de m'acquitter de la plus pesante. Précisément celle qui est au crédit de mes amis de France et de ceux de Coimbra en particulier.

« A tous, je dois quelques-unes des lectures les plus compréhensives et les plus généreuses de ce que j'ai écrit.

« Quand, par un hiver glacial, je plongeai pour la première fois dans les brouillards de la Garonne, j'étais bien loin d'imaginer que tant de liens intellectuels et sentimentaux m'attacheraient plus tard à la ville du vin, à commencer par la lecture initiatrice et prenante de Montaigne pour en arriver à la solennité de cette heure, si inattendue et si

cordiale : la remise d'un prix des libraires gaulois, récompense dont je ne sais si je la mérite, mais qui m'honore, honore le Portugal et honore aussi la France pour l'ouverture de son génie aux mérites d'autrui.

« Dans une Europe massochiste qui se dénature jour après jour, comme si elle avait honte de sa noble identité, je veux en présence de quelques-uns des plus hauts représentants de sa singularité spirituelle, rendre hommage à la France de toujours, miroir de nations qui est et continuera l'espoir de tous ceux qui, comme moi, croient encore à la vitalité de notre pauvre continent.

« Qu'il le veuille ou non, nul traité de Maastricht ne pourra effacer de la mémoire occidentale les vitraux de Chartres ou les pages de Marcel Proust.

Cette sortie, dont le sens est peut-être moins évident qu'il n'y paraît à première lecture, fut vivement applaudie. Mais l'émotion vint juste après, quand Torga, sous le regard de Mario Soares qui avait salué le grand écrivain brésilien, donna l'accolade à Jorge Amado.

Derrière ses grosses lunettes, le chanteur de Bahia avait la larme à l'œil. Depuis des années, on parle de lui pour le Nobel de littérature. Cette année, la rumeur cite beau coup Torga. En privé, Amado disait simplement : « Il le mérite beaucoup plus que moi. » Et ce n'était manifestement pas une coquetterie d'écrivain.

A l'unanimité

■ Le prix de littérature étranger Ecureuil a été créé par la Caisse d'épargne d'Aquitaine et est décerné chaque année au moment du Salon du livre. C'est l'unanimité du jury que Miguel Torga a été couronné, cette saison. La délégation qui s'est rendue à Coimbra était dorénavant conduite par Jean-Marie Planes et Danielle Martinez, président-directrice du Salon du livre. François Audibert, président du directoire de la Caisse d'épargne Aquitaine Nord et Michel Friedman, délégué régional d'Air Inter, qui avait rendu possible le voyage.

68375

BORDEAUX HONORE MIGUEL TORGA

► C'est en présence du président de la République portugaise Mario Soares et de l'écrivain brésilien Jorge Amado qu'une délégation bordelaise conduite par le président du Salon du livre, Jean-Marie Planes, a remis lundi dernier à Coimbra le prix de littérature étrangère Ecureuil à Miguel Torga.

Agé de 85 ans, Torga est considéré aujourd'hui comme le plus grand écrivain vivant de son pays. Auteur d'un journal qui lui a valu une notoriété internationale, il a souvent été comparé à Montaigne au

quel il a d'ailleurs rendu hommage dans son discours de remerciement. Mais Miguel Torga est également l'auteur de poèmes et de nouvelles, publiés en France dans la traduction d'une universitaire bordelaise, Claire Cayron.

Doté par la Caisse d'épargne Aquitaine Nord, le prix Ecureuil est décerné chaque année au moment du Salon du livre. C'est à l'unanimité que le jury a décidé cette année de couronner Miguel Torga pour l'ensemble de son œuvre.

