

## Torga, um “ante-Pessoa”?

Talita Lilla

*Universidade de São Paulo*

### Resumo

Este estudo tem o objetivo de analisar e discutir a noção de “ante-Pessoa”, atribuída por Jorge de Sena a Miguel Torga em 1960, conceito que reitera a visão crítica mais geral de Eduardo Lourenço apresentada no célebre ensaio “*Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?*” (1958). Considerando a intertextualidade que alguns poemas de Torga, publicados tanto no *Diário* (1932-1994), como em *Penas do Purgatório* (1954) e em *Orfeu Rebelde* (1958), estabelecem com *Autopsicografia* (1931), poema-síntese da *ars poetica* de Fernando Pessoa, buscamos revelar como o até aqui pouco referido trabalho torguiano de *intelectualização das emoções* relativiza esse lugar-comum historiográfico.

**Palavras-chave:** Fernando Pessoa; Miguel Torga; fazer poético; intelectualização das emoções; *Autopsicografia*.

### Abstract

This study aims to analyse and discuss the notion of “ante-Pessoa”, attributed by Jorge de Sena to Miguel Torga in 1960, a concept that reiterates the more general critical view of Eduardo Lourenço presented in the famous essay “*Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?*” (1958). Considering the intertextuality that some of Torga’s poems, published in the *Diário* (1932-1994), in *Penas do Purgatório* (1954) and in *Orfeu Rebelde* (1958), establish with *Autopsicografia* (1931), a very representative poem of Fernando Pessoa’s poetics, I seek to reveal how Torga’s work on the intellectualisation of emotions relativizes this historiographical commonplace.

**Keywords:** Fernando Pessoa; Miguel Torga; poetic labor; intellectualisation of emotions; *Autopsicografia*.



## I. Um lugar problemático

Em carta a Vergílio Ferreira de 16 de julho de 1961, Jorge de Sena (Ferreira e Sena, 1987: 50) busca situar o lugar histórico de sua poesia em relação a Fernando Pessoa, em contraposição àquele que julga ocupado por José Régio e Miguel Torga:

(...) eu lutara por um progresso expressivo para além do Pessoa, e que, com efeito, o Régio e o Torga eram, a muitos títulos, ante-Pessoa, como aliás, curiosamente, com exceção do Casais, toda a *presença*. (...) E eles, fundando criticamente o prestígio do ORPHEU, estavam estética e socialmente anteriores a ele (...).

As palavras de Sena são uma resposta ao seu destinatário, que, em mensagem anterior, o congratula por, em “duas intervenções de jovens”, ter sido considerado “o único poeta que vale a pena depois de Pessoa, o único que progrediu a partir de ORPHEU, relegando-se para um plano *não-significante* o Régio e o Torga” (Ferreira e Sena, 1987: 45-6). Ao mesmo tempo que procura balizar o seu lugar na Literatura Portuguesa, como um “progresso expressivo” com relação a Pessoa, Sena também relega os *presencistas* a uma posição anterior à do autor de *Autopsicografia* – lembremos que, no “Prefácio da Primeira Edição de Poesia I” (1960), um ano antes da troca de cartas com Vergílio Ferreira, Sena concebe sua “poética do testemunho” como “ultrapassagem” à “poética do fingimento” pessoana. Assim, embora como geração os *presencistas* sejam cronologicamente posteriores a Pessoa, do ponto de vista literário seriam, segundo o autor de *Em Creta com o Minotauro*, anteriores a ele.

Escrita posteriormente, a carta de Sena converge com o polêmico e seminal ensaio de Eduardo Lourenço “Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?” (1958), no qual o crítico também defende esse ponto de vista.<sup>1</sup> A *Presença*, e mais precisamente a poesia *presencista* – a qual teria em Régio e Torga os seus principais expoentes –, não representaria um Segundo Modernismo, como se convencionou distingui-la, mas a contrarrevolução de *Orphen*, no mesmo sentido em que Sena a entende, ou seja, como sendo literariamente, ou expressivamente, para usar um termo seu, anterior à geração de Pessoa e Sá-Carneiro. É nítido o lugar atribuído por Lourenço à poesia de Torga, em oposição à de Pessoa, haja vista a análise

---

<sup>1</sup> A primeira versão do ensaio ainda não contava com a interrogação final e com a identificação “português”.

comparativa que o crítico realiza entre *Mensagem* (1934) e *Poemas Ibéricos* (1965), destacando os contrastes entre as obras, para além das semelhanças que possuem.

Se tanto Lourenço, como Sena, situam Torga no seio da geração presencista, também escrevem quase 30 anos depois da saída de Adolfo Rocha (nome de batismo do autor transmuntano) da *Presença*, em 1930, ao lado de Edmundo de Bettencourt e de um dos então diretores da revista, Branquinho da Fonseca. Essa perspectiva se mantém como um lugar-comum em manuais de Literatura Portuguesa e verbetes destinados à *Presença*, que insistem em limitar toda a literatura de Torga ao diapasão presencista, ignorando que sua ruptura com o movimento teria representado mais do que um ato de rebeldia de um jovem poeta insatisfeito com o suposto autoritarismo estético dos diretores da revista.

