

---

UMA FICÇÃO AUTOBIOGRÁFICA: CONSTRUÇÕES E DESCONSTRUÇÕES  
NO TEXTO TORGUIANO

---

MARCOS ROBERTO TEIXEIRA DE ANDRADE\*

---

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo analisar o processo de construção do “texto-autobiográfico” de Miguel Torga à luz de algumas teorias críticas contemporâneas a respeito da figura do autor e da escrita – orientando-me, principalmente, pelos questionamentos de Barthes e Foucault. Torga, para construir seu texto, primeiramente, desconstrói a si mesmo, num processo de *auto-apagamento*. Contudo, o mais interessante é que, ao final desse processo, ele parece emergir como o *leitor* e não o *autor* do seu texto.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção, autobiografia, Miguel Torga, Barthes, Foucault.

---

#### INTRODUÇÃO

Numa das muitas reflexões do seu *Diário*, Miguel Torga escreve o seguinte: “Cada qual procura-se onde se sente perdido. Eu perdi-me em Portugal, e procuro-me nele” (1999, p. 853). E é nesse movimento de ida e vinda, de perdas e procuras, que Torga desconstrói sua vida para, em seguida, construir, ficcionalmente, seu texto – autobiográfico.

A estabilidade do autor, como figura emblemática de uma exegese textual definitiva (e determinista), sofreu um forte abalo no século XX – como é sabido. Durante muito tempo, a análise textual permaneceu restrita à *intenção* do autor, isto é, àquilo que ele *quis dizer*. O texto era, assim, considerado como um produto final e acabado do seu “Pai”. Enveredar-se pelo labirinto das intenções autorais e encontrar a saída era a grande glória do crítico. Contudo, o século XX, que trouxe consigo o espírito da Modernidade (esse espírito insatisfeito que se propu-

---

\* Doutorando na Universidade Federal de Juiz de Fora (Juiz de Fora, MG).  
Bolsista da FAPEMIG.  
E-mail: marcostorga@yahoo.com

nha a romper com todos os paradigmas), trouxe, também, uma nova visão sobre a questão da interpretação textual. Não interessam mais os desígnios do autor: deve-se procurar no texto o que *ele próprio* diz, independente das intenções daquele que o construiu. O texto passa a ser considerado, assim, uma realidade (talvez, uma entidade) viva e eficaz. Já pode falar por si mesmo. É como o jovem que atinge a maioridade e já não depende mais da influência paterna para responder por seus atos e expressar suas vontades (embora Barthes tenha lhe arranjado um “tutor”, ou “padrasto”: o leitor). De fato, dialogando com essa nova corrente, parece que Roland Barthes e Michel Foucault foram os grandes expoentes que problematizaram essa questão do autor durante a década de 1960.

#### FOUCAULT E A FUNÇÃO-AUTOR

Em 1969, numa tarde de 22 de fevereiro, na sala 6 do *Collège de France*, Foucault apresenta uma comunicação à *Société Française de Philosophie*, cujo título instigante e inquietante era: *O que é um autor?*. Tratava-se, na verdade, do esboço inicial de algumas reflexões pessoais que ele vinha tecendo a respeito dessa figura tão óbvia e enigmática a um só tempo. A interrogação do título pretendia muito mais do que caracterizar, ou dar uma resposta pronta e acabada a respeito da figura do autor. Foucault vai além. Na verdade, ele propõe um aprofundamento daquilo que costumamos classificar como autor. O ápice da sua reflexão parece ser o ponto em que ele se refere à *função-autor*. Ele não nega a existência do autor, mas crê na possibilidade do seu apagamento, da sua ausência, para que se possa explorar melhor as possibilidades de um texto e dos seus discursos. Partindo desse pressuposto, então, ele se indaga o que seria possível descobrir através desse apagamento: sua conclusão é que é possível “descobrir o jogo da função autor” (1992, p. 80-81). Essa *função-autor*, ele classifica, seria um “modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de

uma sociedade (1992, p. 46). Ou seja, a *função-autor* caracteriza, dá forma a um determinado discurso social. É a mesma questão do *nome de autor*, da qual ele também trata: segundo ele, o *nome de autor* “permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. [...] faz com que os textos se relacionem entre si; [...] serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso” (1992, p. 45).

