

ADRIANO LOUREIRO

O HUMANISMO TORGUIANO EM *NOVOS CONTOS DA MONTANHA*

ASSIS

2014

ADRIANO LOUREIRO

O HUMANISMO TORGUIANO EM *NOVOS CONTOS DA MONTANHA*

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Dra Rosane Gazolla Alves Feitosa

ASSIS

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

L892h	Loureiro, Adriano O humanismo torguiano em <i>Novos Contos da Montanha</i> / Adriano Loureiro. - Assis, 2014 111 f. : il. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Orientadora: Dr^a Rosane Gazolla Alves Feitosa 1. Torga, Miguel, 1907-1995. 2. Literatura portuguesa – Séc XX. 3. Humanismo na literatura. 4. Contos portugueses. I. Título. CDD 869.09 869.3
-------	--

ADRIANO LOUREIRO

O HUMANISMO TORGUIANO EM 'NOVOS CONTOS DA
MONTANHA'

Dissertação apresentada à Faculdade
de Ciências e Letras – UNESP para a
obtenção do título de Mestre em
Letras (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 25/06/2014

COMISSÃO EXAMINADORA


Presidente: PROFA. DRA. ROSANE GAZOLLA ALVES FEITOSA - UNESP/Assis


Membros: PROF. DR. ANTONIO AUGUSTO NERY - UFPR/Curitiba


PROF. DR. MARCIO ROBERTO PEREIRA - UNESP/Assis

**A Iara, minha esposa e
companheira nos momentos
de dificuldade.**

AGRADECIMENTOS

À professora Sandra Aparecida Ferreira, pelas contribuições desde a graduação até as preciosas observações no exame de qualificação.

Ao professor Antônio Augusto Nery, que auxiliou na definição dos caminhos deste trabalho e prontamente aceitou participar da Comissão Examinadora na banca de defesa.

Ao professor Márcio Roberto Pereira, pelo incentivo nas aulas da pós-graduação, no processo seletivo e na confecção desta dissertação, melhorada por suas intervenções pontuais.

À professora Rosane Gazolla Alves Feitosa, minha querida orientadora e incentivadora desde os tempos de ensino médio, passando pela graduação até o presente momento. Obrigado pelos ensinamentos!

Aos funcionários da Seção de Pós-graduação e da Biblioteca da FCL de Assis, pela paciência e presteza com que sempre me atenderam.

Aos queridos amigos André da Costa Lopes, Jairo Sousa Melo e, em especial, Luiz Fernando Campos D’Arcádia pelo apoio durante as revisões e correções.

Aos meus amigos e companheiros de trabalho do Trigésimo Segundo Batalhão de Polícia Militar do Interior, pelo ambiente profissional saudável que me proporcionou a tranquilidade necessária ao sucesso desta jornada acadêmica.

À minha família, meu pai Jair Loureiro, minha mãe Tereza de Jesus Loureiro e aos meus irmãos Lúcio Álvaro Loureiro e Jair Loureiro Júnior.

Peco

Por absurdo humano:

Quero não sei que cálice profano

Cheio de um vinho herético e sagrado.

Miguel Torga, *Penas do Purgatório*.

LOUREIRO, Adriano. **O humanismo torguiano em *Novos Contos da Montanha***. 2014. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

RESUMO

Miguel Torga (1907-1995), um dos mais importantes escritores portugueses do século XX, aparece situado entre o *Presencismo* e o *Neorrealismo*, porque ultrapassa as limitações destes movimentos literários e porque, por meio de sua linguagem, engloba subjetivismo individual e compromisso social, conferindo a sua obra um caráter universalizante. No intento de refletir sobre a configuração da literatura de Torga e perceber nas narrativas ficcionais curtas a expressão do Homem, também presente em seus versos e textos autobiográficos, propomos analisar *Novos Contos da Montanha* (1944), apoiados, principalmente, por Eduardo Lourenço, José de Melo e Carlos Carranca. Nossa análise será guiada pela preponderância de cada um destes três elementos _ telurismo, religiosidade e sofrimento_ e mesmo cientes de que as vinte e duas histórias da coletânea contêm essas características, justificamos a tripartição por entender que, desta forma, se pode perceber melhor o projeto literário do artista, o qual designamos por _ *humanismo torguiano*.

PALAVRAS-CHAVE: Miguel Torga. *Humanismo torguiano*. Literatura Portuguesa. Conto. *Novos Contos da Montanha*.

LOUREIRO, Adriano. **Miguel Torga's humanism in *Novos Contos da Montanha***. 2014. 111 p. Dissertation (Masters in Literature) – Faculty of Sciences and Languages, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

ABSTRACT

Miguel Torga (1907-1995), one of the most important Portuguese writers of the twentieth century, is situated between *Presencismo* and Portuguese Neorealism, surpassing the limitations of both literary movements and, through his language, encompasses individual subjectivism and social concerns, providing him with a universal character. We will analyze *Novos Contos da Montanha* (1944), with the intention of pondering on Torga's literature and comprehending the expression Man in his short narratives, as well as in his verse and autobiographic texts, with the support of critics such as Eduardo Lourenço, José de Melo and Carlos Carranca. Our analysis is guided by three elements (tellurism, religiosity and suffering). Even though these elements can be found in all of the twenty two stories of that collection, we justify this to better understand the artist's literary project, which we name *torquian humanism*.

KEYWORDS: Miguel Torga. *Torquian humanism*. Portuguese literature. Short Story. *Novos Contos da Montanha*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 MIGUEL TORGA E SUA OBRA.....	12
1.1 Miguel Torga	12
1.2 Obras publicadas	19
1.3 <i>Novos Contos da Montanha</i>	23
1.3.1 A importância dos prefácios	25
1.3.2 Sinopse dos contos	29
1.4 Fortuna Crítica de Miguel Torga	34
2 O HUMANISMO TORGUIANO: CONSIDERAÇÕES	43
3 NOVOS CONTOS DA MONTANHA: ANÁLISE DAS NARRATIVAS	56
3.1 O telurismo e suas circunstâncias	56
3.2 A religião e suas circunstâncias	67
3.3 O desespero humanista e suas circunstâncias	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS	96
ANEXO.....	101

INTRODUÇÃO

No Brasil, os estudos sobre a Literatura Portuguesa parecem estar mais voltados às obras de autores como Gil Vicente, Luís Vaz de Camões, Almeida Garrett, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, José Saramago e alguns outros poucos nomes. Escritores importantes que contribuíram ativamente para a elevação da cultura lusitana ao *status* matricial raramente figuram no rol bibliográfico das disciplinas de graduação e pós-graduação dos cursos de Letras. Talvez isto aconteça por conta da redução da grade curricular sobre estudos portugueses, talvez seja a comodidade da perpetuação daquele ciclo literário canônico transmitido entre as gerações, fato é que memoráveis autores ainda permanecem à margem do cenário artístico português reproduzido em terras brasileiras, entre os quais se podem destacar Ramalho Ortigão, Júlio Dinis, Abílio Guerra Junqueiro, José Régio, Branquinho da Fonseca e Miguel Torga. É a obra deste último que estudaremos nas próximas páginas, buscando trazer à luz a colaboração dos escritos torguianos, que não só marcaram uma época, mas conquistaram um espaço todo especial na historiografia portuguesa.

Miguel Torga (1907-1995) é dono de uma obra vasta e diversificada, que vai da poesia ao romance, passando pelo teatro, pelo ensaio e pelo conto, além de outros tantos textos de difícil classificação, considerados pela crítica como “autobiográficos” ou “diarísticos”. Do que há de estudos sobre o autor no Brasil - principalmente os póstumos - a maior parte se concentra na antologia poética ou nas coletâneas do *Diário*, com reduzidos trabalhos sobre a narrativa ficcional romanesca, a contística e ainda mais escassos sobre a dramaturgia, que ocupa pouca extensão na produção torguiana. Visando a um duplo “resgate literário”, digamos de autoria e obra, sobretudo, dos contos de Miguel Torga, esta dissertação debruçou-se sobre o livro *Novos Contos da Montanha* (1944).

O poeta¹ nos foi apresentado pela Professora Rosane Gazolla Alves Feitosa, após a conclusão do curso de Letras, pela Faculdade de Ciências e Letras – Unesp de Assis/SP, no ano de 2008. A professora sugeriu, na ocasião, a leitura dos *Contos da Montanha* para que fosse pensada a possibilidade de um pré-projeto com o qual concorreria a uma vaga no Programa de Pós-graduação (Mestrado) da Faculdade de Assis. Talvez o nome de Miguel Torga tenha vindo à tona por um desejo da Professora Rosane de que os estudos sobre Torga fossem aprofundados, pois, no ano de 1983, ela obteve o título de Mestre em Literatura Portuguesa com a dissertação intitulada *Os contos da montanha de Miguel Torga: um painel*

¹ Torga preferia o título de poeta ao de escritor; no nosso trabalho utilizaremos os substantivos indistintamente.

transmontano. A pesquisa da orientadora consistiu em esmiuçar o espaço e a ambientação de Trás-os-Montes presentes em vinte e uma histórias de *Contos da Montanha* (1941) e *Novos Contos da Montanha* (1944), tentando compreender a organização social e alguns traços estilísticos. Chegamos ao consenso de que seu empreendimento havia se verticalizado no aspecto telúrico deixando campo ainda a uma investigação mais pormenorizada da relação de Torga com a religiosidade - para a qual Professora Rosane dedicou apenas um subcapítulo -, consigo e com os transmontanos, dos quais se autoproclamou porta-voz.