Si la vieillesse est censée apaiser les passions de l'âme et de l'esprit, on pourrait dire de Miguel Torga qu'il ne fut jamais vieux. Bien sûr, la santé chancela et le corps s'usa, l'effort pour être présent, actif, devint, à l'approche des quatre-vingts ans, puis au-delà, plus difficile à fournir. Mais la vivacité intellectuelle, la veille constante de la conscience ne souffrirent d'aucune diminution. Et cela même pour observer les progrès de la décrépitude charnelle, pour ouvrir un beau et digne dialogue avec l'angoisse de la mort. Il continua à voyager, à l'intérieur comme à l'extérieur du Portugal ; il mit un point d'honneur à répondre, par des discours qui n'étaient pas d'étroites circonstances, aux signes de reconnaissance qu'on lui adressait. La fatigue de vivre et de parler, ou l'amertume qui est sa grimace, n'infléchirent jamais sa pensée, encore moins son intransigeance. Bien au contraire.

Le second volume du *Journal* de Torga que Claire Cayron et les éditions José Corti proposent aujourd'hui au public français est, en toutes ses pages, passionnant (1).

Opposant résolu, l'écrivain avait vécu les longues décennies plombée du Portugal salazariste, puis la révolution d'avril 1974 et le brusque basculement du pays dans une modernité dont il avait été sevré. Les années 1977-1993, que recouvre ce volume, sont celles d'un certain désenchantement (mais peut-on dire de Torga qu'il « chanta » un jour ?). Elles témoignent aussi d'une énergie intacte. Elles sont enfin le temps de la vérification de ce qui lui tenait le plus à cœur : la fidélité à soi-même et aux idéaux de sa jeunesse.

« J'ai toujours su, depuis l'heure téméraire de mes débuts, qu'écrire est un acte ontologique, qui engage à perpétuité celui qui le pratique », affirme l'écrivain à l'occasion de l'un des discours qu'il composa pour recevoir des récompenses diverses, ou à l'occasion d'anniversaires. Discours que la traductrice a placés en annexe de ce volume, comme partie intégrante de l'œuvre et de la pensée, mais aussi de l'affectivité qui lie Torga à ses contemporains : « Jamais je ne suis l'objet d'une attention sans que je remercie d'une voix étranglée. »

Miguel Torga est mort à l'âge de

Torga, le fidèle

quatre-vingt-sept ans, le 17 janvier 1995 à Coimbra, la ville où il avait fait ses études de médecine et où il ne cessa pas d'exercer – il était oto-rhino-laryngologiste. Le cabinet, au bord du Mondego, où le docteur Adolfo Correia Rocha – son vrai nom – recevait, en blouse blanche, ses visiteurs comme ses patients, était celui d'un modeste médecin de province. L'âpreté, les signes visibles de son caractère et de ses origines paysannes, une sorte de tentation monacale – très laïque : « Mes béatitudes (...) sont terrestres », écrivait-il –, lui tenaient lieu de luxe et d'aisance. Il

« *Ecrire est un acte ontologique* », pensait l'écrivain portugais. Son « *Journal* » est le témoin de cet engagement en faveur de l'homme

parlait peu, choisissant ses mots, surtout dans une langue étrangère, scrutait son interlocuteur avec des yeux vifs éclairant un admirable visage, comme taillé au couteau.

Ses placards étaient encombrés de médicaments et des piles de ses livres, qu'il publia toujours à compte d'auteur. Car sa vocation, qui était impérieuse, fut double et ses deux faces indissociables. La médecine, c'était la part active du devoir à l'égard de ses semblables. Il était médecin « à l'ancienne », attentif à la personne de ses malades autant qu'à leurs symp-

⁴³ KÉCHINCHIAN, Patrick. "Torga, le fidèle". *Le Monde*, Paris, 7.fev.1997. Continua na página seguinte.

tômes. Là, l'homme intransigeant, parfois farouche avec les corps constitués, les notables des lettres, se sentait de plein pied avec l'humanité ; et, à l'intérieur de cette humanité, avec sa part « locale » – l'identité portugaise, lusophone, ibérique dans laquelle il se reconnaissait, sur laquelle il passa sa vie à méditer et à écrire. « *Notre mesure est soit à l'aune du monde, soit à celle du clocher qui nous a vu naître* », écrivit-il.