Foucault, então, detecta quatro características principais dessa *função-autor*:

1ª) “Trata-se de objectos de apropriação” (1992, p. 47); ele considera que o discurso, na nossa cultura, não era considerado como um bem, mas um ato; contudo, a partir do momento em que os autores se tornaram passíveis de serem punidos, isto é, a partir do momento em que os discursos se tornaram transgressores, foi estabelecido um “sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos” (1992, p. 56).

2ª) “Não se exerce de forma universal e constante sobre todos os discursos” (1992, p. 48); segundo Foucault, alguns discursos, de acordo com o seu contexto, ou a sua época, podem perfeitamente circular na sociedade sem a *função-autor*, outros não; é o caso dos textos chamados literários, que durante muito tempo foram “valorizados sem que se pusesse a questão da autoria” (p. 48); mas, na Modernidade, já não são mais “recebidos se não forem dotados da função autor” (p. 49); ao contrário dos discursos científicos, que durante a Idade Média apenas eram tidos como verdadeiros se fossem “assinalados com o nome de autor” (p. 48-49) – e, já na Modernidade, são validados por si mesmos, anônimos ou não, desde que veiculem “uma verdade estabelecida ou constantemente demonstrável” (p. 49).

3ª) “Não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo” (1992, p. 50); pelo contrário, essa *função-autor* seria, antes, “o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos o autor” (p. 50); mas, o que seria

esse “ser racional”? Seria “o lugar originário da escrita” (p. 50-51); realmente, argumenta Foucault, aquilo que designamos como autor num indivíduo, seria nada mais do que a projeção da leitura que fazemos do seu texto; e isso varia de acordo com o tempo e o tipo de discurso; assim é que “não se encontra um autor filosófico como um poeta” (1992, p. 51); “e no século XVIII não se construía o autor de uma obra romanesca” como no século XX (p. 51). Apesar disso, ele acredita que existe uma “certa invariável” nas regras que constroem o autor através dos tempos; por exemplo, os critérios utilizados pela crítica literária para caracterizar o autor, que teriam derivado diretamente da tradição cristã. Cita, então, Jerônimo, em *De Viris Illustribus*, obra na qual ele apresenta quatro critérios para que se pudesse atribuir vários discursos a um só e mesmo indivíduo: I. considerar o autor “como um certo nível de valor”, ou seja, existindo no universo da sua obra um livro inferior aos restantes, esse deveria ser eliminado; II. considerar o autor como “um certo campo de coerência conceptual ou teórica”, quer dizer, o texto que entrasse em contradição de doutrina com outros textos do mesmo autor deveria, da mesma forma, ser eliminado; III. considerar o autor “como unidade estilística”, isto é, excluir os seus escritos que difiram do estilo de outros escritos; IV. considerar o autor “como momento histórico definido”, ou seja, desconsiderar textos que se refiram a acontecimentos ou personagens posteriores à morte do autor. Dessa forma, esses quatro critérios apresentados por Jerônimo, com poucas nuances, seriam os mesmos critérios adotados pela crítica literária moderna.

4ª) “Não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários eus” (1992, p. 56); Barthes (1988, p. 69) afirma que um “texto é um tecido de citações”; mais: essas citações, “são citações sem aspas” (1988, p. 75). Dessa forma, para Foucault (1992, p. 54), que aponta a origem da escrita em um “ser racional”, o texto surgirá como portador de “um certo número de signos que reenviam para o autor”; esses signos seriam os pronomes pessoais, advérbios de tempo, advérbios de lugar, conjugação verbal etc. Contudo, esses sig-

nos não atuariam da mesma maneira nos discursos providos da *função-autor* e nos dela desprovidos; nos discursos em que aparece a *função-autor*, o seu papel é bem mais complexo. Por exemplo, num romance que apresenta uma narrativa de um narrador, esses signos não reenviariam, exatamente, para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto da sua escrita – mas para um “alter ego”; dessa forma, é esforço em vão tentar “procurar o autor no escritor real como no locutor fictício” (1992, p. 55), pois a *função-autor* realiza-se, precisamente, nessa cisão, nesse interstício – “nessa divisão e nessa distância” (1992, p. 55). Daí, conclui-se que “todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de eus” (1992, p. 55).