Manter a poesia de Torga vinculada indiscriminadamente ao presencismo, sem ressalvas quanto a esse lugar, é supor ou, pelo menos, sugerir que, durante as seis décadas que separam sua saída da *Presença* e a data de seu último poema (1993), sua poesia não tivesse passado por mudanças significativas. E, mais do que isso, que ela teria se mantido fiel às características inicialmente atribuídas à poesia presencista – embora seja discutível delimitar o que caracteriza de fato essa poesia, antiga problemática sem solução, já que isso pressuporia uma unidade que nunca existiu entre os colaboradores –, como subjetivismo exacerbado, inclinação religiosa, nos casos de Régio e Torga, e sinceridade de verve romântica.

O próprio Torga foi crítico desses aspectos, além de ter problematizado a noção de sinceridade em diversos poemas e trechos do *Diário* (1932-93). Em *A Criação do Mundo* (1937-81), por exemplo, apesar de legitimar o propósito inicial da revista, o autor critica o “subjetivismo macerador” da *Presença* (no livro, chamada de *Vanguarda*) e o isolamento dos diretores no que ele caracteriza como uma “torre de marfim” (Torga, 1996: 266). Tal perspectiva reitera uma crítica frequente à *Presença*, de desvinculação do contexto histórico e social, e caminha em direção, inclusive, à perspectiva adotada por Sena (1987: 50) na carta de 1960, segundo a qual a geração presencista representava a “emergência da pequena burguesia provincial”. Por outro lado, Torga também nunca se estabeleceu como um escritor neorrealista.<sup>2</sup> Antes, o autor optou, assim como Sena, por uma trajetória literária independente de escolas e movimentos.

---

<sup>2</sup> Aliás, Eduardo Lourenço chegou a considerar o livro *Contos da Montanha* (1941), de Torga, uma lição para a literatura do neorrealismo, da qual destacou a “incapacidade lamentável (...) de nos fazer participar na dialéctica



E se, de fato, quando ainda assinava suas obras como Adolfo Rocha, o autor participou da *Presença* durante dois anos, ele, depois de ter se desligado da revista, buscou desvincular sua imagem do movimento, lançando-se em 1934 com um novo nome, anunciado no prefácio de *A Terceira Voz*, o qual marca seu batismo literário como Miguel Torga.<sup>3</sup>

É claro que isso não significa que sua poesia não tenha assimilado traços presencistas, os quais se revelam mais ou menos acentuados a depender da obra considerada, e tampouco apenas a disposição do autor garantiria que sua poesia de fato estivesse longe da *Presença*. Mas é de se notar que, em 1960, data da carta de Sena, Torga já havia publicado *Penas do Purgatório* (1954) e *Orfeu Rebelde* (1958), livros já muito distantes da poesia de *O Outro Livro de Job* (1936), o primeiro livro de poemas assinado com seu novo nome.<sup>4</sup>

Ao que parece, a reiteração do presencismo como um rótulo para Torga – embora este já tenha sido questionado em alguns trabalhos – borrou a visão da crítica sobre outros aspectos que a poesia do autor evidenciou ao longo dos anos, sobretudo no que tange a possíveis semelhanças com a poesia pessoana.<sup>5</sup>

Se, no momento em que Lourenço escreveu seu ensaio fundamental sobre a *Presença*, era necessário afastar o olhar para que se pudessem visualizar as diferenças entre *Orpheu* e *Presença*, talvez agora seja o momento de suspendermos essas distinções e direcionarmos o foco para

---

da vida, embora se digam profissionais disso”, dialética essa que poderia ser apreendida do livro, segundo o crítico (in Sousa, 2020: 129).

<sup>3</sup> Em carta para Eduardo Lourenço, como resposta ao ensaio de 1958, entre outras considerações, Adolfo Casais Monteiro constata o esforço de Torga para não ser associado ao presencismo (Lourenço, 2003: 188). Em uma entrada de 1963 do *Diário*, Torga (2011: 102-103) compara o presencismo a um fanatismo do qual conseguiu escapar: “Quase a seguir um ao outro, dois fanatismos de pólos opostos a baterem-me à porta. (...) Acredito em certos princípios, mas sem a cegueira dos iluminados. No auge da maior paixão, a lucidez corta-me as asas. E caio envergonhado dos píncaros da certeza no raso chão da dúvida. Daí a minha real incapacidade de adesão a igrejas de qualquer natureza. Saí da religiosa em que fui criado e da literária em que entrei um dia, por motivos idênticos: faltava-me o ar naqueles fechados ambientes de ortodoxia. Na altura, tentei justificar logicamente o meu procedimento. Mas as razões que se dão para certos actos é o que deles menos importa. Abandonei as duas confrarias, e nunca mais entrei em nenhuma. Isso, sim, diz tudo. Significa que o meu espírito, embora sedento de absoluto, como sempre o conheci, se recusa encontrá-lo em qualquer prisão dogmática, e porfia em descobri-lo no descampado inquieto da liberdade crítica”. Para Maria do Carmo Azeredo Lopes (2005: 36), a ruptura de Torga com a *Presença* representou o primeiro passo rumo à automitificação do poeta – retomando o conceito utilizado também por Eduardo Lourenço no artigo “Um Nome para uma Obra” (1994) –, concretizada no prefácio de *A Terceira Voz* (1934).

<sup>4</sup> Em 1944, o próprio Torga (2010a: 226) reconheceu que tanto *Rampa* como *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”.