Quant à la littérature, elle ouvrait un autre espace, certes réflexif et singulier, soumis aux affres de toute création singulière, mais relevant essentiellement d'un devoir aussi catégorique que la médecine. Torga n'était cependant pas l'homme des harmonies faciles, des beaux équilibres qui ne tiennent rien, sinon un masque social. C'est le déchirement qui imposait sa loi : « *Partagé (...) en deux moitiés inégalement responsables – l'une condamnée à la croix d'une existence emblématique, rectiligne, cohérente, sans transigeance d'aucune sorte, et l'autre*

un écrivain au crépuscule de sa vie, reconnu dans son pays comme une gloire nationale – même si quelques écrivains portugais des générations suivantes le tinrent dans la plus grande suspicion.

Nulle part mieux et avec plus de rigueur et d'obstination que dans son *Journal*, Torga n'a exprimé, accompli ce qu'il appelle un « acte ontologique ». La singularité de cette œuvre, qui mérite assurément une place parmi les grands livres de morale de ce siècle, réside d'abord dans l'absence totale de concession au désir de dévoilement intime. Pour Torga, le journal n'est pas le lieu des épanchements du moi, encore moins le recueil des anecdotes du temps et du milieu. Atelier éthique, caisse de résonance des événements du monde, et de soi dans le monde, le journal participe intégralement de ce devoir dont nous parlions. Il en est même le lieu vif, exemplaire. Ainsi les noms, à l'exception de ceux des morts, sont omis. Pas d'écrivains ou d'hommes politi-

tiques contemporains cités, mais maintes réflexions sur la littérature

Patrick Kéchichian

seulement attachée à l'éthique professionnelle et aux lois de la civilité –, ainsi ai-je parcouru les années, signant tantôt des livres et tantôt des ordonnances, fidèle à une dichotomie absurde, dans l'intime mortification d'avoir été le bourreau de moi-même. »

Tout Torga, ou presque, est dans ces lignes, y compris sa rhétorique, et jusque, parfois, une certaine grandiloquence, un pathos mal tempéré. Tout, et d'abord cet orgueil moral qui n'épargne rien ni personne, qui prend même comme première cible la personne de l'orgueilleux. Toujours en révolte, indigné par ce qui abîme et lacère la figure humaine ou altère celle du monde, Torga ne baigna jamais dans l'atmosphère confinée et artificielle du contentement de soi. Poète, il se voulait dépositaire de la parole, desservant d'une langue qu'il aimait : « *La dégradation des mots est à l'image de notre propre dégradation* », pensait-il très justement. « *Je lutte. Mais en*

et la politique. L'anonyme – comme cette marchande de légumes qui salue Torga dans l'autobus, tandis que chacun va à sa tâche – est une figure nécessaire et suffisante de la dignité humaine.

Mais le grand sujet, l'amour véritable de Torga, et aussi l'objet presque exclusif de son génie intuitif, c'est son pays, le Portugal. C'est là que Torga devient, à part entière, un admirable écrivain, un esprit apte à l'analyse spectrale d'une réalité fuyante, insaisissable, quelquefois suspecte : celle de la nation, de son destin lu dans les arcanes de son histoire, dans les dérives de son présent, dans son espérance intacte.

(1) Le *Journal* 1933-1977 a été publié sous le titre *En franchise intérieure* (Aubier-Montaigne, 1982). Il sera repris, comme l'ensemble de l'œuvre chez Corti. En même temps qu'*En chair vive* sont ainsi rééditées les treize nouvelles du recueil *Rua* (190 p., 120 F).

vain. L'époque est aux bienheureux qui, installés dans le confort de quelque mangeoire, n'ont même pas conscience de leur mauvaise conscience. » Ce n'est pas un jeune révolté qui s'exprime ainsi, mais

EN CHAIR VIVE
Pages de Journal 1977-1993
de Miguel Torga.
Traduit du portugais
par Claire Cayron
José Corti, 400 p., 150 F.

44

⁴⁴ KÉCHINCHIAN, Patrick. «Torga, le fidèle». *Le Monde*, Paris, 7.fev.1997.