Finalizando, Foucault apresenta sua reflexão a respeito dos *instauradores de discursividade*. Ele argumenta que “na ordem do discurso se pode ser autor de mais do que de um livro – de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina, no interior das quais outros livros e outros autores vão poder, por sua vez, tomar lugar” (1992, p. 57); esses autores, portanto, estariam numa posição *transdiscursiva*. Daí é que Foucault infere a hipótese dos *instauradores*, ou *fundadores de discursividade*: autores que seriam autores não apenas das suas obras, dos seus livros, mas que, também, levantaram “a possibilidade e a regra de formação de outros textos” (1992, p. 58). Mas não é como acontece com os autores de romance, por exemplo: esses, é verdade, também possibilitam a formação de outros textos; contudo, o que eles permitem está cerceado em um campo que comporta “um certo número de semelhanças e analogias que têm por modelo ou princípio a sua própria obra” (1992, p. 59). Já os *instauradores de discursividade* (e ele cita como paradigmas Marx e Freud), pelo contrário, tornam possível não apenas *um certo número de analogias*, mas também (e principalmente), *um certo número de diferenças*. O que eles fazem, na verdade, é “abrir o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram” (FOUCAULT, 1992, p. 60).

Contudo, Foucault problematiza uma nova questão: aparentemente, a fundação de uma discursividade é do mesmo tipo da fundação de uma cientificidade. Aparentemente. Foucault consegue detectar uma diferença notória – que se aproxima, a meu ver, da diferença entre os autores de romance e os fundadores de uma discursividade. No caso da instauração de uma cientificidade “o acto que a funda está no mesmo plano com as suas transformações futuras; faz, de algum modo, parte do conjunto de modificações que ele torna possíveis” (1992, p. 61). Mas a *instauração da discursividade*, não; sua característica principal é ser “heterogênea em relação às suas transformações ulteriores” (1992, p. 62).

Isso tudo proclamou Foucault em 1969: mas, se ele consegue abstrair a noção de autor ao seu máximo, Barthes, em 1968, numa proposta que parece ser ainda mais radical, declara a sua morte.

#### BARTHES E A MORTE DO AUTOR

A tese barthesiana da morte do autor parece ter consagrado essa tendência da nova crítica de não “prender” o texto a sua intenção autoral: ele já inicia argumentando que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (1988, p. 65). Ou seja, no próprio ato da escrita o sujeito autoral se perde. Então, é através da *morte do autor* que a escrita começa, o texto surge, cria vida. Mas Barthes (1988, p. 66) argumenta, ainda, que “o autor é uma personagem moderna”, fruto de um processo que ter-se-ia iniciado no século XVIII, com a ascensão da burguesia, e atingido o seu ápice na era do positivismo, que passa a conceder “a maior importância à pessoa do autor” (1988, p. 66). Iniciava-se, assim, o *Império do autor*.

Contudo, bem antes, no século XIX, alguns escritores já expressavam a vontade de abalar esse *Império*. É o caso de Mallarmé: para o poeta francês, quem fala é a língua, não o seu autor; escrever deve ser uma atividade através da qual “só a linguagem age, performa, e não eu”

(apud BARTHES, 1988, p. 66). Paul Valéry, ainda de acordo com Barthes, dando eco à voz de Mallarmé, chamou a atenção para a “condição essencialmente verbal da literatura” (BARTHES, 1988, p. 67). Marcel Proust, por sua vez, propõe que a obra seja o modelo para a vida – e não a vida para a obra. Também o Surrealismo deu sua contribuição para “dessacralizar a figura do Autor”: apesar de não “atribuir à linguagem um lugar soberano” (1988, p. 67) – uma vez que ela era considerada um sistema, e o que se buscava era exatamente a dissolução de todo e qualquer sistema – contudo, jogando com o conceito da “escritura automática” e aceitando, igualmente, o princípio da *escritura coletiva*, o Surrealismo acaba, enfim, dissolvendo a imagem do Autor. Da mesma sorte, a Lingüística: ao demonstrar que a enunciação é um *processo vazio*, que funciona sem a necessidade dos interlocutores, a Lingüística comprova que o “autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como eu outra coisa não é senão aquele que diz eu” (1988, p. 67). Em suma, a linguagem possuiria um *agente*, não um Autor.

Então, o que se pode inferir de tudo isso? Inference-se que o *texto moderno* é radicalmente transformado. De agora em diante, o Autor está “plenamente ausente”. Em seu lugar, surge o *escriptor moderno* – o qual “nasce ao mesmo tempo que seu texto” (1988, p. 68); e se ele nasce ao mesmo tempo que seu texto, então, concluímos que não existe outro tempo da enunciação – “e todo texto é escrito eternamente aqui e agora” (p. 68).