Após algumas apresentações em congressos acadêmicos com trabalhos voltados à análise dos contos portugueses, a ideia inicial ganhou força e o projeto foi desenvolvido com base em *Novos Contos da Montanha* (1944). A aprovação no processo seletivo de 2010 assegurou o prosseguimento dos trabalhos, mas foi com a apresentação do texto “O humanismo nos contos de Eça de Queirós e Miguel Torga” no 2º CIELLI – Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, na Universidade Estadual de Maringá (UEM), no primeiro semestre de 2012, que os rumos da pesquisa foram realmente definidos. O conceito de humanismo ligado a Torga e suscitado naquele colóquio esteve exclusivamente pautado nas observações encontradas no ensaio *O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações* (1955), de Eduardo Lourenço. Atendendo à necessidade de expandir as referências sobre o tema, já que esse texto de Lourenço se pautou na observação exclusiva dos versos, buscou-se também na Filosofia mais definições sobre o humanismo, visando estabelecer, em linhas gerais, o projeto literário de Torga, que permitisse uma aproximação do seu modo de pensar e agir no contexto português e ibérico com as narrativas ficcionais transcritas nos *Novos Contos da Montanha*. A esse projeto chamamos *humanismo torquiano*². Com base em tais parâmetros, esta dissertação foi desenvolvida em três capítulos e seus respectivos subcapítulos.

A primeira parte, intitulada “Miguel Torga e sua obra”, foi reservada à descrição da trajetória pessoal e profissional de Adolfo Rocha, na qual se assinala o seu lugar de destaque nos contextos histórico, social, político e literário. Na mesma seção encontra-se disposta uma relação das obras publicadas, excetuando-se as de menor relevância, como as inúmeras conferências e discursos proferidos. Há também um subitem dedicado especificamente à atualização da fortuna crítica de Miguel Torga, contendo estudos sobre as narrativas torquianas, sobretudo os voltados aos contos. Na sequência, o leitor é convidado a conhecer os *Novos Contos da Montanha* (1944) por meio de uma resenha e alguns aspectos da obra;

² Fernão de Magalhães Gonçalves utiliza essa terminologia em *Ser e Ler Miguel Torga* (1986).

nessa etapa reservou-se ainda um espaço para tratar do advento dos prefácios às edições do livro de contos, pois as declarações do próprio autor na abertura dos volumes revelam suas tendências artísticas e o momento histórico-social. Fechando esse capítulo inicial, incluímos as sinopses dos vinte e dois contos no intuito de contextualizar os leitores e estimular a leitura dos textos na íntegra.

O capítulo 2, “O Humanismo torguiano: considerações”, traz um breve panorama do conceito de humanismo, passando pelas definições de Jean-Paul Sartre contidas em seu texto programático “O Existencialismo é um humanismo”. Como o próprio título sinaliza, o cerne das explicações de Sartre, entendemos, se aproxima das características humanísticas encontradas em Torga, que buscamos descrever e definir como uma pragmática do poeta.

O terceiro capítulo, nomeado “*Novos Contos da Montanha*: análise das narrativas”, é o espaço reservado à análise dos contos à luz do conceito do humanismo torguiano. Sabendo que cada uma das narrativas apresenta, em menor ou maior grau, peculiaridades acerca da maneira de pensar do autor, os contos são estudados distintamente de acordo com uma “classificação” em três categorias: “O telurismo e suas circunstâncias”, “A religião e suas circunstâncias” e “O desespero humanista e suas circunstâncias”, procedendo-se à identificação dos elementos predominantes. Cuidou-se para que não houvesse uma secção drástica que comprometesse a relevância literária da obra, ficando claro, portanto, que a análise dissociada tem fins meramente didáticos. Assim, buscamos demonstrar a coerência na produção do poeta para além da simples temática do solo português, utilizando os dramas ficcionais dos contos para observar os pensamentos do autor, do intelectual e do homem Miguel Torga.

Em anexo vão alguns poemas que mantêm ligações com os textos em prosa, seja na temática ou na expressão, sistematizados pela ordem em que aparecem no texto. Quando julgarmos conveniente as referências, acionaremos os versos por meio de notas de rodapé.

1 MIGUEL TORGA E SUA OBRA

1.1 Miguel Torga

Miguel Torga é o pseudônimo literário adotado pelo médico Adolfo Correia Rocha, com o qual passa a assinar os textos a partir da novela *A Terceira Voz* (1934). O codinome não foi escolhido aleatoriamente: “Miguel”, em homenagem múltipla a Miguel de Cervantes, Miguel de Unamuno, Miguel Ângelo e Miguel Arcanjo; e “Torga”, em referência à vegetação arbústea das montanhas do nordeste português (região de Trás-os-Montes), evocação de resistência e ligação com a terra. A fusão dos dois elementos na identidade literária resume um tanto das crenças e da militância política e social do escritor, encerrando na escrita - que teve o ímpeto de seguir solitária, sem ligação com grupos intelectuais - o denotativo de todo o sistema simbólico de uma produção artística multifacetada de poeta, contista, novelista, romancista, dramaturgo, crítico literário e político.

Nascido em 12 de agosto de 1907 na vila São Martinho de Anta, concelho de Sabrosa, filho dos camponeses Francisco Correia Rocha e Maria da Conceição de Barros, Adolfo Rocha passa sua infância e inicia seus estudos ali mesmo na aldeia. Aos onze anos, por recomendação do padre local, vai estudar no Seminário de Lamego, onde permaneceu por apenas um ano. Apesar do pouco tempo, este período é de extrema importância para a trajetória pessoal e, conseqüentemente, a artística, pois o estreito contato com a tradição católica deixou profundas marcas que caracterizariam todo o seu percurso profissional. Sobre essa passagem no ano de 1918, Carlos Mendes de Sousa comenta e reproduz um trecho do próprio escritor:

Tendo perdido a fé, ao fim desse primeiro ano, recusa-se a continuar no Seminário. A passagem por Lamego, como dirá mais tarde no Diário, foi decisiva; aí passou ‘um dos anos cruciais’ da sua ‘vida de menino’. A problemática religiosa irá ocupar na obra de Miguel Torga um lugar digno de registro.

‘Coimbra, 25 de Dezembro de 1984 – Deus. O pesadelo dos meus dias. Tive sempre a coragem de o negar, mas nunca a força de o esquecer.’ *Diário-XIV* (SOUSA, 2009, p. 312).

Dois anos depois (1920), emigra para o Brasil para trabalhar na Fazenda de Santa Cruz, em Minas Gerais, onde passa cinco anos de sua vida. Ali começa a escrever seus primeiros versos, sob a influência do poeta brasileiro Casimiro de Abreu. Esses anos também

aparecem como uma época de sofrimento, na qual os sentimentos do exilado se afloram, conforme registro nos escritos memorialísticos.

De volta a Portugal, inicia seu curso de Medicina na Universidade de Coimbra em 1928, quando também escreve seu primeiro livro de versos. No capítulo “Cronologia”, que encerra o livro *Dar Mundo ao Coração: Estudos sobre Miguel Torga*, Carlos Mendes relata algo sobre esse ano:

Adolfo Rocha publica seu primeiro livro, *Ansiedade*, uma colectânea de poemas cujo título se revelará emblemático face ao que virá a ser o percurso literário do autor.

O livro jamais será reeditado. Em 1981, quando organiza a *Antologia Poética*, Miguel Torga apenas recupera um verso do seu primeiro livro: ‘[...] Sinto o medo do avesso [...]’ (SOUSA, 2009, p. 313).

Um ano antes, em 10 de março de 1927, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões fundaram a *Presença – Folha de Arte e Crítica*, cujas divulgações marcaram um importante período no cenário português do século XX. Sob a direção também de José Régio, a revista literária publicou cinquenta e quatro números até o ano de 1940, quando encerrou sua vigência, sendo uma das mais significativas folhas portuguesas. O estilo inconfundível de seus colaboradores fez com que aqueles intelectuais ficassem conhecidos como *A geração da Presença* e dessem corpo ao movimento literário do *Presencismo*, que coincide com o Segundo Modernismo Português. Apesar de ser, normalmente, acusada de exercer um papel que privilegiava a crítica em detrimento da capacidade criativa de seus integrantes, há quem diga o contrário sobre essa geração, como é o caso de Eduardo Lourenço.

A ‘Presença’ foi a geração mais literariamente consciente de todas as gerações literárias portuguesas. A mais literária também, aquela para quem a literatura é forma de vida e não uma de entre as possíveis, mas a forma superior da vida. [...] A coexistência destas duas atitudes [o culto pela literatura em níveis razoável e exagerado] permitiu a esta geração, num grau que não se encontra em nenhuma outra anterior, ser ao mesmo tempo autora e crítica, o mesmo José Régio à frente (LOURENÇO, 1955, p. 13).

A colaboração do autor transmontano na revista se dá em 1929, quando o universitário Adolfo e seus amigos coimbrãos da *República Estrela do Norte* começam a participar ativamente das discussões políticas e artísticas que aconteciam em estabelecimentos comerciais como a *Farmácia da Mariazinha*, o *Café Arcádia* e a *Pastelaria Central*, e é neste último local que se vê seduzido pela ideologia inovadora dos fundadores da *Presença*. O poema “Altitudes” foi o primeiro trabalho publicado na revista, juntamente com “Balada da

Morgue” e “Compenetração” (Presença nº 19), “Baloíço” e “Inécia” (Presença nº 22) e “Remendo” (Presença nº 23). Diferente das seis composições em verso, a última colaboração foi com o texto “O Caminho do Meio” (Presença nº 26), com o qual o poeta estabelece uma “alegoria sobre o satanismo do Homem que pretendeu ‘criar o dogma da sua própria divindade’” (BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL, 2007). Ainda que curta, a participação no periódico (dois anos), essa fase serviu para acentuar a necessidade de liberdade que o poeta demonstrou do início ao fim da carreira, cujo comprometimento se deu unicamente com a vida – em especial - do seu semelhante.