EN CHAIR VIVE

Pages de Journal 1977-1993

Miguel Torga

Traduction du portugais par Claire Cayron

José Corti, Paris, 1997, 400 pages

Ce n'est pas une mince affaire que d'être un écrivain du rétrai, de la solitude; et d'être sollicité de son vivant à défendre la postérité et la gloire, bien pâle en réalité, des poètes. Car ce siècle, le nôtre, est peut-être celui qui aura le plus nié la poésie en exorbitant sa sphère d'influence. Poussée sur la scène publique, la poésie n'a plus pour elle que la gesticulation à vide et le masque de la fausse royauté. [...] il faut voir comment la presse mondiale est pleine de ces stars et de leurs discours [...], cortège de rois nus, soucieux de ne pas dénoncer leur mutuelle nudité. » Reconnaisant l'importance de son œuvre pour le Pays, on se pressa souvent à sa porte, et de plus en plus au cours des dernières années (Torga est mort le 17 janvier 1995 à l'âge de 87 ans). Et lui, au nom de la poésie et du Portugal qu'il adorait, sachant que tout cela n'était la plupart du temps qu'un simulacre pour recueillir et détourner une partie de cette prétendue gloire du poète au profit de la nation ou d'un quelconque personnage politique, se prêta souvent à cette glorification préposthume.

Mais il ne le fit jamais sans une douloureuse lucidité quant au sens de l'accueil réservé en réalité à son œuvre, ni sans tenir à ce que les mots conservent, envers et contre tout, leur honneur (« J'écris dans un tel besoin de rigueur que chaque mot est comme un point d'honneur »). Celui pour qui écrire fut dès l'origine un « acte ontologique, qui engage à perpétuité celui qui le pratique » ne pouvait pas faire le jeu du pouvoir sans le rappeler à l'ordre. Il ne pouvait pas le faire non plus sans se rappeler

Assistant, en mai 1984, à la Queima das Fitas (« brûlage des rubans », un rituel de fin d'études), il constate encore une fois que la jeunesse se banalise dans la glose du lieu commun, qu'elle exhibe une gaieté qu'elle n'a pas, qu'elle est incapable de se « démesurer » dans l'imaginaire. Mais en 1987, au cours des mêmes événements, voilà qu'il a la nostalgie de sa spontanéité juvénile face à cette jeunesse festive et généreuse. « Jamais plus, comme dans la jeunesse, on n'est capable de la noblesse de certains gestes et de la magnanimité de certains mots [...] La maturité ne fait que nous aigrir le cœur et nous pervertir l'entendement. N'avoue-t-il pas par ailleurs redouter la « décade de l'angoisse », parce que ce « relâchement de la crispation »; comme il l'appelle, conduit tout droit à perdre son honneur ? L'honneur... Maître-mot qui, au regard de celui de dignité qui l'a remplacé dans le discours moderne, a encore sur lui l'avantage de faire jouer la part d'orgueil, de hauteur, de superbe propre à toute adolescence intraitable et aux poches vides. On ne sera donc pas surpris que cela se répercute aussi sur son écriture et qu'on y retrouve, parfois, une certaine grandiloquence. Cela fait partie de son style, mais aussi de son époque. Certains diront que cela nuit à la lecture et invoqueront que toute forme de « hauteur » dans l'expression ou le jugement ne peut aujourd'hui que heurter notre sensibilité, notre être démocratique, notre sens de la communication moderne... Foutaise. C'est ainsi que l'on perd l'orgueil de sa langue et, avec lui, le sens du don.

L'universel, c'est le local moins les murs

« Il est un don-quistottisme portugais plus hallucinant encore que le castillan [...] qui s'obstine dans la folie et n'en sort sous l'effet d'aucun argument. Le mien est cet amour têtard pour la Péninsule, Dulcinée aux multiples traits et affections. » Poète il est, non pas du territoire,

à lui-même que sa vocation et son métier de médecin (oto-rhino-laryngologiste), qu'il pratiqua toute sa vie, l'ancienne, le plaçait du côté de l'humanité souffrante.