Dessa forma, sendo o Autor suplantado pelo *escriptor moderno*, o texto renasce com novas e diversas possibilidades – portanto, “a pretensão de decifrar um texto se torna totalmente inútil” (BARTHES, 1988, p. 69). Agora, impor um Autor a um texto significa limitá-lo. Fecha-se todo o universo semântico. Assim, partindo da idéia de que um texto “é um tecido de citações” (p. 69), uma “escritura múltipla”, Barthes finaliza afirmando que essas escrituras são “oriundas de várias culturas e entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (p. 70). Portanto, elas são “oriundas de várias culturas”; seu lugar de origem não é o Autor. “Mas há um lugar onde essa multiplicidade se

reúne”, e esse lugar é o leitor: “[...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura” (BARTHES, 1988, p. 70).

Assim, o sentido do texto, a sua unidade, não está na sua origem, mas no seu destino. O leitor, dessa maneira, passa a assumir um papel importantíssimo nesse novo jogo da escrita; ele assume uma autoridade até então impensada. E essa autoridade é tamanha que, ao vir à tona, explode o pedestal sobre o qual se sustentava o demiúrgico *Autor-Deus*, pois o “nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (1988, p. 70). Surge, assim, a figura híbrida do *leitor-autor*.

Assim é que Barthes, dialogando com toda essa teoria, em outro ensaio (este de 1971), intitulado “Da Obra ao Texto”, utiliza-se da metáfora do *autor de papel*: segundo ele, a obra é sempre “tomada num processo de filiação”, em que “o autor é reputado pai e proprietário da obra”, devendo ser respeitados o seu manuscrito e as suas intenções declaradas. Ao contrário do Texto; o Texto já pode ser lido “sem a inscrição do Pai”. Contudo ressalva o autor:

Não é que o Autor não possa voltar no Texto, no seu Texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado; se for romanista, inscreve-se nele como uma das personagens, desenhada no tapete; a sua inscrição não é mais privilegiada, paterna, alética, mas lúdica: ele torna-se, por assim dizer, um autor de papel. (BARTHES, 1988, p. 76)

Nesse caso, parece que o Autor “joga o jogo de representar o Texto” (1988, p. 77) – um papel atribuído ao leitor, segundo Barthes. E é sob o signo do *autor de papel* que, penso, devemos relacionar Torga e seu texto.

#### TORGA E A FICÇÃO AUTOBIOGRÁFICA

É comum estudar a obra de Torga sob a perspectiva da autobiografia. Parece que toda sua produção passa por esse crivo. Gosto muito

de uma afirmativa de Clara Crabbé Rocha sobre essa questão: “Grande parte da obra de Miguel Torga parece virada para a construção duma imagem de si mesmo” (1977, p. 267). Ao afirmar que a obra de Torga assume esse projeto de erguer uma imagem do seu autor, Clara Crabbé Rocha parece enfatizar (ainda que furtivamente) que o universo ficcional estará presente nesse processo. Pois, ao falarmos em biografia, ou mesmo em autobiografia, normalmente entende-se a apreensão do universo real e a sua livre (e fiel) transposição para o texto. Assim, também, foi compreendido o trabalho do historiador por muito tempo. Mas a passagem do universo real para o universo textual de maneira fiel parece ser utopia, já que a realidade só pode ser representada “realmente” por ela mesma. É como a fotografia, ou a pintura: elas nos transmitem, na verdade, uma representação da realidade por elas apreendida. A transposição dessa realidade para a tela, ou para o filme fotográfico, implica a dissolução dessa mesma realidade para uma outra realidade – imagética, supra-real, deveras, ficcional. Da mesma forma, no universo literário: é no espaço entre a realidade e o texto, é nesse *canal condutor*, que a ficção opera – dissolvendo essa realidade e (re)construindo-a, outra vez, ficcionalmente.