<sup>5</sup> Almeida (2014) e Lopes (2005) são alguns dos pesquisadores que distanciam Torga da *Presença*. Já em relação àqueles que buscaram aproximar Torga e Pessoa, se destacam os trabalhos de Lopes (1993 e 2009), Andrade (2009) e Cymbrom (2015).



algumas afinidades entre a poesia de Torga e a de Pessoa. A adoção dessa perspectiva permite enxergar a poesia de Torga para além da verve presencista, mas, mais do que isso, permite observar que o escritor transmuntano incorporou, a seu modo, aspectos da poética pessoana, entre os quais a constante defesa de um trabalho intelectual sobre a poesia e as emoções. Esse é um traço que, para além das proximidades episódicas ou propostas pela arbitrariedade do contraste, constitui a sua concepção de poesia. Para que se dimensione o alcance dessa proposição, é preciso voltar alguns anos, a 1930, data que marca não só a saída de Adolfo Rocha da *Presença*, mas também uma importante troca de cartas entre Torga e Pessoa.

## II. A lição pessoana

Em 1930, Adolfo Rocha envia um exemplar de seu livro de poemas *Rampa* (1930), publicado pelas *Edições Presença*, a Fernando Pessoa, que escreve uma carta ao autor transmuntano, com as suas impressões sobre o exemplar recebido. A correspondência entre os dois escritores portugueses se estende por mais duas cartas, uma de Adolfo Rocha em resposta às críticas recebidas e uma segunda missiva de Pessoa, esta não enviada, na qual o autor desenvolve suas reflexões anteriores. Para além do acontecimento biográfico, as cartas de Pessoa são uma boa amostra de sua concepção de poesia. Georg Rudolf Lind (1970: 327) chegou a dizer que, nessa correspondência, o autor estabelece “uma teoria poética de caráter normativo, destacando a relação entre sensibilidade e pensamento na poesia”.

A crítica principal de Pessoa em relação ao livro *Rampa* consiste em considerar que Adolfo Rocha deveria tensionar mais a sensibilidade e a inteligência, categorias tão caras a sua poética. Em resumo, o que Pessoa sugere na carta é que seu jovem interlocutor trabalhasse as emoções a partir da razão, em outras palavras, que ele intelectualizasse as emoções, valendo-se da inteligência para refinar e manejar a sensibilidade. E isso poderia ser feito a partir de uma “consciência de si mesmo” (Pessoa, 1999: 207), expressão a qual Adolfo Rocha critica veementemente, afirmando que “um poeta de predominância intelectual” seria ridículo, uma vez que o excesso de consciência aniquilaria “toda expressão sincera e desconcertante” (Pessoa, 1999: 412) – note-se que, nesse momento inicial, o conceito de sinceridade adotado pelo autor é muito similar à noção regiana do termo.



O jovem escritor ainda acusa seu destinatário de falar como um “mestre”, epíteto o qual Pessoa sempre recusou (tendo ele, por meio de Caeiro, criado o seu próprio mestre). Mas, apesar dessa recusa e do tom pejorativo que a palavra assume na missiva de Adolfo Rocha, é inegável a lição pessoana da carta, principalmente se mantivermos em perspectiva o caminho tomado por Torga depois dessa troca de mensagens. Em um poderoso discurso, de 1954, o escritor chegou a afirmar que Pessoa foi “um acontecimento no mundo literário português” e “uma presença que balisa uma época” (Torga, 1955: 96). Esse não é o único indício de uma mudança de postura do autor transmontano em relação àquele que considerou “uma grandeza sem par” (Torga, 1955: 95), sobretudo no que diz respeito a como Torga entendia a elaboração poética – e o *Diário* é fonte riquíssima para compreendermos esse aspecto, com uma vasta coleção de entradas sobre o assunto.<sup>6</sup> Aliás, 1954 é o ano de publicação de *Penas do Purgatório*, que parece marcar, senão a inauguração de uma nova fase em sua poética, pelo menos um acento mais firme na reflexão metapoética, desenvolvida nos livros subsequentes, *Orfeu Rebelde* (1958) e *Câmara Ardente* (1962), e em diversos poemas do *Diário*.<sup>7</sup>

### III. “Transfiguro o meu pranto e sou poeta”: fazer poético e intelectualização das emoções

No discurso de 1954, ao caracterizar a poética pessoana, Torga (1955: 95) afirma: “A inteligência vibra nos seus versos com a intensidade da emoção. E as duas forças controlam-se e revigoram-se mutuamente. Acabou-se o derrame sentimental, a inspiração tumultuosa, o mau gosto.” Ora, essas palavras tomam a direção que propôs Pessoa na carta de 1930. Não apenas Torga utiliza conceitos afins aos utilizados pelo seu destinatário, como a relação entre inteligência e sensibilidade é da mesma espécie daquela sugerida na correspondência: “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 dois” (Pessoa, 1999: 207). Além disso, a crítica de Torga recai sobre o “derrame

---

<sup>6</sup> A esse respeito, conferir o estudo de Lilla e Gagliardi (2022).

<sup>7</sup> Vem a propósito comentar que o poema de abertura do livro se intitula *Princípio*. Seria o início de uma nova fase poética?



sentimental” e a “inspiração tumultuosa”, que são justamente o alvo da crítica de Pessoa em relação a *Rampa*.