L'imperieuse jeunesse d'un septuagénaire

Ce livre est le second volume du Journal de Torga (de son vrai nom Adolfo Correia Rocha), dont le premier parut chez Aubier Montaigne en 1982. Et il n'est pas sans témoigner d'un certain désenchantement à l'égard des changements qui se sont produits dans son pays depuis la révolution d'avril 1974, et la « modernisation » qui s'en est suivie. Il est vrai que, si le progrès est un mal inévitable, il est difficile pour le poète de trouver des vers pour l'honorer... sinon, précisément, en faisant l'éloge de ce qui lui résiste, de ce qui se maintient dans la mémoire et le regard, comme ces paysages de Douro qui ont toujours été pour lui de véritables poèmes, ou encore ces paysans et artisans dont il se sentait si proche.

Il y a ainsi chez Torga de la nostalgie pour ce qui était, et du désespoir devant ce qui est. Cette jeunesse « vagabonde, impudique, sans mémoire collective, sans un archétype de patrie à l'esprit [...] ne vivant que l'heure qui passe, tumultueusement, consommatrice privilégiée de biens qu'elle n'a même pas produits et pour lesquels elle ne dit même pas merci », il peut difficilement la reconnaître; non plus le fait que personne, aujourd'hui, ne semble se souvenir du ferblantier, du vannier et du tanneur qui, il y a peu encore, occupaient les endroits privilégiés de la place, offrant leurs œuvres faites main. Torga, un vieux ringard qui ne vivrait plus que d'idées éternelles, de nature champêtre, de corps de métiers nobles? N'allons pas trop vite. Cela prouve surtout qu'il est resté fidèle au lieu qui l'a vu naître, sinon aux idéaux de son adolescence. Comme il s'est toujours maintenu à d'impérieuses exigences tout au long de sa vie, c'est au contraire pour préserver ce sentiment de révolte cher à l'adolescence qu'il s'est permis de fustiger avec autant d'aplomb la jeunesse qu'il avait sous les yeux.

mais d'une histoire; et au sein de cette histoire, de la figure d'une certaine humanité — aujourd'hui de plus en plus moribonde. Ces carnets, étonnants par la qualité de la langue; l'acuité et parfois l'excès du jugement, la rigueur morale, surprennent encore par la géographie, locale et historique, qu'il trace de son pays. De page en page, nous voilà cheminant de Coimbra à São Martinho de Anta, de Lamas de Olo à Porto, Vale de Lobo, Quarteira, Chaves, Torrão, Izeda... « Je vais de l'avant. Vieux, mais toujours capable de couper les cistes avec les dents. Je mourrai comme ça, en taillant des chemins dans la brousse de la vie. Mais sans jamais trouver une clairière... »

Le repos n'est pas pour lui. Pas plus que la quiétude de savoir qu'un au-delà l'attend. A la mort de sa sœur, qu'il aimait par-dessus tout, il lui souhaite « la glorieuse vision de la résurrection » parce qu'elle y croyait. Agnostique, il ne lui reste que le désespoir que son départ a rendu plus poignant.

Quant à l'écriture, en laquelle il aurait pu trouver quelque réconfort, il ne l'a jamais considérée comme une assurance sur la mort (« Le posthume est toujours lugubre, vaille que vaille »), ni une supériorité sur les vivants. « Bègue de naissance, ce n'est que par approximations successives que j'atteins à un minimum de clarté d'expression. Moi-même je suis atterré en revoyant les versions successives, têtues et maladroites d'un même texte. Navrantes à force d'être informes et embarrassées. » Ce qui ne l'empêche pas de s'étonner comme un enfant devant cette époque terrible qu'est la nôtre, ouverte à tous les vents, à toutes les idées, à toutes les croyances, où l'homme peut à présent tourner sa curiosité dans toutes les directions et voir à l'infini « avec ses propres yeux ou avec ceux des satellites ». Et de conclure: « Au jour d'aujourd'hui, notre seule énigme, c'est nous-même. »

Jean-Pierre Denis

⁴⁵ DENIS, Jean-Pierre. « L'écritures comme acte ontologique ». *Le Devoir*, Montréal, 9.mar.1997. Caderno Livres, p. 5.