Assim, Torga, ao entregar-se ao processo de escrita da sua própria vida (a *bio-grafia*), automaticamente, eu diria, a transpõe para o universo da ficção. Ele, de fato, ficcionaliza sua vida. Então, podemos compreender melhor o título do seu principal texto autobiográfico: *A criação do mundo*. Ao intitulá-lo dessa forma, Torga assume um nítido diálogo com a tradição judaico-cristã sobre a criação do universo, a qual afirma que “no princípio criou Deus os céus e a terra” (*Gn*, 1, 1). Esse diálogo se torna ainda mais patente quando descobrimos que o livro é dividido, não pelos tradicionais capítulos, mas em seis partes, as quais ele chama de *dias*. Portanto, temos os mesmos seis dias da Criação bíblica (o sétimo dia, o do descanso, está ausente, pois Torga, um inconformado confesso, não conseguiria construir, ou incluir, esse *sabbat* no seu universo). Assim, dialogando dessa forma com a tradição bíblica

da Criação (a qual, como vimos, apresenta Deus como o *Motor-Gerador* de tudo o que existe), parece que Torga também pretende assumir essa *persona* do *Autor-Deus*, o verdadeiro criador do seu universo ficcional. Essa parece ser a visão, por exemplo, de Clara Crabbé Rocha (1977, p. 86), que considerava Torga sujeito e objeto da sua narração, contudo, “entidade demiúrgica num e noutro papel”. Da mesma forma parecia pensar Fernão de Magalhães Gonçalves: considerando a questão da presença de Deus no texto de Torga, ele afirma que Deus surge aí como uma personagem que parece se identificar com o próprio autor:

A presença de Deus no texto de Torga é mesmo extra e antesimbólica. [...] Deus tem um perfil de premissa referencial irreduzível e, se é uma personagem, é-o no mesmo exacto sentido em que o autor é também personagem da sua poesia e da sua ficção. (GONÇALVES, s.d., p. 76)

Miguel Torga é considerado como uma *entidade demiúrgica* em relação ao seu texto, como vemos. Parece que alguns críticos querem ver entre ele e o seu texto aquela mesma relação entre pai e filho que Barthes denuncia; alguns críticos colocam ambos (Torga e seu texto) “numa mesma linha”, “como um antes e depois”; esses críticos consideram que Torga *nutre* o seu texto, isto é, “existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele” (BARTHES, 1988, p. 68). Em outras palavras, querem considerá-lo o verdadeiro autor, ou criador, da sua ficção autobiográfica. Mas parece não ser bem assim; não entendo esse ponto dessa maneira. Não o percebo como uma espécie de *autor-onisciente*, uma *entidade demiúrgica* que cria o seu próprio universo, no seu texto. Para mim, Torga dá vida ao seu universo textual (e ficcional) a partir do momento em que se apaga como autor; para que sua escrita surja, ele precisa se perder, destruir-se. Bem cabe a esse mecanismo de criação aquele princípio paradoxal do *Novo Testamento*: “Quem quiser preservar a sua vida perdê-la-á; e quem a perder de fato a salvará” (*Lc*, 17, 3). De fato, Torga se perde, para que o seu texto (a sua vida) seja salva. É com seu apa-

gamento que seu texto cria vida; é se desconstruindo que ele constrói o seu texto. Duas atitudes dele podem me ajudar a comprovar essa idéia.

A primeira diz respeito à adoção do pseudônimo: Miguel Torga, na verdade, é o pseudônimo de Adolfo Correia da Rocha. Trata-se de uma espécie de *alter-ego* que assina os seus textos. Talvez fosse o caso, então, de pensarmos Miguel Torga como um *autor-empírico*,<sup>1</sup> o autor de carne e osso que organiza esse universo textual? Parece-me, também, que não, uma vez que o próprio Torga parece ser, na realidade, uma ficção do sujeito Adolfo Correia da Rocha. Seria ele, então, um narrador? Essa questão é um pouco mais complexa e delicada; portanto, pretendo tratá-la um pouco mais adiante. Mas o importante no momento é sabermos que o indivíduo Adolfo Correia da Rocha, ao assumir a *persona* do escritor Miguel Torga, parece estar, simbolicamente, anunciando a primeira desconstrução sofrida para que seu texto, assim, venha à luz.

A segunda atitude diz respeito à *ausência* do seu nome em seus textos. Esse fato, sem dúvida, é um elo importantíssimo para compreendermos melhor essa idéia da desconstrução em Torga. De fato, em passagem alguma dos seus principais textos autobiográficos (*Diário e A criação do mundo*) encontramos referências diretas ao nome *Miguel Torga* ou *Adolfo Correia da Rocha*. Essa ausência voluntária do seu nome é tanto mais importante quando paramos para pensar que, segundo Foucault (1992, p. 31), “a ausência é o primeiro lugar do discurso”. Realmente, por meio dessa omissão, Torga apaga-se, ausenta-se totalmente, para que, assim, o seu texto se inicie e a sua *bio-grafia* seja escrita (em Torga, de fato, o termo *biografia* parece adquirir nova força, na medida em que sua escrita absorve toda a sua vida).