O contato com o grupo presencista é decisivo para a formação estético-literária do poeta. Vem-lhe deste tempo o fascínio pelo cinema (de que os primeiros volumes do *Diário* dão conta) e por certos autores que o iriam marcar profundamente (Goethe, Dostoievsky, Proust, Gide, Jorge Amado, José Lins do Rego, Cecília Meireles, Jorge de Lima) (SOUZA, 2009, p. 313).

Juntavam-se a esses grandes da literatura mundial, outras influências como Chestov, Bergson, Fernão Mendes Pinto, Ribeiro Couto, que o movimento literário ajudou a divulgar, além de dar visibilidade ao chamado *Segundo Modernismo*, postando-se como um importante meio transmissor das obras de Fernando Pessoa e de seus heterônimos, por exemplo. Mas a revista que se gabava de ser regida pela liberdade individual de seus colaboradores foi marcada por desavenças decisivas no seu longo percurso: a primeira, no ano de 1930, três anos após sua fundação, quando houve a cisão que culminou com a saída de Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt e Miguel Torga; a segunda, e derradeira, em 1940, quando Adolfo Casais Monteiro e João Gaspar Simões já não se entendiam, fato que acabou fechando definitivamente o ciclo da revista.

As décadas de 1930 e 1940 foram marcadas, entre outras coisas, também por uma polêmica que opôs *presencistas* e *neorrealistas*. O grupo de Régio é acusado de desenvolver uma “corrente literata” que pendeu, em certa medida, para a fuga da realidade. Para o ensaísta Antonio Quadros, em *A Existência Literária* (1959), por exemplo, essa corrente se perdeu em si mesma quando seus componentes passaram a desenvolver uma literatura de cunho mais intimista e se afastaram da problemática real para dar corpo ao que ele chama de “problemática postiça”. Nas palavras de Quadros (1959, p. 98), essa problemática postiça consistiu na transposição de um modelo literário francês, que comunicava um quadro completamente distante dos problemas enfrentados pelo homem português “em qualquer plano que se coloquem, desde o antropológico e do social, até ao estético e ao cultural”. Este

parece ter sido um dos motivos que levou à dissidência dos anos 30, eternizada na famosa carta a João Gaspar Simões e José Régio, chancelada por Torga e seus companheiros:

“Caros Camaradas:

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, consequentemente, o individualismo na criação artística, individualismo que a nós se impõe como o que há de mais verdadeiro no modernismo, e acima de qualquer lugar que lhe possa caber em mais definições e interpretações, Presença aponta-nos, confiante, a perspectiva dum tipo único de liberdade.

Ora esta perspectiva é o acenar duma comodidade que, irremediavelmente, implicará desânimo e renúncia por aquilo que se desdobra simultaneamente para melhor atrair e repelir, e dar a própria noção de Eternidade...

Parecendo actual e contínua, como exige a correspondência a uma superior inquietação, Presença deixa envelhecer o título, não vê a queda próxima no arcaísmo estático das escolas, e não sente o ambiente mole do ar viciado pelas insofismáveis flores-consideração de adepto para adepto.

Presença concebe mestres e discípulos com aquela interpretação convencional em que os mestres fazem lições para os que reputam alunos, - que, aliás, podem viver sem eles, o que não acontece com o público, - e vão-se classificando com mais, menos, dez, quinze, e raros vão aos vinte; e nunca aparecerá algum a quem dêem trinta, porque a bitola só tem vinte valores e deve levar-se em conta a velha prática do mestre, etc., etc...

Ora nós queremos que se possa reparar no que parece grande e no que parece pequeno; mas isto é impossível com medidas hirtas e aferidas.

Se, na verdade, a tendência natural da multidão é criar dogma, por que não grita a falsidade do dogma que lhe atribuem, todo aquele que se propõe ser sincero?

A crítica que tem sido feita na Presença, à primeira vista, aparenta estar de acordo connosco.

Mas, de facto, não.

A crítica sofre, sem remédio, as condenações peculiares a cada crítico. Este, fatalmente, nunca se poderá esquecer de si e do que lhe convém, e nunca evitará que tudo quanto passe através dele se ressinta da sua peculiar formação.

Nós encontramos na crítica da Presença os elementos necessários para justificar certa exclusividade imperativa.

Amigos:

Como vós, temos repulsa por uma vida de espírito que aparece, suavemente, a pedir aquela vocação, não anterior ao berço, mas talhada nele, e aperfeiçoada à custa de trabalhos e canseiras pelas bibliotecas além, - vocação mais tarde rematada na presidência duma academia ou na filiação garantida em qualquer sociedade de letras e belas artes.

Mas isto não é gritar: - salve-se quem puder!...

Aqui não se trata dum naufrágio: trata-se duma barca que não vai com os nossos rumos nem para o Norte de cada um...

Por isso, saímos dela; aliviada dos nossos destinos, talvez possa chegar melhor...

E à aventura, sem rei nem roque, pelo mundo de todas as latitudes
e longitudes, cá vão os vossos amigos

Adolfo Rocha
Edmundo de Bettencourt
Branquinho da Fonseca

Coimbra, 16 de junho de 1930”³

Os rumos que os dirigentes estavam dando ao periódico divergiam daquela concepção inicial na qual se defendia uma nova ordem na literatura, com a “tendência de valorizar o actual e o novo (na expressão como no expresso), em virtude quer dum cansaço das formas e substâncias passadas, esgotadas, quer duma descrença nas tidas por insuperáveis, modelares, eternas”, ou seja, “um certo modo de personalidade actual” (RÉGIO *apud* PEREIRA, 2009, p. 325-6). A proposta de José Régio e companhia de se distanciar do engessamento das correntes artísticas e contemplar exclusivamente a personalidade do autor, ao que se apreende da carta de dissidência, não atingiu seu objetivo e acabou sob a vigência daquilo a que chamaram “velha prática do mestre” fazendo “lições para os que reputam alunos”. Se o viés adotado pelos companheiros de geração era impróprio para expressar uma linguagem mais próxima do mundo real, da qual o médico-poeta era adepto, a desvinculação significou a liberdade rumo a uma literatura de cunho humanístico; e por essa razão, ao nosso estudo importa a fase iniciada no rompimento com a *Presença*, quando o perfil literário de Torga tem melhor definidos os contornos que o tornaram singular e o aproximaram, cada vez mais, das reais condições vivenciadas por seu povo. Nesse sentido, a *Existência Literária* (1959) traz explicações importantes sobre os escritores da época, sobretudo da relação filosófico-literária com a realidade que os circundava. Focando a existência humana, Quadros trata desde a questão da imanência até a da metafísica, consoante justifica logo na “Nota Introdutória”:

[...] a literatura é uma existência e, como tal é uma actualidade em contínuo movimento. Por existência entende todos aqueles planos de vida que são inerentes à experiência humana, desde a realidade antropológica propriamente dita até às suas formas de relação com os elementos cosmológicos ou transcendentos (QUADROS, 1959, p.11).

O ensaísta esclarece que busca a unidade de sua visão exigindo da literatura “uma plena responsabilidade existencial”, cujas escolhas convirjam para pôr o homem em direção

³ *Carta-aberta a João Gaspar Simões e José Régio*. Manteve-se a configuração do documento, conforme aparece citado em MELO, José. *Miguel Torga*. Lisboa: Editora Arcádia, 1960, p. 87-9.

ao seu destino, pelo que chama “caminho do real”. Para ele, a literatura valorizada como existência é aquela que supera a procura apenas da beleza e da forma e se guia para ter o mesmo fim e a mesma finalidade do movimento humano. No entanto, afirma que em Portugal eram poucos os autores que se dedicavam a obras de valores estilísticos e filosóficos concomitantes e, apesar de reconhecer a trivialidade desta crítica, julga que não havia se instituído tal verdade até aquela metade de século, pois ainda se viam manifestações jornalísticas, críticas e ensaísticas ignorando o equilíbrio forma-conteúdo. A opinião midiática, segundo o autor, influenciava profundamente os novos escritores a produzirem suas obras alinhadas às correntes dominantes, em detrimento de uma literatura mais aproximada do real e das raízes existenciais. Grande número de apoiadores destes “modismos” divulgava que bastavam três qualidades para um criador obter o sucesso: “espontaneidade, sinceridade e talento”, posição rechaçada por Quadros (1959, p. 29), que avalia o fenômeno destas “formas primárias de lirismo” apenas como “expressão de ‘momentos’ isolados de vida interior, cujo alcance para fora do microcosmo íntimo do escritor é reduzido a uma possível coincidência sensível ou sentimental com este ou aquele leitor”.