A intelectualização da emoção na construção do poema é fundamental para Torga, que encara seu processo de criação poética como um trabalho de elaboração intelectual. Essa noção aparece manifestada na “Carta ao Leitor”, que abre sua *Antologia Poética* (1985) e registra uma visão mais madura do poeta sobre o seu trabalho. Nela, lê-se já na primeira linha: “É um duro ofício, o de poeta” (Torga, 2019: 8). A vinculação entre ofício e fazer poético é análoga à concepção de poesia como resultado de um trabalho incansável. De fato, para Torga (2019: 8-9), o poeta é um cantor que “(...) morre crucificado no próprio canto, a afeiçoá-lo até à exaustão”, e o poema, um milagre que “se alcança mediante um trabalho aceso de muitas horas, muitos dias, muitos anos”. Assim, o autor relaciona o fazer poético a um ofício que demanda esforço e indica a necessidade de que cada verso “esgote no seu rigor todas as alternativas da expressão. A vivência a comunicar formulada de uma vez para sempre...” (Torga, 2019: 9). Não poderíamos pensar aqui que a “vivência a comunicar formulada” estabelece uma relação direta com a sensação tornada compreensível, tal como se refere Pessoa na carta? Esse rigor não denota um trabalho intelectual sobre essa vivência?

Fosse essa a única referência dentro do espólio torquiano à noção de labor poético, já seria o suficiente para aventar uma aproximação à ideia pessoana de intelectualização da sensibilidade. As raízes dessa reflexão em Torga, no entanto, encontram-se já nas páginas do *Diário*. Para elucidar a forma de construção de um poema, o autor utiliza uma imagem contrária à obra de arte, a de um “seixo tosco”, para indicar a matéria sem preparação:

Uma obra é uma experiência, muito dolorosa e muito profunda, tornada expressão. E nada mais difícil de conseguir do que o justo equilíbrio entre o que se quer dizer e o que se diz. Por isso, quando ao cabo do caminho, e com a esquadria das emoções apurada, um artista realizado olha um moço só a emparedar seixos toscos, como poderá entendê-lo? (Torga, 2010a: 164)

Do trecho destacado acima, depreendem-se pelo menos dois pressupostos que guiarão o trabalho do poeta: 1) a obra de arte é o resultado de uma experiência transformada em expressão; 2) o artista busca o equilíbrio entre o que deseja dizer e o que de fato diz. Na visão de Torga, a poesia, então, só é possível mediante uma transformação, ou melhor, uma

transfiguração das emoções, expressão esta inerente à base conceitual da poética pessoana. É necessário ao poeta, portanto, aprumar a esquadria das emoções, ou seja, manejar a sensibilidade. No trecho, Torga opõe a obra artística aos seixos toscos, à pedra crua, retomando a ideia de que ser poeta é um duro ofício e de que o poema precisa passar por um processo de lapidação.

Em uma passagem de 1968, Torga (2011a: 175) continua a refletir a respeito do que consiste a escrita e de que forma, por meio dela, o artista é capaz de dominar os sentimentos, depurá-los e transformá-los em algo compreensível para os outros:

(...) na escrita, os sentimentos ordenam-se na ordem das palavras. O que se diz, adquire, na disciplina da frase, a clareza e a economia que faltavam ao impulso comunicativo. E a consciência encontra repouso nesse rigor e nitidez, que dão transparência e inteligibilidade ao próprio rosto absurdo da vida.

As noções de “ordem na escrita”, “rigor e nitidez” retomam o discurso de 1954, em que o autor transmontano reflete sobre o que Pessoa representou para a Literatura Portuguesa: “Entrou a disciplina no Parnaso: uma ordem imprevista, mágica e objectiva, e duma simplicidade que de tão genial parece infantil” (Torga, 1955: 95). Mas a passagem de 1968 guarda ainda uma outra dimensão – muito seniana, aliás, se pensarmos na poética do testemunho – da escrita e da literatura como uma construção *de e a partir da* vida.

Feita a aproximação entre as teorizações de Torga e Pessoa a respeito do fazer poético, poderíamos nos perguntar se o tema da elaboração intelectual da sensibilidade, comum a ambos e consagrado em *Autopsicografia*, tem o seu lugar na produção poética torguiana, isto é, para além das considerações nos diários e discursos do autor transmontano.

O fazer poético é matéria amplamente trabalhada no livro *Orfeu Rebelde*, de 1958, escrito já nos anos de maturidade de Torga enquanto homem e poeta. É desta obra de título tão sugestivo o metapoema *Profissão*, que sintetiza, senão todas as concepções de Torga (2007b: 137) sobre seu processo de criação poética, ao menos uma delas, a de um trabalho árduo e intelectual sobre a emoção para a gênese de um poema:



Brilha o poema como um novo astro  
No céu da eternidade...  
Tenacidade  
Humana!  
Tanto fiz  
E desfiz,  
Que ninguém diz  
Que já foi minha a luz que dele emana.

Amo  
O duro ofício de criar beleza,  
Sina igual à do ramo  
Que desprende de si o gosto do seu fruto.  
E lapido no torno da tristeza  
As lágrimas em bruto  
Que recolho dos olhos com secreta  
Ironia.  
Transfiguro o meu pranto, e sou poeta:  
Começa a noite em mim quando amanhece o dia.