Esse apagamento do autor Miguel Torga proporciona a sobrevida do seu texto. Mas, se o autor está ausente, quem é o titular do discurso? Quem é o verdadeiro construtor do texto? Seria o caso de considerarmos Torga como o narrador desse texto – uma vez que ele próprio, também, é uma ficção? Parece-me possível. O narrador é, de fato, esse

mediador entre o *autor-empírico* e o seu texto. É através do narrador que um texto biográfico ou literário se constrói. Nesse caso, que tipo de narrador Torga seria? Seria ele um simples contador de histórias, que tem algo a nos contar?

Não há como pensar essa questão sem a ajuda de Walter Benjamin. A figura do narrador também raiou no seu vasto horizonte. De fato, em *O narrador*, ele problematiza toda uma série de questões a respeito dessa figura que também nos parece tão óbvia. Tomemos como base de comparação apenas algumas características principais que ele nos apresenta.

Uma primeira grande característica do narrador seria “a experiência que anda de boca em boca” (BENJAMIN, 1980, p. 58), ou seja, a oralidade. Aqui, já surge o primeiro distanciamento de Torga em relação a esse narrador clássico, uma vez que a fonte da sua narrativa não é oral, “a experiência que anda de boca em boca”, mas, pelo contrário, sua fonte são suas próprias experiências de vida. Benjamin nos apresenta, ainda, dois modelos paradigmáticos, dos quais teriam surgido todos os tipos de narrador posteriores: o viajante e o sedentário. O primeiro é aquele que viaja, conhece outras terras, entra em contato com outras culturas e, ao retornar, compartilha com a comunidade suas experiências vividas; o segundo é aquele que permanece em casa, na sua terra, trabalhando e, assim, está preso ao universo das tradições locais. Então, levando-se em conta as inúmeras viagens de Torga cruzando Europa e Portugal, sua experiência como imigrante no Brasil (transformando tudo isso em texto), poderíamos encaixá-lo no primeiro tipo – o viajante. Contudo, novo problema surge: segundo Benjamin (1980, p. 59), outro traço característico do narrador nato é a “orientação para o interesse prático”, isto é, suas narrativas teriam a preocupação de dar conselhos. Novamente, outro ponto de contraste: não percebo na narrativa de Torga essa preocupação com conselhos práticos. Mas esse contraste se torna ainda mais amplo quando pensamos na relação entre leitor(ou ouvinte)-narrador. Segundo Benjamin, “quem ouve uma his-

tória está na companhia do narrador; mesmo quem lê, participa dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário” (1980, p. 68). Ou seja, o narrador tradicional está sempre presente na sua narrativa, mesmo quando ela se apresenta em forma de texto. “Mas o leitor de um romance é solitário”, porque a marca principal do narrador moderno parece ser a ausência. Como diz Foucault (1992, p. 36), “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência”.

Dessa forma, se podemos considerar Miguel Torga como um narrador, ele estaria muito mais próximo de um narrador moderno (e, conseqüentemente, distante do narrador clássico apresentado por Benjamin) – um narrador que, paradoxalmente, marca presença através da ausência. Contudo, ainda prefiro pensar Torga não como um narrador (tradicional ou moderno), mas como o *escritor moderno* de que nos fala Barthes (1988, p. 68), o qual enterra a figura prepotente do *Autor-Deus*:

[...] o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora.

Assim, considerando Miguel Torga à luz do *escritor moderno* de Barthes, podemos encontrar algumas respostas para as questões levantadas anteriormente. Se Torga é, realmente, esse *escritor moderno*, então, ele “nasce ao mesmo tempo que seu texto”; se ele “nasce ao mesmo tempo que seu texto”, então, o “tempo da enunciação [dos seus textos] é, eternamente, aqui e agora”. Ou seja, o titular do discurso seria o *escritor-moderno-Torga*, bem como o construtor do texto. Contudo, até aqui, parece haver um paradoxo nessa minha análise. Pois, ainda há pouco, eu afirmava que a condição *sine qua non* para o surgimento da *escrita-biográfica* de Miguel Torga é o seu apagamento; é no ato de sua morte que sua escrita nasce. E, agora, eu o tomo como essa figura simbólica do *escritor-moderno*, o qual “nasce ao mesmo tempo que seu texto”. Como é possível isso? Como alguém pode morrer e nascer a um