O processo criador dos *ismos* desaprovado por Quadros coincide com a visão de Miguel Torga em relação a esse tipo de produção regrada e limitada pelo interesse das academias. Ainda que após o rompimento com a *Presença* tenha se aventurado no lançamento das revistas *Sinal*, que dirigiu e colaborou no único número publicado, e *Manifesto*, cujos cinco números saíram de 1936 a 1938, neste último periódico consegue não somente congregar autores que, como Torga, não se contentaram em ficar no plano secundário, corroborando a doutrina da outra revista famosa, como também publica parte do seu espólio, de que são exemplos “O Lázaro” (posteriormente incluído em *O Outro Livro de Job*) e alguns poemas que depois saíam em *Poemas Ibéricos*. Passado este ciclo coletivo, sua escrita se desenvolve ainda mais autônoma, afastando-se de correntes literárias, círculos artísticos ou quaisquer outros grupos engajados artística e politicamente. Entretanto, a aversão às agremiações não o impediu de exercer uma vida pública comprometida com a realidade social, política e econômica do seu Portugal. Suas obras, especialmente as do final de 1930, demonstram a oposição aos regimes ditatoriais europeus e o conteúdo de *A Criação do Mundo (O quarto dia)* (1939), com as atrocidades da Guerra Civil Espanhola testemunhadas pessoalmente e as críticas ao governo fascista do general Francisco Franco na Espanha o leva à prisão. Sua atitude de apontar as falhas nos países vizinhos (protestou da mesma forma em desfavor do governo italiano de Mussolini) poderia influenciar negativamente a opinião

popular contra a ditadura portuguesa e este fato rendeu-lhe um longo período de perseguição - até a Revolução dos Cravos, em 1974 - e também problemas extensivos a sua esposa Andréa Crabbé, que foi impedida de continuar lecionando na Universidade de Lisboa. O apoio à candidatura do general Norton de Matos à Presidência da República, em 1949 e a participação em comícios e encontros do Partido Socialista, após a queda do regime salazarista nos anos setenta, são ainda exemplos da atividade política do escritor que nunca se filiou ao Partido, mas lutou arduamente para conquistar o direito de divulgar seus textos de intervenção cívica, nos quais deixa patente a defesa da liberdade e de um nacionalismo de “traços ibéricos”.

Para a nossa tentativa de delimitar algumas características da literatura torguiana, o livro *A Existência Literária* traz uma análise valiosa e, mesmo se manifestando em favor da qualidade poética de um artista alheio a nossa abordagem, seu autor, ao eleger a imaginação e a magia como elementos diferenciais de José Gomes Ferreira em relação à maioria dos poetas *neorrealistas* contemporâneos, serve-nos com informações que permitem posicionar Miguel Torga também como influência a essa nova geração. Na concepção de Quadros (1959, p. 93), Gomes Ferreira “acrescenta sempre um *algo mais* à realidade previamente conhecida” e transforma o cotidiano em uma espécie de “dialética do real e do ideal”. Apesar de superar o solipsismo e encontrar maior vínculo com a realidade radicada em seu tempo, ainda assim, nas palavras de seu crítico, o poeta não conseguiu levar a cabo uma literatura de efetiva aplicação filosófica nesse mesmo cotidiano.

No poema mais expressivo da sua situação existencial de homem, afirma com força: ‘Para além do ser ou não ser dos problemas ocultos, / o que importa é isto: / - Penso nos outros. / Logo existo’. E aqui surge, magistralmente interpretada, outra faceta essencial do seu idealismo, agora já não essencialmente individualizado: a sua fraternidade social, o seu amor de homem, a sua vibrátil sensibilidade para os problemas humanos. Se em Descartes fazia depender a existência do pensamento, José Gomes Ferreira faz agora depender a existência da solidariedade entre os indivíduos. Quer dizer: traduz a dialética ideal-real em dois planos, o da estética ou o da beleza e o da justiça ou o do bem, respectivamente através da imaginação e da solidariedade social. Só no plano da filosofia ou da verdade, ele cala ou adia a sua afirmação, o que equivale a uma nova dialética, agora noutra perspectiva. Com efeito, já a realização do belo, já a realização do bem não se nos afiguram por completo exequíveis se não se ligarem necessariamente ou se não derivarem necessariamente da verdade, cujo caminho é a filosofia. Situar a verdade como incognoscível é, de fato, o desfecho trágico do idealismo e do positivismo (QUADROS, 1959, p. 95).

Na avaliação da obra torguiana, podemos julgar que essa incompletude suscitada em Gomes Ferreira quanto à *realização do belo e do bem* em um “acto de adequação à verdade

antropológica” (QUADROS, 1959, p. 96) encontra na obra de Torga uma reconciliação mais adequada. O autor de *O Outro Livro de Job* não se apropria do fantástico (a não ser em termos fabulares como em *Bichos*) para realizar sua estética; alcança-a com os pés em terra firme, campo onde habitam seus personagens os mais reais possíveis; pela realidade, desnuda a condição humana deixando expostos os traços da tradição e da geografia que a compõem. Isso equivale a dizer que o seu projeto humanístico percorre por completo o caminho da discussão existencial, aliando os recursos estéticos das belas-letas à conexão com a realidade social de seu momento histórico no movimento em direção à verdade filosófica. Todos os segmentos de sua vida apontam para esse caráter solidário: a caça, paixão e inspiração para vários textos, não se apresenta como campo semântico de derramamento de sangue, cenário de maldade e devastação, e sim como ponto de encontro do homem com a natureza; a medicina, seu ofício, possibilita o contato entre os homens e do profissional de saúde com o sofrimento humano físico - das chagas - e psicológico - das circunstâncias; a política, “maceração”, conforme o próprio Torga, é o setor em que a situação negativa pode ser revertida e por meio da qual se mantinha acesa a possibilidade de dias melhores aos seus. Sendo a literatura o fio condutor daqueles elementos que se amalgamam coerentemente, sua obra se firma como a verdadeira expressão de um humanismo de traços existenciais chamado *humanismo torquiano*.

1.2 Obras publicadas

A publicação dos livros de Miguel Torga preserva uma característica que muito tem a ver com as condições políticas de Portugal, mas também diz respeito à maneira como conduzia suas relações pessoais e profissionais. A partir de 1938, trabalhando em todas as etapas de suas obras, da concepção à editoração, como um “autor artesão”, nas palavras de Emílio Rui Vilar, Torga passa mais tempo à procura da tão sonhada perfeição que ao longo da vida buscou alcançar na lapidação de suas palavras. A adoção da “Editora do Autor” revela - além do ímpeto individualista - uma artimanha utilizada para driblar a censura e dificultar o controle estatal sobre sua obra. A medida, porém, não foi suficiente para evitar a apreensão de vários títulos, entre os quais *Montanha*, *Vindima*, *Bichos*, *Sinfonia*, *Pátria*, *Rua*, *Portugal*, *Diário (I, II, III, IV e VIII)* e *A Criação do Mundo* (“*Os dois primeiros dias*” e “*O quarto dia*”). Após a censura de *Montanha* (1941) pela Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), Torga, para fugir dos serviços secretos do governo português, publica a obra no

Brasil com o título *Contos da Montanha* (1955), que circula clandestinamente em Portugal até 1968, quando volta a ser publicado em Coimbra em edição do autor.

Se os relatos de viagem contidos em *A Criação do Mundo (O quarto dia)* (1939) foram decisivos para o encarceramento na cadeia de Aljube é n' *A Criação do Mundo (O quinto dia)* (1974) que estão detalhados os três meses de prisão, postos ao conhecimento do público graças ao movimento de “25 de Abril” que fez retornar a liberdade de expressão. Nessa série de *seis dias de Criação do Mundo*, escritos estes classificados como autobiográficos, estão registrados os acontecimentos mais importantes do século XX em Portugal e no mundo⁴, o que acresce valor documental aos textos. Embora boa parte de suas páginas se revista de matéria combativa ao Estado Novo, um comentário de Fleming de Oliveira chama a atenção:

Segundo me contou uma vez um amigo do Dr. A. Magalhães, Salazar com quem Torga nunca se terá encontrado pessoalmente, não se coibia de manifestar-lhe a admiração, chegando a declamar em privado estrofes da ‘História Trágico-Marítima’: *Noite medonha, aquela! //O mar tanto engolia a caravela//como a exibia à tona, desmaiada!* (OLIVEIRA, 2014).

Inusitado que seja, o testemunho exemplifica a importância estética das composições nas quais se conciliaram literatura e sociedade sob a perspectiva íntima do poeta que, sendo autocrítico no burilar da palavra, buscou sempre a linguagem universal. Como resultado dessa exigência, a maioria das publicações conta com mais de uma edição e o perfeccionismo do autor/editor condiciona os volumes a passarem pelo rigoroso controle de qualidade, gerando edições “refundidas” e/ou “aumentadas”, quando não totalmente descartadas para uma segunda edição, como são os casos de *Tributo* (1931) e *Pão Ázimo* (1931), para citar apenas duas. Segue abaixo uma tabela com a sequência cronológica das obras separadas por gênero (“poesia”, “prosa”, “prosa e poesia” e “teatro”) e alguns dados básicos, das quais anotaremos aqui apenas o registro das primeiras edições:

TÍTULO	ANO	EDITORA	GÊNERO
<i>Ansiedade*</i>	1928	Edição do Autor	poesia
<i>Rampa*</i>	1930	Edição do Autor	poesia

⁴ Além do conflito espanhol, há considerações sobre a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Colonial Portuguesa, em Angola e alguns outros acontecimentos político-sociais de seu tempo.