Transfigurar o pranto – eis a condição para ser poeta. *Profissão* parte da negação da ideia de poesia como mera expressão da subjetividade do poeta. O ato de fazer e desfazer se desdobra de tal forma que é impossível reconhecer o ponto de origem da obra, sua “luz” não traz mais traços de seu criador. Ao mesmo tempo, parece que o poeta se sacrifica em prol do poema. A leitura de *Profissão* reforça seu título, indicativo de que ser poeta é exercer um “duro ofício”, que consiste em lapidar persistentemente a emoção, as “lágrimas em bruto”.

Uma outra passagem do *Diário* reitera a perspectiva de que escrever envolve um exaustivo trabalho sobre a emoção. Partindo de uma reflexão sobre a obra autobiográfica de Gide, Torga (2010a: 269) afirma: “Passadas pela oficina, as mazelas vestiram-se de uma túnica literária que as transfigura em motivos de arte e curiosidade.” A noção de vestir as mazelas com uma túnica literária para as transformar em arte aparece remodelada quando o poeta discorre acerca da própria obra:



Enchi com frequência uma página de lamúrias, quando na verdade estava cheio de força e de alegria.

Mas quem é que não conhece estas minhas misérias à saciedade, e sabe tão pouco de artistas que ignora a falta de sintonização do estado receptivo com o estado de criação? (Torga, 2010a: 270)

Esse descompasso entre um estado receptivo e outro, criativo, em muito retoma o processo de intelectualizar a emoção, presente também em *Profissão*. Haveria, então, uma dissonância entre o sentir do poeta e o que foi expresso em poesia, reiterando aquilo que Pessoa (2018: 32-3) definia como norte de sua concepção de arte: “A arte é a intelectualização da sensação através da expressão. A intelectualização é dada na, pela e mediante a própria expressão”. Para Torga, esse processo exige o suor do artista. É imperativo ao escritor, portanto, debruçar-se sobre a matéria poética até às últimas consequências. O resultado, como atesta *Profissão*, seria uma emoção transformada em poema pelo suor do poeta.

Na análise que realizou de *Autopsicografia*, Manuel Gusmão (2010: 67) salienta que: “O poeta que o é enquanto fingidor não pode limitar-se a confessar ou exprimir a dor que deveras sente. Ele tem de ‘trabalhá-la’ (...)”. Embora se trate de uma análise do poema de Pessoa, o trecho se aplica ao que Torga entendia como o ofício de poeta. Em uma longa reflexão sobre a obra de Lawrence e outros clássicos da Literatura, Torga (2010a: 176-7) resgata um dos princípios reguladores da poética pessoana:

O artista modela obras intemporais de barro quotidiano. As Ofélias, os Quixotes, os Tartufos e os Faustos começaram por ser as mulheres, os cunhados, os amigos e os inimigos dos seus autores. A imaginação nutre-se do real. Não se inventa do nada. A Mariana do *Amor de Perdição*, a maior figura de Camilo, era possivelmente qualquer vizinha do grande homem. Mas o génio criador distendeu-lhe as virtudes naturais. E o doméstico e o apagado caso particular passou a irradiar uma luz universal. Houve, evidentemente, deformação, hipertrofia e sublimação. Resta saber se uma noite enluarada vale um dia de sol.

Depois de passar pela oficina do artista e ser deformado, hipertrofiado, sublimado, o apagado caso particular emana uma luz universal – e, como em *Profissão*, Torga associa o resultado do trabalho do artista à luz. Ora, lembrando as palavras de Pessoa (1998: 291-2) na carta não enviada, temos uma elaboração semelhante:



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

Note-se a articulação entre o puramente pessoal e aquilo que é suscetível de generalidade. O movimento é o mesmo realizado por Torga, a rejeição de um em prol do outro. Não se sabe se Torga teve acesso à missiva não enviada, mas é curioso notar o caráter tão próximo das duas acepções. Afinal, desde a primeira carta, Pessoa já expunha sua concepção poética. O trecho do *Diário*, enfim, sugere a incorporação da lição pessoana, assim como os versos finais de *Profissão*. Para a arte de Torga, portanto, é necessária a transmutação da sensação em expressão e não a sua mera transposição estética.

Que a transfiguração da sensibilidade em matéria poética é o eixo que organiza o poema *Profissão* está claro. Resta saber o que Torga quis dizer, ao destacar, em *Profissão*, o caráter irônico de recolher as lágrimas dos olhos. Ao se valer da expressão “secreta ironia”, deixa a dúvida: trata-se de uma dor que o poeta deveras sente ou deveras *não* sente? Embora parte da crítica vincule a obra de Torga a uma concepção ingênua de sinceridade, tal como a atribuída aos presencistas – lembremos o que José Régio (1927: 1) postulou em seu ensaio liminar “Literatura Viva”, na edição inaugural da revista *Presença*: “Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística” –, parte de seus escritos e poemas problematiza esse lugar do eu psicológico. *Profissão* é um deles. Afinal, ao afirmar que expressa uma emoção que não sente, Torga não perderia o posto de poeta sincero, aconchegando-se no regaço do fingimento pessoano? No ensaio de 1958, Lourenço (2003: 111-2) postula que a ironia é uma dimensão inexistente na poesia de Torga. Se *Profissão* não foi uma resposta do autor ao posicionamento do crítico, é inevitável reparar nessa irônica coincidência. Ademais, ao se valer do adjetivo “secreta” para qualificar sua ironia, o próprio Torga insinua que esse aspecto não é facilmente perceptível em sua obra.