Un écrivain qui choisit comme pseudonyme le nom de la bruyère sauvage (*torga* en portugais) n'est pas n'importe qui. De l'arbrisseau fleuri, Miguel Torga possédait l'entêtement à pousser n'importe où et à résister aux attaques. Du menhir, la dureté monolithique. De l'homme, les doutes et les déchirements d'une âme jamais en repos, éclairée au néon blanc de la lucidité.

Mais à lire ce portrait d'un fils bougon de paysans pauvres du Tras-os-Montes, au nord-est du Portugal, « *des montagnes par-dessus des montagnes* », on pourrait croire à un irascible écrivain régionaliste, le Giono d'une terre désertique. Ce rabat-joie, selon sa propre définition, bien caché sous la défroque du nobélisable « mécontemporain » qu'il incarna dans sa vieillesse, ne cessa de chanter le monde, qu'il fut de son village, San Martinho de Anta, ou d'au-delà des océans et des nuages.

Jamais un pessimiste n'alla ainsi vers les autres et ne jubila pareillement à « *déchiffrer l'abécédaire de la réalité* ». Torga, s'il aimait sa terre d'un amour jaloux et volontiers anti-européen, aimait aussi Charlie Chaplin et Buster Keaton, le soleil et le vin, les voyages et la gloire chancelante du Portugal. Cet homme né en 1907 et mort en 1995 a donc l'avenir devant lui.

Miguel Torga, de son vrai nom

Miguel Torga, de son vrai nom Adolfo Correia Rocha. (DR.)

Adolfo Correia Rocha, fut domestique à Porto, séminariste une année où il perdit Dieu de vue, puis garçon de ferme dans une fazenda de l'Etat de Minas Gerais, au Brésil, où la pauvreté

de naissance et la curiosité des terres lusophones l'avaient poussé. La mélancolie de ce géographe insatiable, qui connaissait la moindre rocaïlle où s'asseoir, lui souffla de revenir au

pays. En 1933, mi-autodidacte mi-intellectuel famélique, le *transmontano* devint docteur en médecine de l'université de Coimbra, où, en fait, il soigna jusqu'au bout le nez, la gorge et les oreilles de ses concitoyens, médecin à l'ancienne qui se frottait à la rue, confesseur, psychologue, et ami-ennemi du genre humain.

Entre deux otites, rue Fernando-Pessoa, docteur Rocha se muait en Senhor Torga, où, dans un fouillis de notes, il passait du poème au théâtre, du journal intime aux nouvelles, lisant de sa plume surveillée une œuvre énorme, orgueilleuse, unique. La politique ? Les concessions à faire ? Les molleses et les intérêts du temps ? Les pétitions et les téléphones ? « *Autant qu'une nature individuelle, je suis une nature incommunicable. L'excès ne se partage pas.* » Il publie à compte d'auteur pour ne dépendre de personne. Il refuse le régime de Salazar et termine en prison, rebelle, nostalgique du dehors, du vent, de la chasse. On saisit ses livres et, par exemple, les *Contes de la montagne*, publiés en 1941, ne seront accessibles qu'en 1969.

Puis vient le temps de la reconnaissance, cascade de prix (au jour du prix Camoens, en 1989, il note : « *Mes lecteurs le méritaient bien...* »), discours en comices, glorification villageoise, soupçon du Nobel. Rien à faire

⁴⁶ CARCASSONNE, Manuel. "Miguel Torga: l'irascible vigie du Portugal". *Le Figaro*, Paris, 27.mar.1997, p. 41. Continua na página seguinte.

pour l'adoucir. Il ne sort pas de chez lui, sinon en anonyme, le fusil à l'épaule.