<i>Tributo*</i>	1931	Edição do Autor	poesia
<i>Abismo*</i>	1932	Edição do Autor	poesia
<i>O Outro Livro de Job</i>	1936	Edição do Autor	poesia
<i>Lamentação</i>	1943	Edição do Autor	poesia
<i>Libertação</i>	1944	Edição do Autor	poesia
<i>Odes</i>	1946	Edição do Autor	poesia
<i>Nihil Sibi</i>	1948	Edição do Autor	poesia
<i>Cântico do Homem</i>	1950	Edição do Autor	poesia
<i>Alguns Poemas Ibéricos*</i>	1952	Edição do Autor	poesia
<i>Penas do Purgatório</i>	1954	Edição do Autor	poesia
<i>Orfeu Rebelde</i>	1958	Edição do Autor	poesia
<i>Câmara Ardente</i>	1962	Edição do Autor	poesia
<i>Poemas Ibéricos</i>	1965	Edição do Autor	poesia
<i>Antologia Poética</i>	1981	Edição do Autor	poesia
<i>Pão Ázimo*</i>	1931	Edição do Autor	prosa
<i>A Terceira Voz*</i>	1934	Edição do Autor	prosa
<i>A Criação do Mundo (Os dois primeiros dias)</i>	1937	Edição do Autor	prosa
<i>A Criação do Mundo (O terceiro dia)</i>	1938	Edição do Autor	prosa
<i>A Criação do Mundo (O quarto dia)</i>	1939	Edição do Autor	prosa
<i>Bichos</i>	1940	Edição do Autor	prosa
<i>Montanha*⁵</i>	1941	Edição do Autor	prosa
<i>Rua</i>	1942	Edição do Autor	prosa
<i>O Senhor Ventura</i>	1943	Edição do Autor	prosa
<i>Novos Contos da Montanha</i>	1944	Edição do Autor	prosa
<i>Vindima</i>	1945	Edição do Autor	prosa

⁵ *Montanha* (1941) foi posteriormente publicado como *Contos da Montanha* (1955).

<i>Portugal</i>	1950	Edição do Autor	prosa
<i>Pedras Lavradas</i>	1951	Edição do Autor	prosa
<i>Contos da Montanha</i>	1955	Pongetti	prosa
<i>Traço de União</i>	1955	Edição do Autor	prosa
<i>Pena de Morte</i>	1967	Edição do Autor	prosa
<i>A Criação do Mundo (O quinto dia)</i>	1974	Edição do Autor	prosa
<i>Fogo Preso</i>	1976	Edição do Autor	prosa
<i>Antologia de Contos</i> ⁶	1979	—————	prosa
<i>A Criação do Mundo (O sexto dia)</i>	1981	Edição do Autor	prosa
<i>Camões</i>	1987	Edição do Autor	prosa
<i>A Criação do Mundo (em um só volume)</i> ⁷	1991	Dom Quixote	prosa
<i>Um Reino Maravilhoso (Trás- os- Montes)*</i>	1941	Edição do Autor	conferência
<i>O Porto</i>	1944	Edição do Autor	conferência
<i>Diário I</i>	1941	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário II</i>	1943	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário III</i>	1946	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário IV</i>	1949	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário V</i>	1951	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário VI</i>	1953	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário VII</i>	1956	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário VIII</i>	1959	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário IX</i>	1964	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário X</i>	1968	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário XI</i>	1973	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário XII</i>	1977	Edição do Autor	prosa e poesia

⁶ Tradução norueguesa (1979); tradução sueca (1988); tradução romena (1990).

⁷ Tradução francesa (1985); tradução espanhola (1986); tradução catalã (1991).

<i>Diário (em um só volume⁸)</i>	1982	—————	prosa e poesia
<i>Diário XIII</i>	1983	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário XIV</i>	1987	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário XV</i>	1990	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Diário XVI</i>	1993	Edição do Autor	prosa e poesia
<i>Terra Firme. Mar*</i>	1941	Edição do Autor	teatro
<i>Terra Firme*</i>	1947	Edição do Autor	teatro
<i>Sinfonia*</i>	1947	Coimbra Editora	teatro
<i>O Paraíso</i>	1949	Edição do Autor	teatro
<i>Mar</i>	1958	Edição do Autor	teatro

* Edições esgotadas e/ou fora do mercado.

Apesar de o livro *Novos Contos da Montanha* (1944) ser o corpus deste trabalho acadêmico, as impressões deduzidas na análise dos contos passam por todos os escritos torguianos. Pelo caráter reflexivo dos volumes do *Diário*, que além da intervenção mais direta do autor traz uma série de poemas muitas vezes metalinguísticos, esta obra por vezes será trazida ao cotejamento no intuito de reforçar o perfil humanístico-literário de Miguel Torga.

1.3 *Novos Contos da Montanha*

Neste subcapítulo exploraremos a coletânea de contos *Novos Contos da Montanha*, por meio da qual empreenderemos a análise de alguns contos com o intuito de comprovar as características humanísticas inerentes à obra de Miguel Torga. O livro foi publicado pela primeira vez em 1944⁹, em Editora do Autor, e é composto por vinte e duas narrativas breves que se unem por um detalhe: todas retratam o ambiente da região de Trás-os-Montes, com

⁸ Tradução francesa (1982); tradução espanhola (1988); tradução sueca e búlgara (1990).

⁹ A 2ª ed. é de 1945; a 3ª, refundida e aumentada, de 1952; a 4ª ed., refundida e aumentada, de 1959; 5ª ed., acrescentada, revista e com um prefácio, 1967; 6ª ed., revista, 1975; 7ª ed., 1977; 8ª ed., 1978; 9ª ed., revista, 1980; 10ª ed., 1981; 11ª ed., 1982; 12ª ed., 1984; 13ª ed., 1986; 14ª ed., 1988; 15ª ed., 1991. Tradução espanhola, 1986; tradução polonesa, 1988. Utilizamos nesta dissertação a edição brasileira de 1996 publicada pela Nova Fronteira.

descrições *neorrealistas* que buscam envolver o leitor e fazê-lo participar da realidade social e da questão existencial daquele povo.

Escolhemos trabalhar com o volume brasileiro por apresentar na introdução intitulada “Os Sonhos do Sujeito e sua Construção Social” as considerações do Professor Cid Seixas acerca do contexto sócio-político tanto brasileiro quanto português, além de observações valiosas sobre as características do autor português que servirão para corroborar a linha de pensamento que associamos a Torga.

A introdução começa descrevendo a saga dos contos torguianos que, devido à repressão política lusitana, foram publicados no Brasil como *Contos da Montanha* (1941). Nascido três anos depois e publicado em terras europeias, veio o livro *Novos Contos da Montanha*, o qual, segundo o próprio Torga, foi “mais feliz do que seu irmão gêmeo *Contos da Montanha*, desterrado no Brasil”. Tempos difíceis em que os emigrantes portugueses encontravam no Brasil acolhimento e perspectivas de um futuro melhor, mas também encontravam pobreza e condições semelhantes de exploração. Os momentos parecidos dos dois países tornaram-se ideais ao surgimento de uma literatura de denúncia, primeiro cá e posteriormente lá:

É curioso observar nestes contos exemplares o equilíbrio conseguido entre a dimensão individual, psicológica de cada personagem e a dimensão social. Nos anos 40, a literatura portuguesa conseguia se libertar da excessiva valorização do plano individual e da subjetividade, imposta pelos representantes do segundo momento do Modernismo Português, a Geração de Presença; e se aproximava do engajamento e do realismo socialista já assumidos pelo Romance Brasileiro de 30. Ferreira de Castro, um dos precursores desta tendência neo-realista, levou para a imprensa portuguesa o debate sobre os escritores brasileiros do Nordeste, como Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos (SEIXAS, 1996, p. 2-3).

Em se tratando desses romancistas de 30, no caso de Jorge Amado, por exemplo, sua influência na escrita do autor dos *Novos Contos da Montanha* não impediu o predecessor de reconhecer a amplitude da literatura torguiana, registrando na orelha da edição brasileira do livro a sua admiração: “Entre os que trabalharam a língua portuguesa, na criação da poesia e da narrativa, o nome de Torga se destaca pela escrita invulgar e pelo conteúdo de uma literatura feita de humanismo” (grifo nosso).

Seixas (1996, p. 3) compartilha das ideias de Eduardo Lourenço e também vê o diferencial nas construções de Torga em relação aos seus contemporâneos, tanto *presencistas* como *neorrealistas*: para os dois críticos, ele abandonou as análises intimistas, entretanto,

sem se submeter às regras do *Neorrealismo*, garantindo assim a avaliação de seu legado para além de “uma moda literária”.

Vista com os olhos de hoje, sem as paixões suscitadas pelos dilemas do realismo socialista, a obra de Torga é mais eficiente (mesmo enquanto documento de denúncia) do que os romances panfletários dos neo-realistas de deliberada atitude política. Enquanto o texto torguiano ampliou a dimensão dos problemas pelas lentes da arte, as obras comprometidas com as exigências do movimento Neo-realista deram destaque às estratégias de denúncia política, perdendo-se nos estreitos limites da ética partidária (SEIXAS, 1996, p. 4).

Sob tal ótica, a contística do médico-escritor preenche habilmente o duplo objetivo de deixar à mostra as feridas sociais, dando visibilidade extraterritorial aos casos portugueses, ao mesmo tempo em que mantém o propósito de construir uma verdadeira obra de arte, conservando os atributos inerentes à trama do gênero literário.

1.3.1 A importância dos prefácios

As primeiras publicações da obra foram contempladas com prefácios que esclarecem exatamente uma das funções da obra: a de denúncia social. O primeiro prefácio aparece na segunda edição e vem com o local de redação e a data inscritos logo no cabeçalho: “S. Martinho de Anta, Setembro de 1945”. Na edição seguinte esses dados aparecem no fechamento do prefácio: “Coimbra, Setembro de 1952”. O terceiro e último prefácio acompanha a quinta edição, com as seguintes informações: “S. Martinho de Anta, Natal de 1966”.

A brevidade dos textos iniciais, porém, não permite que os tratemos como meras apresentações, sem relevância. Mesmo porque, em verdade, Gérard Genette já nos alertou sobre a importância das instâncias textuais que precedem o texto propriamente dito (os contos, no caso) e sua relação com o mesmo; essas instâncias são os chamados *paratextos*, entre os quais se encontra o prefácio:

Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de uma maneira mais geral ao público. Mais do que uma fronteira ou um limite estanque, trata-se de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um ‘vestíbulo’, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. ‘Zona indecisa’ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, como

dizia Philippe Lejeune ‘franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura’. Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário aural, ou mais ou menos legitimada pelo autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados (GENETTE, 2009, p. 9-10).