Em *O Trabalho da Citação* (1996), Antoine Compagnon argumenta que o trabalho de citação é, antes de tudo, um trabalho de leitura, a começar pelo que chama de “solicitação”. O crítico a descreve como um “pequeno choque perfeitamente arbitrário, totalmente contingente



e imaginário” (Compagnon, 1996: 24). Em outras palavras, a solicitação seria uma espécie de encantamento, de caráter totalmente subjetivo e variável, que é provocado pelo texto e que acomete o leitor no momento de leitura. É algo que faz com que ele pare diante de determinada frase ou palavra e interrompa o fluxo; é aquilo que chama a atenção e leva a grifar. O grifo seria o anúncio de que houve uma solicitação, e o grifo reelaborado e transformado em texto ainda carregaria essa marca. Ora, sabemos que Torga foi leitor de Pessoa e que, já a julgar pelo poema *Profissão*, em seu trabalho de assimilação e reelaboração do texto pessoano, conferiu especial atenção à ideia de intelectualização da sensibilidade, central em *Autopsicografia*, um dos poemas mais célebres do espólio pessoano.

#### IV. *Identidade*: uma releitura de *Autopsicografia*

Se, em *Profissão*, o diálogo com *Autopsicografia* é perceptível, há um outro poema de Torga em que o intertexto é ainda mais evidente. Trata-se de *Identidade*, do livro *Penas do Purgatório* (1954). Coloquemos os poemas lado a lado:

##### Autopsicografia

O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda  
Gira, a entreter a razão,  
Esse comboio de corda  
Que se chama coração.  
(Pessoa, 2009: 65-6)

##### Identidade

Matei a lua e o luar difuso.  
Quero os versos de ferro e de cimento.  
E em vez de rimas, uso  
As consonâncias que há no sofrimento.

Universal e aberto, o meu instinto acode  
A todo o coração que se debate aflito.  
E luta como sabe e como pode:  
Dá beleza e sentido a cada grito.

Mas como as inscrições nas penedias  
Têm maior duração,  
Gasto as horas e os dias  
A endurecer a forma da emoção.  
(Torga, 2007b: 55)

Além da proximidade de significado que os títulos carregam, os poemas contam ainda com outras semelhanças significativas. Compostos por três estrofes de quatro versos cada e com um mesmo esquema rímico (abab), ambos são metalinguísticos, refletindo acerca de um fazer poético que demanda o trabalho sobre a emoção.

Os temas de cada uma das estrofes também são semelhantes. Na primeira, Torga afirma usar o sofrimento (a emoção) para fazer versos de ferro e cimento (ou seja, que exigiriam uma maior concretude – podemos pensar, portanto, em uma maior intelectualização). Do mesmo modo, na primeira estrofe de *Autopsicografia*, há a presença do fingimento da dor (que podemos associar ao “uso do sofrimento” em Torga), revelando o trabalho do poeta de intelectualizar a emoção. Além disso, ao afirmar que matou a lua e o luar difuso – imagens de atmosfera romântica (em que a emoção tem um papel fundamental) –, o autor de *Identidade* marca uma posição contrária a respeito dessa ideia de poesia. Nos versos finais dessa estrofe, o poeta (o eu lírico se coloca como poeta, afinal) afirma que não usará rimas e sim as consonâncias do sofrimento, mas faz essa afirmação, justamente, por meio de uma rima. Tal recurso – que consiste em realizar algo diferente daquilo que afirma – revela consciência e controle a respeito do fazer poético.

Na segunda estrofe, ambos os poetas se referem aos outros (e às dores desses outros). Pessoa, aos “que lêem o que escreve”; Torga, “a todo coração que se debate aflito”. Reforçando a tensão entre razão e emoção que os poetas exploram, as palavras “instinto” e “coração”, nessa estrofe de *Identidade*, estão associadas ao universo da emoção; ao passo que dar “beleza e sentido” ao grito dos outros só é possível racionalmente, como transfiguração desse grito em matéria poética. Em Pessoa, o conflito aparece principalmente na expressão “dor lida”: afinal “lida”, enquanto substantivo, significa “trabalho”, “labor”, “sofrimento”; aproximar a dor e o trabalho reforça a ideia de lapidar a emoção que permeia todo o poema. Por outro lado, a segunda estrofe do poema torquiano carrega uma noção inexistente nos versos pessoanos: a poesia como luta e resistência.

Já na última estrofe de cada poema, identificamos a mesma temática: também em Torga, se a emoção é considerada a base da poesia, o autor compara o ato da escrita às inscrições nas penedias, ou seja, escrever assemelha-se a inscrever, esculpir na pedra, tarefa em si mesma laboriosa, a qual se associa ao trabalho da razão. Além disso, as rimas do segundo e do último versos das estrofes finais de cada poema são idênticas – “ão” (“razão” e “coração”, em



*Autopsicografia*; “duração” e “emoção”, em *Identidade*). Por fim, Pessoa termina o poema com “coração” e Torga com “emoção”, termos semanticamente próximos. Assim sendo, teríamos a razão e a sensibilidade aqui tensionadas, tal como o *indisciplinador de almas* – Pessoa – recomendou ao jovem *Orfeu rebelde* – Torga.