só tempo? Na verdade, o que eu rejeito é a interpretação de Torga como um sujeito autoral, esse *Autor-Deus*, onisciente e onipotente, que cria o seu universo, que cria o seu discurso, que conduz todas as coisas. Essa figura morre, para que o texto nasça. Quando penso Miguel Torga sob a égide do *escritor-moderno* barthesiano, considero que o seu discurso nasce a partir da morte daquele *Autor-Deus*, possibilitando ao seu texto ser sempre escrito *aqui e agora* – não mais sob a tutela de uma divindade superior, demiúrgica. Mas, ainda assim, se Torga pode ser considerado como uma figura autoral, ele, certamente, seria um *autor de papel* – como já foi dito e citado.

De fato, Torga inscreve-se no seu texto como uma das personagens, na verdade, como personagem principal. Se há alguma presença torguiana em seus textos, é através da *ficção* do seu personagem. Realmente, é por meio desse processo de adentrar o seu próprio texto (talvez, violentando-o?) que Torga cria a sua ficção:

A criação do mundo por parte da personagem autobiográfica é um processo que se inicia com a apreensão dum mundo real e termina com a construção dum mundo fictício (embora o único verdadeiro na sua perspectiva individual). (ROCHA, 1977, p. 86; grifos da autora)

De fato, a única perspectiva real no horizonte de Torga parece ser a ficção. Essa é a marca principal da sua produção literária. Sua autobiografia não passa de uma ficção – criada por uma personagem, ela própria, fictícia. Realmente, o próprio Torga parecia se considerar uma ficção. Em nota do *Diário*, do dia 23 de dezembro de 1982, quando estava passando o feriado de Natal com a família na região montanhosa e rural de Trás-os-Montes, ele menciona o seu contato com todo aquele povo rústico da vizinhança, gente que nunca o havia lido, mas em contato com a qual ele parecia se encontrar, verdadeiramente, compartilhando da “condição comum”: “Lá em baixo [na cidade, em meio aos intelectuais], *sou uma ficção entre ficções*; aqui sou uma criatura entre criaturas” (TORGA, 1999, p. 982).

Ao rastrear e comparar seus dois principais textos autobiográficos, *Diário* e *A criação do mundo*, é possível detectar versões diferentes do mesmo fato narrado. Como, por exemplo, o episódio da sua colação de grau na Universidade de Coimbra: era tradição entre os estudantes, naquele tempo, após a conclusão da cerimônia, rasgar as roupas dos formandos. Porém, vejamos as versões registradas por Torga:

Médico. Conforme a tradição, mal o bedel disse que sim, que os lentes consentiam que eu receitasse clisteres à humanidade, conhecidos e desconhecidos rasgaram-me da cabeça aos pés. Só deixaram-me a capa. E aí vim eu pelas ruas fora o mais chegado possível à minha própria realidade: um homem nu, envolto em três metros de negrura, varado de lado a lado por um terror fundo que não diz donde vem nem para onde vai. (*Diário*, 1999, p. 32-33; grifos meus)

E na tarde seguinte, mal o bedel leu as notas finais, subi ao ar erguido por vinte braços vigorosos, e caí ao chão na figura em que nascera. [...]

“Nu!” – murmurei, resignado, a sentir um pudor de cenobita.

[...] Os outros condiscípulos rasgados corriam em algazarra pelo pátio da Universidade, numa saudável reacção contra o frio e a melancolia que nos traz toda a finalidade atingida, pondo manchas de brancura viva na negrura vestida dos companheiros. Davam palmas nas nádegas uns dos outros, riam, galhofavam, enquanto eu, parado e meditativo, os olhava invejoso.

“Empresta-me a capa” – pedi por fim a um colega.

Embrulhado no sudário negro, a tiritar de frio, sozinho, daí a pouco atravessava o largo portão escolar. (*A criação do mundo*, 1996, p. 228-229; grifos meus)

Reparemos que na versão do *Diário*, Torga afirma que apenas lhe deixaram a capa; contudo, na versão d’*A criação do mundo*, ele afirma que pede a capa emprestada a um colega. A capa fazia parte (se não me engano, ainda faz) do uniforme oficial dos estudantes de Coimbra; era símbolo da organização, da ordem e, após a implementação da ditadura salazarista, torna-se símbolo, também, da autoridade.

de estatal. Dessa forma, Torga, que era um inconformado confesso e que se opunha abertamente à ditadura de Salazar (anos mais tarde, ele viria a ser preso devido a um dos seus livros), para acentuar ainda mais esse inconformismo, registra na *Criação* que não usava a capa. E, na verdade, linhas antes de registrar a cena da formatura, Torga narra-nos uma conversa com alguns companheiros de república na qual ele afirmava ser contrário ao uso da capa e da batina, pois pareciam simbolizar a farda de um exército dominado e comandado, pelo que não as usaria no dia seguinte, dia da formatura, já que se considerava, antes de mais nada, um civil.