Após a quinta edição, há a coexistência dos prefácios, dispostos sempre cronologicamente. Coerente nas três ocasiões, Torga se vale desses momentos para renovar o “pedido” de atenção para a realidade retratada nas páginas ali inauguradas. Tratando seu interlocutor por “Querido Leitor”, “Leitor amigo”, o autor se aproxima do processo que Genette (2009, p. 177) julga ser típico da retórica de persuasão, em que a valorização do texto, em detrimento de seu autor e de suas habilidades artísticas, implica focalização no assunto: “deve-se valorizar o *assunto*, com o risco de escusar com maior ou menor sinceridade a insuficiência da *forma como foi tratado*: [...] o senhor deve mesmo assim ler meu livro, por sua ‘matéria’”.

Sobre a importância do tema, o teórico francês nomeia e conceitua alguns tipos de utilidade, exemplificando os conteúdos e as formas mais comuns que povoam os prefácios. Desse tanto, uns são mais associáveis às construções do autor transmontano, como a *Utilidade social e política* e a *Utilidade moral*, conforme exemplo desta última disposta abaixo:

Utilidade moral é todo o imenso *topos* do papel moralizador da ficção dramática; veja-se o prefácio de *Phèdre*: ‘Não fiz [tragédia] onde a virtude seja mais posta às claras do que nesta. Nela os menores erros são punidos severamente, [...] É esse propriamente o objetivo que todo homem de bem que trabalha para o público se deve propor’ [...] ou mesmo o de *Égarement du coeur et de l’esprit*: ‘o romance deve tornar-se ‘quadro da vida humana’ para ‘censurar os vícios e os ridículos’ (GENETTE, 2009, p. 178).

É a tônica que também Torga segue, pois os indícios deixados em seus parágrafos preliminares não somente confirmam as funções do *paratexto*, como também engrossam a mística em torno do perfeccionismo torguiano, elemento-chave do chamado “desespero da criação”, que podem ser observados nos últimos períodos do prefácio à quinta edição: “A missa é campal, aberta a todos os horizontes. E quem a reza é um pobre cristão que soletra humildemente, em nome dos irmãos penitentes, o seu tosco latim. O que até se vê na própria maceração destes sucessivos intróitos...” (TORGA, 1996, p. 12).

Na mesma linha está o prefácio à *Antologia Poética*, cuja revisão arrancou de Torga (1981, p. 10) o desabafo: “Numa emancipação soberana, surgiram-me à leitura na evidência de uma coesão irreduzível, mesmo quando me desagradavam de todo em todo. O que estava feito, estava feito, quer fosse aceitável, quer não”.

Assim, tais textos nos *Novos Contos da Montanha* têm o caráter unificador que contextualiza os contos, afastando qualquer possibilidade de a coletânea parecer um “amontoado artificial e contingente”, nas palavras de Genette. Têm também as características de “selecionar o público” e de “declarar as intenções do autor”, entre outras que o teórico francês elege como inerentes ao prefácio original, quando este pende a se tornar “um dos instrumentos do controle autoral”.

Genette (2009, p. 202), ao dizer que “o prefácio-manifesto pode, enfim, militar a favor de uma causa mais ampla do que a de um gênero literário”, admiti o tom preceituário que essa parte da obra pode conter, estatuto que vai ao encontro daquilo que Carlos Reis define como *textos doutrinários*:

Entendemos por **textos doutrinários** testemunhos de escritores que, quase sempre imersos no fluxo da produção literária a que se referem, procuram estabelecer e propor orientações para essa produção literária e mesmo, nalguns casos, para a do futuro. Sinteticamente pode dizer-se que os **textos doutrinários** obedecem à seguinte caracterização:

Os **textos doutrinários** revestem-se de um certo pendor **programático**, no sentido em que frequentemente sugerem, de forma expressa ou velada, uma acção a cumprir, não raro por um grupo ou por uma geração; essa propensão programática pode ser reforçada pelo aparecimento dos textos doutrinários em lugares e em circunstâncias particulares (polémicas, manifestos, prefácios, posfácios, etc.);

Os **textos doutrinários** elaboram-se muitas vezes num registro **ensaístico** ou similar. Isto significa, por um lado, que a reflexão que levam a cabo é tentativa e não definitiva, mesmo quando são formulados em tom injuntivo (p. ex.: manifestos); por outro lado, embora eventualmente muito sugestivos do ponto de vista teórico, eles não se propõem enunciar o discurso da **teoria**, na acepção assumida pelo termo, no âmbito dos estudos literários (REIS, 1999, p. 489-90, grifo do autor).

No caso de Miguel Torga, mesmo não se convertendo totalmente a esse papel *metalitetário* enfatizado por Reis, não deixa de intervir no processo literário, pois se relaciona diretamente com os seguintes aspectos literários: “A condição do escritor e a sua responsabilidade (cultural, ética, ideológica, etc); Os problemas da criação literária, em diversos domínios (técnicos, sociais, psicológicos, etc.)” (1999, p. 490).

A relação escritor-leitor é exemplificada por Carlos Reis por meio de dois prefácios: o dos *Azulejos do Conde Arnoso* (1886), de Eça de Queirós, no qual Eça faz uma reflexão acerca da adequação comportamental do romancista em relação ao leitor atual, que denomina *público*; e o de *Os Desertores* (1967), de A. Abelaira, que trata da problemática da criação literária em face da insatisfação com o produto final. Esses “manuais”, respectivamente de sobrevivência e de explicação das intempéries, aparentemente dirigidos ao profissional das letras, são destinados ao leitor. Os escritos programáticos que paramentam os *Novos Contos da Montanha* mantêm essa correspondência, concitando o leitor a vivenciar com o escritor o cotidiano transmontano. Observe o prefácio à segunda edição:

Poeta, prosador, é na letra redonda que têm descanso as minhas angústias. 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 colectiva” (TORGA, 1996, p. 8-9).

A terceira edição do livro vem com o mesmo tipo de discurso:

Leitor Amigo:

[...] Dou eu, pois, o exemplo, e digo-te em duas palavras que se fez mais uma reprodução do painel, acrescentando figuras que lhe faltavam, e retocado aqui e além, onde a tinta estava a cair.

Painel tosco e montanhês, como sabes. Mas nosso, quer queiramos, quer não, e dos outros também, quando a curiosidade dos outros der a volta ao mundo.

Então, embora sorriam da ingênua pintura do artista, hão-de certamente render-se à penitente grandeza destes irmãos serranos, que se purificam com sofrimento universal num purgatório de chamas transmontanas (TORGA, 1996, p. 11-12).

Programáticos o são, portanto, por estabelecerem no diálogo com o leitor, os parâmetros do *humanismo torguiano*, cujas peculiaridades estão disponíveis adiante e exemplificadas nas análises dos contos.

1.3.2 Sinopse dos contos

As vinte e duas narrativas estão interligadas pelo fator territorial e pelo retrato social, cuja ambientação propicia o posicionamento crítico do artista. As personagens e os elementos locais, incluindo o solo e os costumes, formam um mosaico que Feitosa (1984) nomeou “painel transmuntano” e nesse “painel” se fazem presentes representantes do valentão, do padre, da mulher, do caçador e de tantos outros tipos que identificam o habitante do nordeste português, mas também o interiorano de qualquer outra localidade.

“O Alma-Grande” é o conto que abre a obra. Consiste na história de basicamente três personagens: O Alma-Grande (o abafador), Isaac e seu filho Abel. Isaac, acometido por uma febre intensa, já havia sido desenganado pelo médico e, em seu leito de morte, recebe a indesejada visita do abafador, chamado pela família para abreviar o sofrimento do moribundo. Experiente na arte de uma “eutanásia tradicional”, o assassino não consegue dar cabo da vida de Isaac porque tem Abel como testemunha. Com a saúde restaurada, a vítima passa a ser o agressor: Isaac se vinga e mata o Alma-Grande, sob o olhar de Abel. (traz anotações sobre personagens bíblicos).

“Fronteira” é o título do segundo conto e também o nome da aldeia localizada em solo pedregoso, inviável para a agricultura e que tem a economia baseada no contrabando. A narrativa mostra a atividade dos moradores e a dos guardas que tentam impedir o transporte ilegal de mercadorias e alimentos pelas fronteiras de Fuentes. O envolvimento amoroso entre Robalo, o guarda, e Isabel, a contrabandista, gera um filho. O fruto desse amor e a incompatibilidade das “profissões” faz com que o homem abandone seu ofício e passe a viver com e como Isabel, atravessando armas de fogo. (traz proximidade entre os homens e animais: sobrevivência).

A narrativa “O Pastor Gabriel” fala sobre a destreza de um rapaz em ‘educar’ seu rebanho para que, diferentemente dos outros, não destruísse as plantações alheias. O segredo do sucesso de Gabriel estava em seus assaltos noturnos, quando guiava seu gado ao ataque para que, alimentados à noite, não sentissem muita fome durante o dia. O conto se finda no encontro sorrateiro do pastor com a requintada filha do patrão em um galpão, onde têm relação sexual sobre a palha e entre os animais. (alguns traços de proximidade humano-animal).