Il ne change pas. Chasse, marche à pied, médecine, écriture la nuit quand dorment les consciences : cet arpenteur du Portugal ancestral et violent, cet homme du bout des terres, qui se sent « *galicien, castillan, andalou, catalan, asturien ou basque* », ce chrétien sans dieu, ce primitif si peu simpliste se montre fidèle à lui-même. Jusqu'à la fin, si symbolique, où le médecin partage la douleur

PAR
MANUEL
CARCASSONNE

d'une unité dans la diversité nous parviennent. Louée soit cette Bordelaise qu'on croisa dans un café du boulevard Saint-Michel, une bouteille de vin à la main pour son éditeur, prouvant ainsi sa gratitude à l'endroit

parant le vrai du faux, décourageant l'importun, mais prompt à se lancer sur la poussière et la gloire des chemins. Quand il ne prête pas l'oreille au tam-tam mondial, le docteur Torga compte les morts. Il y a du *memento mori* à l'antique dans ce journal cravaché. De Beckett à Tito, de Sartre à Greta Garbo, qu'il traite de « *soda féminin* », Torga construit des stèles, sculpte des tombeaux oratoires, lance des saluts et des piques. Ailleurs, par secousses, en grattant l'os de la phrase, dénudant

Visité tardivement comme le sé-maphore de la péninsule, Torga entonne sur la fin le fado des doutes, la kyrielle des gémisséments. Avec le crépuscule et la maladie, ce paysan indestructible se fissure. « *Je suis une chandelle qui se verrait brûler* », grince-t-il.

Il y a là quelques pages ronchonnes. Ce mécontemporain pointe l'absurde, houspille le politique véreux ou l'intellectuel faisandé, pleure les paysages saccagés par le touriste en sandales. C'est un grincheux au Portugal. Et, soudain, au creux de la nuit, niché dans son Saint-Martin du Menhir natal, en s'auscultant, il voit clairement toute la condition humaine, avec l'illogisme de ses efforts, avec sa pauvreté naturelle : et nous voilà « *coureurs d'un marathon sans point de départ ni ligne d'arrivée* ». Sauf l'auteur de ces lignes qui avait oublié son dossard au vestiaire de la vie.

DEUX LIVRES DE MIGUEL TORGA

EN CHAIR VIVE.
PAGES DE JOURNAL
1977-1993

TRADUIT DU PORTUGAIS
PAR CLAIRE CAYRON

José Corti, 150 F.

RUA

NOUVELLES TRADUITES
DU PORTUGAIS
PAR CLAIRE CAYRON

José Corti, 120 F.

C'est un cœur mis à nu. Un exercice d'âpreté. Tel Montaigne, Torga est la matière même de son livre, mais ce moi est une vigie insomniaque au-dessus du monde.

des autres en salle commune, ne cessant d'observer, et meurt, profondément intranquille, à 88 ans. « *Je n'ai pas faim de renommée mais d'éternité.* » Dont acte.

Soixante ans de journal intime sous le titre bien trouvé : *En chair vive*. Et un recueil de nouvelles, urbaines pour une fois. Grâce à Claire Cayron, passeur de Torga en France, qui confirme notre pressentiment qu'un traducteur touche parfois à la sainteté, ces feuillets épars

d'une profession sinistrée.

Diariste, Torga poursuit un monologue découpé en dates parfois éloignées, de 1977 à 1993, un *continuum* à la fois sombre, allergique, vivace, gravé en reliefs, une pointe sèche, une eau-forte de sang et de bile. C'est un cœur mis à nu. Un exercice d'âpreté. Tel Montaigne, il est la matière ondoyante de son livre, mais ce moi, qui redoute « *la décruie de l'angoisse* », est une vigie insomniaque au-dessus du monde, triant les nouvelles, sé-

le nerf, le vif, le douloureux, « *médullairement* », dirait Claire Cayron, Torga réveille le lecteur. On en sort lavé : comme douché par un torrent de montagne, comme rajeuni par une cure de lucidité, il y a quelque chose de contagieux dans sa foi, de nouveau dans sa nature mêlée, arabe et chrétienne, ibérique et celte, d'émouvant dans son culte des lieux, cet enracinement arc-bouté sur des cailloux, au cœur de « *l'universel qui est le local, moins les murs* ».

47

⁴⁷ CARCASSONNE, Manuel. "Miguel Torga: l'irascible vigie du Portugal". *Le Figaro*, Paris, 27.mar.1997, p. 41.