Há aí, sem dúvida, uma ficção. Porém, outra questão surge: onde se encontra, realmente, a ficção? Na versão imediata do *Diário*? Ou na versão posterior e mais elaborada da *Criação*? Qual testemunho seria o verdadeiro? Quer me parecer que nenhum dos dois é, exatamente, verdadeiro. Ambos parecem testemunhos ficcionais. Pois, partindo-se do pressuposto (como já consideramos) de que a realidade apenas pode ser representada com fidelidade por ela mesma, e de que a simples transposição dessa realidade para o texto já implica o nascer de uma ficção, concluímos, portanto, que o próprio registro do *Diário* é um registro ficcional – uma vez que está representando, simbolizando essa realidade. Assim, talvez a única diferença entre ambos os testemunhos seja a de que a ficção registrada em *A criação do mundo* seja mais elaborada, por assim dizer, romaneada.

#### CONSIDERAÇÃO FINAL

Parece ter ficado claro que é através do apagamento do *autor* Miguel Torga, da sua morte, que a sua *escrita-autobiográfica* surge. É se desconstruindo que ele constrói o seu texto. Contudo, uma questão ainda me inquieta. Se podemos considerar Miguel Torga uma criação, uma ficção (de fato, ele o é) do indivíduo Adolfo Correria da Rocha, não seria plausível (e possível) pensá-lo, também, como um *leitor* do texto escrito

através da vida de Adolfo Correia da Rocha – o qual ele transpõe para o seu universo ficcional? Torga não seria, então, esse *leitor-autor* que transforma em ficção a vida do sujeito Adolfo Correia da Rocha? Consideremos a seguinte nota do *Diário*, de 4 de dezembro de 1940:

Continua o nirvana. Nem romance, nem contos, nem poemas. Apenas este monólogo [do *Diário*]. Se isto pudesse continuar, não era de todo desengraçado publicar mais tarde, na íntegra, os frutos 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 [...], seria também um livro meu, o que poucas vezes acontece a um autor. (1999, p. 56)

Nessa passagem, Torga considera a possibilidade de vir a publicar “os frutos insossos” do seu diário pessoal. Contudo, o que me chama a atenção é a afirmativa de que, ao publicá-lo, iria até ele “como leitor”. É aqui que, para mim, surge a figura de Miguel Torga como *leitor-autor*: de fato, ele é a criação do sujeito Adolfo Correia da Rocha, criação essa que lê a sua vida e a ficcionaliza, transformando-a em texto. Ele lê a vida de Adolfo Correia como um texto e o transpõe para o seu universo ficcional. De qualquer forma, é desconstruindo o primeiro texto (o de Adolfo Correia), que ele constrói o segundo (o do seu universo ficcional).

AN AUTOBIOGRAPHICAL FICTION: CONSTRUCTIONS AND ABSENCES IN THE TORGA'S TEXT

ABSTRACT: This text aims to analyze the process of construction of Miguel Torga's “autobiographical-text” following some contemporary critical theories regarding the author and the writing - guiding me, mainly, by Foucault and Barthes' studies. Firstly, in order to build his text, Torga turns off to himself, in a process of “self-absence”. However, the most interesting is that, at the end of this process, he seems to emerge as the reader and not as the author of his text.

KEY WORDS: Fiction, autobiography, Miguel Torga, Barthes, Foucault.

---

## NOTA

- 1 Expressão cunhada pelo Prof. Dr. Evando Batista Nascimento, do PPG-Letras: Estudos Literários da UFJF, e tomada de empréstimo das suas aulas.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.

\_\_\_\_\_. Da obra ao texto. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 71-78.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *Textos escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. Tradução de José Lino Grünewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. *Ser e ler Torga*. Lisboa: Veja, s.d.

Rocha, Clara Crabbé. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina, 1977.

Torga, Miguel. *A criação do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

\_\_\_\_\_. *Diário*. Lisboa: Dom Quixote, 1999. (II tomos).