“Repouso” conta as aventuras do valentão Joaquim Lomba, figura que aterrorizava o vilarejo e colecionava assassinatos. Criminoso nato, ninguém ousava desafiá-lo. Até que,

durante os festejos em comemoração a Senhora da Boa-Morte, Lomba deu largas à sua angústia recalcada e atormentou a vida da comunidade, exigindo que tocassem sua música preferida e queimassem os fogos de artifício antes da hora, sem encontrar oposição. Ao exigir “a cana” que um menino de nove anos havia conseguido pegar, Lomba foi contrariado, inclusive achincalhado pela criança. Atônito e com um leve sorriso no canto da boca, o malfeitor encontrou a paz: “- Chegou para mim...”. Suicidou-se com um tiro na boca.

No conto “O Caçador”, tem-se o mundo pelos olhos do caçador, o velho Tafona. Alheio aos burburinhos da aldeia, o homem busca seu refúgio no contato com a natureza e quando sabe dos encontros amorosos do jovem casal Matilde e Avelino em meio às vinhas, encara aquilo com naturalidade, diferentemente de toda a comunidade. Os amantes têm Travassos como delator às famílias. Durante um dia de caça, Tafona vê os jovens se dirigindo ao “ninho de amor” e sendo seguidos sorrateiramente pelo bisbilhoteiro Travassos. O experiente caçador desvia o cano de sua arma dos coelhos para o espião, ordenando sua parada. Dessa maneira, garante o “coito” dos jovens que, para ele, em nada difere dos animais.

Acometido pelo mal da lepra, Julião é o protagonista de “O Leproso”. Ao descobrir o nome da terrível doença que já há algum tempo deformava seu corpo, o homem se vê renegado pela sua comunidade, o que desperta nele dois sentimentos: a tristeza da solidão e o ódio da vingança. Ouvindo dizer que um banho de imersão em azeite de oliva curaria sua enfermidade, resolve experimentar. Não vendo resultado, põe em prática sua vingança, envasando o óleo usado e repassando à aldeia, que consome a especiaria sem saber de sua origem. Quando a notícia chega ao conhecimento do público, estes resolvem punir o leproso, que tenta, em vão, uma fuga para o matagal. Cercando o homem, ateiavam fogo no mato, matando-o carbonizado.

A tônica da micronarrativa “Destinos” é a timidez, sendo a falta de atitude do filho de Teodósia responsável por fazê-lo perder Natália. A história de amor despertada no primeiro encontro dos dois em junho, época de colheita das cerejas, quando a fruta serve de pretexto para a aproximação, se finda no próximo ciclo da fruta, quando a moça acaba conquistada por outro rapaz e os sinos da igreja anunciam o casamento.

“O Lopo” é o nome do conto e também da personagem principal, cuja história se pauta numa vingança fomentada por uma derrota judicial. Ao perder a posse de uma mina para o vizinho Casimiro, o Lopo, em sua aparente aceitação, planeja a morte de seu adversário, crime que se consuma com um tiro de espingarda dado de surpresa, tanto para a

vítima como para a esposa do assassino, que recebe a notícia da barbárie ao mesmo tempo em que é comunicada do fim de seu relacionamento, pois o marido vai fugir e abandonar o lar.

O conto “O Sésamo” traz a atitude do menino Rodrigo frente às histórias contadas por um adulto, Raúl. A criança acredita piamente na idéia da existência, no alto da montanha, de um tesouro que se revelaria do interior da terra ao brado de um “– Abre-te, Sésamo!” e decide buscá-lo. A aventura fantasiosa acaba fracassada e o personagem é trazido à realidade pelo berro de uma ovelha que está a parir.

“Mariana” corresponde à personagem errante que, a cada encontro com um trabalhador rural, mantém relação sexual e dessas aventuras nascem os filhos que a acompanham em suas caminhadas sem destino. Ao final da narrativa, já se somam sete crianças na “prole”. Protetora, Mariana se esforça para conservar seus herdeiros consigo, negando sempre os pedidos dos homens para deixar os filhos maiores a ajudá-los na mão-de-obra: “- Deixá-lo! Há cada uma! Ia agora deixar-lhe o menino!”.

“Névoa” dá título a história do complicado relacionamento de Joana e Celestina, mãe e filha, respectivamente. Nascida logo após a morte do pai, desde bem cedo a menina venera a foto do patriarca, o que irrita a velha Joana e causa a desunião entre elas. Na adolescência, a menina começa a acusar com veemência a mãe por esta ter esquecido a figura do marido. A mulher, não aguentando mais a situação, resolve de um relance acompanhar a trupe de trabalhadores que passavam à porta com destino aos vinhedos, abandonando a casa e Celestina.

“Natal” expõe a saga de Garrinchas, um de andarilho que, diante do frio intenso, resolve adentrar na igreja e, não vendo outra maneira de se aquecer, queima o andor da procissão. Aos olhos de Garrinchas, seu gesto parece não desagradar às figuras bíblicas que compunham o presépio e, sem culpa, convida a Mãe de Deus e o Menino Jesus a participar de sua magra ceia.

No conto “Renovo”, o jovem Pedro é acometido por uma enfermidade que vai dizimando as aldeias, assim como aconteceu com sua família, restando-lhe apenas a mãe, Felisberta. O soar do sino pelo prior anunciava as mortes na comunidade, distinguindo-se sexo, idade e posição social das vítimas pela maneira e quantidade de badaladas. Como Pedro não conhecia tais regras, Felisberta manipulava as notícias, informando sempre que morriam os mais velhos, no intuito de manter as esperanças do filho em rever os amigos e a namorada. Curando-se, somente alguns dias mais tarde o rapaz percebeu o estrago deixado pela epidemia.

Disposto como o décimo quarto conto da coletânea, “O Regresso” conta em sete páginas a angústia de Ivo, um jovem ex-combatente que se voluntariou para a guerra; depois de um longo tempo, regressa das batalhas e se põe de longe a observar “Leiró”, a aldeia onde nascera e crescera, mas com a qual perdera o vínculo. O rapaz é abordado por Zé Chaveco, um menino pastor de ovelhas, que o indaga sobre sua origem e sobre sua presença ali, fato que suscita a reflexão sobre a situação precária do “expatriado”. Perante a incisiva interpelação da criança, Ivo percebe a “muralha” psicológica e social que o separa de sua comunidade de origem, que agora o rejeita; dá-se por vencido, desistindo da aproximação.

“A Confissão” é uma daquelas intrigantes histórias de um ser acusado e condenado por um crime que não cometeu. Bernardo fora acusado de matar Armindo, seu amigo. Mesmo diante da negativa, as evidências apontavam para ele, por ter se desentendido com a vítima na mesma noite do homicídio. Mesmo desconfiando ser Reinaldo o autor, não delatou, restando-lhe somente a fuga como alternativa. Cinquenta anos depois, retorna à sua terra natal, no dia do velório do assassino, que confessara o ato ao padre local. Não se contentando, o injustiçado invade o velório e desfere duas bofetadas no cadáver, descarregando meio século de remorso.

Em “O Milagre”, Pedro se casa com Raquel, apesar dos apelos contrários da mãe, que pressente a hereditariedade da loucura familiar da moça. Com o passar dos anos, a suspeita materna se confirma: não podendo engravidar, Raquel se torna agressiva e desenvolve uma patologia psíquica que obriga o rapaz a encaminhá-la, amarrada, a uma longínqua cercania para tratamento. No meio do caminho, simulando estar curada, a mulher suplica a retirada da mordaca; no momento em que é atendida, se lança em um precipício, suicidando-se. O tormento de Pedro se abrandava quando encontra com um novilho moribundo. Enxergando no sofrimento do animal o sentimento de sua esposa, sangra piedosamente o bicho, “acalmando-o”.

Carlos Pinto, um homem franzino e baixo, com muito custo (e a preciosa ajuda da casamenteira do vilarejo), após agarrar a virgem Guiomar, acaba conseguindo conquistar a moça, que engravida logo no primeiro encontro. Pelo seu tipo físico, “O Artilheiro”, como era conhecido, é motivo de chacota pelo corpulento Mareante que, desprezado por Guiomar, zomba da criança do casal. Diante da ofensa, o Artilheiro agride gravemente o seu concorrente, ato que lhe custou um julgamento pelo Tribunal. No final, o juiz entende ser legítima a “defesa da honra”, absolvendo o réu.

O conto “Teia de aranha” aparece como o décimo oitavo na seleta e narra uma daquelas histórias misteriosas de crimes (quase) perfeitos. Na comunidade de S. Cristóvão,

Artur e seu tio Bento Caniço protagonizam o episódio cuja problemática se institui com o sumiço de Caniço que, mesmo não sendo homem de fortuna, possui o suficiente para despertar a ganância onde há somente miséria. Entretanto, o comportamento “acima de qualquer suspeita” afasta a incriminação de Artur. Algum tempo depois, no momento da morte do sobrinho, uma chuva torrencial destrói um muro que ele havia construído à época do desaparecimento do tio e, com o revolver do alicerce, surge a ossada de Bento Caniço, cena que encerra a narrativa.

Na narrativa “A Festa”, Miguel Torga conta a expectativa de uma família às voltas com a festa a Santa Eufémia. Programando-se durante o ano todo, cada um tinha um motivo para comemorar: Nobre pretendia pagar as dívidas e se mostrar aos amigos, esbanjando suas economias; Otília, beata, passar a noite a rezar; Lúcia, a filha, encontrar o namorado e curtir ao máximo os festejos. Chegada a data, realmente colocaram em prática seus planos, porém, passada a euforia, todos voltam para o lar esgotados e desanimados.