Retomando a análise de Compagnon (1996: 142) sobre o trabalho da citação, o crítico expõe o conceito de “apropriação”, que funcionaria como um empréstimo deformado, reformado e disfarçado de um texto: “Apropriar-se seria menos tomar que se retomar, menos tomar posse de outrem que de si. Os *Essais* [de Montaigne] são uma busca do sujeito no desfile dos objetos que o retêm tanto ou mais do que eles são retidos”. Poderíamos, então, dizer que esses objetos textuais que retêm o leitor são aqueles que o solicitam. A apropriação seria, ao lado da posse e da propriedade, um dos três modelos propostos por Compagnon (1996: 146) para representar a relação entre “um sujeito e um objeto, entre o sujeito da enunciação e o enunciado”.

Os versos de Torga em *Identidade* não são os mesmos de Pessoa: não se trata de uma simples citação de *Autopsicografia*, mas de uma reelaboração de sua ideia central e de sua estrutura, ou seja, estamos diante do processo de apropriação, tal como definido por Compagnon. Aqui, ele é mais radical se o compararmos ao que acontece em *Profissão*; as marcas que indicam a presença da poética pessoana são mais evidentes em *Identidade*.

O intertexto com *Autopsicografia* aparece mais uma vez no poema *Desarticulação*, de Torga (2007b: 147), datado de 1955 (um ano após a publicação de *Identidade*) e reproduzido no *Diário VIII*:

Brinquedo com enigmas por dentro,  
 Desmancho-me e concentro  
 A minha angústia sobre cada peça...  
 Dão-nos corda, e começa  
 O movimento;  
 Mas depois é o tormento  
 De saber  
 Se era tudo a valer  
 Ou fingimento...



Mais uma vez, surge a figura de um Torga leitor da obra pessoana, entendendo-se “leitura”, aqui, dentro da proposta de Compagnon (1996: 14), ou seja, não como uma atividade passiva, mas como a apropriação e a depredação do objeto a ser citado. Em *Desarticulação*, a referência a um brinquedo de corda remonta à *Autopsicografia* – mais precisamente, à imagem do coração como “comboio de corda” da terceira estrofe do poema. Mas se, em Pessoa, se trata de uma voz em terceira pessoa que narra o processo de composição do poema e a relação entre coração e razão, em Torga parece ser o próprio coração que fala (“Dão-nos corda”). O coração percebe-se manipulado e tem consciência de estar sendo manejado (“Dão-nos corda, e começa / O movimento”). Essa consciência, no entanto, não é completa. Ele questiona se não estaria sendo enganado por quem o manipula (“Mas depois é o tormento / De saber / Se era tudo a valer / Ou fingimento...”). O processo lhe causa angústia, culminando na assunção de que tudo equivaleria a fingimento, palavra usada não de maneira fortuita para fechar o poema. Trata-se, mais uma vez, de não saber se a dor sentida era fingida ou não. Seria esse o caso, então, da consciência de não ser consciente sobre o que, de fato, lhe acontece?

O verbo desmanchar, ao ser conjugado na primeira pessoa do singular, revela que o próprio eu lírico se enxerga como um misterioso brinquedo, o qual ele é capaz de desmontar e manipular. Trata-se de um ensimesmamento autoanalítico, típico de Pessoa. O sujeito-brinquedo é colocado em movimento, em interação com os outros quando estes lhes dão corda, seja por acionarem as engrenagens do brinquedo, seja por o estimularem, por o incentivarem. “Dar corda” significa também “dar trela”. Daí, no entanto, advém uma inquietação que não aparece em *Autopsicografia*: a dúvida sobre o estatuto de verdade do sujeito atormenta esse mesmo sujeito. O “fingimento”, que aparece como um *parti pris* de *Autopsicografia*, é ainda aqui um enigma, uma suspeita. Aceitá-lo não é natural, como é para Pessoa, mas custoso. Nesse sentido, diferentemente de *Autopsicografia*, que se apresenta como um postulado, temos aqui uma dúvida existencial.

O sujeito que fala em primeira pessoa revela desmanchar-se ao desvendar seus enigmas, observando-se com angústia, analisando o que vê, autoanalisando-se, autopsicografando-se. “Desarticulação” forja, portanto, uma autopsicografia do “brinquedo” coração. E como isso é feito? Mais uma vez, tragamos à baila *O Trabalho da Citação*. Nele, Compagnon aponta que dois dos procedimentos fundamentais para a citação são a “ablação” e o “enxerto”. O primeiro, na linguagem corrente, pode designar tanto uma operação cardíaca como a ação de arrancar. O



segundo caracteriza o ato de introduzir, de costurar o fragmento arrancado ao texto citante. Em *Desarticulação*, Torga, o poeta-médico, procede à cirurgia. Faz a ablação, retira o coração de *Autopsicografia*, aquilo que o solicita no poema pessoano, e o enxerta, desarticulado, em seu próprio poema. Mas o coração de Torga é um coração enganado, em que ecoa a voz de ainda outra composição de Pessoa (2009: 131):

Não meu, não meu é quanto escrevo,  
 A quem o devo?  
 De quem sou o arauto nado?  
 Porque, enganado,  
 Julguei ser meu o que era meu?  
 Que outro mo deu?  
 (...)

A dúvida sobre a autoria do escrito irmana-se ao tormento daquele que fala em Torga, o qual também não sabe de que voz é o arauto, se de sua – e então seria tudo a valer – ou da voz de um outro – e, nesse caso, o fingimento seria o mecanismo a mover o coração e a criar o poema.

A apropriação é uma forma de se autorizar a si mesmo, falando em nome de um outro ou se apropriando de um discurso para o emitir de outro modo (Compagnon: 148-9). Ora, *Desarticulação* é, a nosso ver, resultado da leitura e da apropriação que Torga realizou de *Autopsicografia*. Assim, este propicia um alargamento da visão sobre os significados daquele. Não é possível remontar ao ponto de solicitação da leitura de Torga, mas suas marcas tornaram-se as citações indiretas que nos permitem identificar os pontos de contato com *Autopsicografia*.

Como *Profissão*, *Desarticulação* não é uma simples reescrita do poema de Pessoa, mas forja a apropriação do jogo pessoano estabelecido em *Autopsicografia*. Ao lado de *Identidade*, os poemas encenam momentos na obra de Torga em que as marcas do diálogo com Pessoa ficam mais evidentes – contrariando, portanto, a noção de “ante-Pessoa” atribuída ao autor transmontano. Dessa relação, ensejo ainda pouco explorado na fortuna crítica torguiana, não seria o caso, então, de nos questionarmos sobre quantas marcas estariam ainda encobertas na obra de Torga, à espera de serem reveladas?



## Referências

- ALMEIDA, Edelson Santana de Almeida (2014) *Uma Poética da Solidão em Miguel Torga*, Goiânia, Editora UFG.
- ANDRADE, Alexandre de Melo (2009) “Álvaro de Campos, José Régio e Miguel Torga: do Olhar Absoluto para o Olhar Relativo”, in *Estação Literária*, Londrina, 3, 3-17, disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25155/18412> (consultado em 30/01/2022).
- COMPAGNON, Antoine (1996) *O Trabalho da Citação*, trad. de Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- CYMBRON, José Manuel (2015) *O Portugal de Miguel Torga: um Itinerário em Casa de Orfeu Rebelde*, tese de doutorado em Ciências da Informação, com especialidade em Teoria e História da Comunicação, Universidade Fernando Pessoa, Porto, disponível em <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/5219> (consultado em 30/01/2022).
- FERREIRA, Vergílio e Jorge de SENA (1987) *Correspondência*, organização e notas de Mécia de Sena, introdução de Vergílio Ferreira, Rio de Janeiro, Biblioteca de autores portugueses.
- GUSMÃO, Manuel (2010) “Autopsicografia”, in Fernando Cabral Martins (coord.) *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, São Paulo, Leya.
- LIND, Georg Rudolf (1970) *Teoria Poética de Fernando Pessoa*, tradução de Margarida Losa, Porto, Inova.
- LILLA, Talita e Caio GAGLIARDI (2022) “A Imagem de Fernando Pessoa no *Diário*, de Miguel Torga: Consolidação de um Autor de Referência”, *Pessoa Plural*, 21, outono.
- LOPES, Maria do Carmo Azeredo (2005) *Miguel Torga: uma Poética de Autenticidade*, Porto, Universidade Fernando Pessoa.
- LOPES, Teresa Rita (1993) *Miguel Torga: Ofícios a um Deus de Terra*, Rio Tinto, Edições Asa.
- (2009) “A Ibéria de Torga e ‘Nós, Portugal, o Poder Ser’ de Pessoa”, in Carlos Mendes de Sousa, *Dar Mundo ao Coração*, Alfragide, Texto Editores, 2009, 27-37.
- LOURENÇO, Eduardo (2003) “Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?”, in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva, 102-120.
- PESSOA, Fernando (1998) *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da presença*, edição e estudo de Enrico Martines, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1999) *Correspondência (1923-1935)*, edição de Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2009) *Poesia (1931-1935)*, edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, São Paulo, Companhia das Letras.
- (2018) *Sobre a Arte Literária*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- RÉGIO, José (1927) “Literatura Viva”, *Presença: Folha de Arte e Crítica*, Coimbra, série 1, ano 1, 1, 1, disponível em [https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1\\_3/UCBG-RP-1-5-s1\\_3\\_master/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1\\_item1/P1.html](https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RP-1-5-s1_3/UCBG-RP-1-5-s1_3_master/UCBG-RP-1-5-s1/UCBG-RP-1-5-s1_item1/P1.html) (consultado em 06/01/2022).
- SOUSA, Carlos Mendes de (2020) *Cartas para Miguel Torga*, Alfragide, D. Quixote.



- TORGA, Miguel (1955) *Traço de União: Temas Portugueses e Brasileiros*, Coimbra, Edição do autor.
- (1996) *A Criação do Mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- (2007a) *Poesia Completa – Vol. I*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2007b) *Poesia completa – Vol. II*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2010a) *Diário – Vol. I a IV*, 5.ª ed., Alfragide, Dom Quixote.
- (2010b) *Diário – Vol. V a VIII*, 5.ª ed., Alfragide, Dom Quixote.
- (2011) *Diário – Vol. IX a XII*, 5.ª ed., Alfragide, Dom Quixote.
- (2019) *Antologia Poética*, Alfragide, Dom Quixote.



**Talita Lilla** faz Doutorado Direto pelo Programa de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP). Sua investigação trata das relações intertextuais entre a poesia de Fernando Pessoa e a de Miguel Torga. Possui dupla habilitação em Letras (Inglês/Português) na Universidade de São Paulo (USP/2018) e especialização de Não-Ficção no Instituto Vera Cruz (2020). Faz parte do Grupo de Pesquisa “Estudos Pessoaanos”, coordenado pelo professor Caio Gagliardi.