“O Marcos” é a narrativa de um garoto andarilho que se encontra com Maia, um senhor que sempre ajuda os desamparados. Mas o homem é constantemente roubado ou enganado pelos que ajuda e parece que já espera por essa atitude. Com Marcos acaba sendo diferente, pois o menino “não corresponde às suas expectativas” e lhe sai um bom ajudante. Decepcionado com os bons préstimos, Maia (que no fundo gostava das surpresas de ser trapaceado) começa a ralhar pelos cantos, criticando o jovem, que ouve as ofensas do patrão. É nisso que Marcos resolve abandonar a casa e o gado que pastoreava, deixando os animais a badernar a propriedade. Diante do pretexto, o homem resolve castigar o traquinas e, no momento da surra, descobre um boneco no lugar do menino, que fugira. Contento com a traição (já esperada), o Maia ainda lucrou com a situação, ganhando um espantalho.

O Marta e o Felismino protagonizam “A Caçada”, a penúltima história de *Novos contos da montanha*. Felismino, para não demonstrar fraqueza, aceita o convite do primeiro para caçar e, mesmo sabendo da possível vingança por conta de um desentendimento de há alguns dias, saem juntos. A tensão de espreitar as perdizes se mistura à tensão do iminente tiro traçoeiro do outro, tanto que Felismino, por puro reflexo se desvia de um “disparo acidental”. Diante da situação de alerta do outro, a vingança não se concretiza (não fica evidente se era mesma essa a intenção) e os caçadores se despedem, com o suspense de um último chamamento do Marta, quando o outro já está de costas: “– E ouça: o que lá vai, lá vai...”.

O último texto da seleta é “O Senhor”. A procissão de “Senhor-fora”, encabeçada pelo padre Gusmão, segue com destino à casa de Malaquias e Filomena, pois a mulher estava

há três dias com complicações no parto, à beira da morte. Chegando, em vez de fazer a unção, o prior resolve assumir a função de parteiro e se despe das vestes religiosas. Diante das dificuldades humanas presenciadas, o religioso obtém sucesso na empreitada, o que soa bastante estranho à época, pois o sacerdote se desviou de suas atribuições e teve contato com a intimidade do corpo feminino. O livro tem seu encerramento em grande estilo, em uma narrativa que bem resume os comportamentos sociais, por meio dos quais Miguel Torga desfila seu humanismo.

1.4 Fortuna Crítica de Miguel Torga

Neste subcapítulo serão comentados alguns dos trabalhos acadêmicos, ensaísticos e analíticos desenvolvidos acerca da narrativa torguiana, com ênfase àqueles relacionados aos contos. Também estarão presentes as obras que se dedicam ao perfil do homem e do pensador que foi Miguel Torga, pois nessas se podem comprovar as ideias que buscamos engendrar ao longo desta dissertação. No recorte que fizemos, daremos maior atenção aos estudos recentes, visando buscar principalmente as percepções da crítica póstuma e denominar quais são os pontos mais estudados nas últimas décadas, atualizando a fortuna crítica do autor dos *Novos Contos da Montanha*. Neste espaço também constarão, de forma generalizada, algumas publicações de periódicos especializados, com realce aos artigos mais próximos à nossa pesquisa.

Embora tenhamos resolvido privilegiar os trabalhos pós-1995, julgamos pertinente começar a exposição comentando a dissertação da Professora Rosane Gazolla A. Feitosa, que nos influenciou diretamente. No trabalho acadêmico *Os contos da montanha de Miguel Torga: um painel transmontano*, apresentado à Universidade de São Paulo no ano de 1984, a pesquisadora detalhou a organização social da Montanha por meio de vinte e uma das narrativas inseridas nos livros *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*. Estabeleceu como categorias de análise as figuras da mulher, do homem, da criança e do padre, além de questões relacionadas ao trabalho e à religiosidade. Apesar da proximidade temática com a nossa investigação, a professora preferiu abordar os contos pautando-se exclusivamente nas relações interpessoais dos habitantes de Trás-os-Montes. A figura do padre, por exemplo, é explorada de forma positiva por celebrar a união ou mediar conflitos na comunidade. Pelo nosso viés, o sacerdote como símbolo divino na terra, torna-se um referencial do conflito de Torga com Deus e sua função de conselheiro não é tão efetiva,

conforme veremos mais diante. Se na interpretação da passagem do conto “O Senhor” (“Cada qual se sentia uma parcela do Deus que ia à frente a guiá-los e a partilhar com eles o seu poder de salvação” - TORGA, 1996, p. 239), Feitosa (1984, p. 130) nos diz que “Os participantes da procissão sentem-se mais próximos de Deus, esquecidos das desgraças, dos sofrimentos, num mundo irreal, como se fossem uma parcela de Deus, eleitos, transfigurados, no paraíso”, pela nossa perspectiva, trechos como “ia à frente a guiá-los e a partilhar com eles o seu poder de salvação” servem como contraponto para comprovar que o *poder de salvação* está nas ações humanas. O caminho escolhido pela Professora Rosane permitiu a ela se aprofundar na questão da estética torguiana, como uma das pioneiras em estudos acadêmicos no Brasil sobre o autor, em nível de mestrado. O denso apêndice bibliográfico é uma importante fonte às novas pesquisas e contempla desde os textos dispersos (discursos, conferências) até as publicações sobre a vida e a obra do autor, incluindo notas de revistas e jornais internacionais.

Outro trabalho que faz dupla com o da nossa orientadora no acervo da Biblioteca da Unesp-Assis/SP é a dissertação *Miguel Torga: travessia no espaço da ficção*, de Erika Alice Furtwaengler, datada de 1986. Como o próprio título indica, buscou-se detalhar o espaço ficcional na prosa, tendo como *corpus Vindima* e *O Senhor Ventura*, na narrativa longa, e a obra *Bichos*, no gênero conto. Espaço, ambiente, cenário, água, fogo e tantos outros elementos da natureza são investigados e qualificados em seus níveis de significação e funcionalidade dentro das diversas narrativas. Assim, explorou as relações humanas e destas com os territórios empírico e poético, interpretando a configuração da escrita torguiana à luz daqueles referenciais semióticos, chegando à conclusão de que:

Na obra de Torga a representação da natureza é significativamente abundante. A paisagem é muito além de decorativa, configuradora de diversas situações. Em geral, no mundo enfrentado como palco da existência desenrolam-se os episódios de vida e de morte. Tanto nas curtas como nas longas narrativas, a consciência do mundo, a apoderação dele pelos órgãos dos sentidos e a percepção que de si o eu tem nesse mundo estão presentes. A matéria poética consiste, sob esse ângulo, no desafio ou na resposta do homem aos desafios do espaço (FURTTWAENGLER, 1986, p. 215-6).

O contato com as duas dissertações citadas serviu para reforçar a ideia de que havia ainda algo a se dizer sobre o pensamento do autor transmontano para além daquilo que se vê nas suas histórias. Permitiu-nos vislumbrar a possibilidade de descrever a estruturação basilar do processo de criação literária, a partir do que iniciamos uma investigação que nos levou a identificar uma constância temática como símbolo de um humanismo literário.

A análise que José António Garcia de Chaves faz em seu trabalho final da disciplina de “Imagem e Identidade de Portugal na Literatura Portuguesa” apresentado à Faculdade de Filosofia de Braga (Universidade Católica Portuguesa) também nos chamou a atenção. O trabalho datado de 2001 e intitulado *Este Marão que eu sou: uma procura, através da escrita de Miguel Torga, da imagem e da identidade de Portugal* coloca Torga como uma importante figura na análise política, social e cultural do seu país e pondera o *Diário* ao peso de “um documento valioso, na medida em que é um testemunho da aliança que une o autor à sua terra e ao seu tempo”. O acadêmico deduz dos textos torguianos um ideal de sociedade e, consequentemente, de atitude individual em prol da identidade portuguesa que, pela coerência dos pensamentos do poeta, confirmam também os nossos propósitos acadêmicos de buscar a *identidade de Torga* em seus contos. Apesar da brevidade, a monografia indicou-nos a sensatez do percurso que elegemos, pois as palavras de Chaves (2001, p. 18): “Regionalismo, universalismo e entranhamento são, enfim, as coordenadas em que poderíamos situar o pensamento de Torga. Arqueológicos são os seus dias, sedentos de vida”, aprovadas na Faculdade de Filosofia de Braga, têm as mesmas *coordenadas* pelas quais nos guiamos. As obras de Isabel Vaz Ponce de Leão também auxiliaram para formular as nossas proposições acerca de Miguel Torga. Professora associada da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, Isabel, além de diversos artigos, escreveu dois livros sobre o autor: *O Essencial sobre Miguel Torga* (2003) e *A Obrigação, a Devoção e a Maceração: o Diário de Miguel Torga* (2005), além de outros artigos.

A primeira obra faz parte da série *O Essencial sobre*, da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, que homenageia os grandes nomes da literatura. O livro assinado por Leão revela um estudo crítico sobre a biografia e obra do escritor, de configurações semelhantes às do livro de José de Melo, *Miguel Torga* (1960), da série *A Obra e o Homem*. Já no segundo trabalho, Isabel se debruça sobre os dezesseis volumes do *Diário*, fazendo uma imersão no universo torguiano sob a égide de uma afirmação extraída do *Diário X*: “Arganil, 16 de Julho de 1964 – Medicina, literatura e política, por ordem decrescente. A obrigação, a devoção e a maceração” (TORGA, 1968, p. 33). Nesse estudo, a acadêmica se dedica a identificar os principais traços, temas e rituais presentes não somente no *Diário*, mas em toda a obra do autor. No ápice do texto, ela propõe uma análise dos dezesseis volumes seguindo a tripartição nos três campos mencionados por Miguel Torga, proposta esta que, assim como a intentada nesta dissertação, aponta para a inter-relação das partes que constituem o ser humano representado nas facetas.

São poucos os estudos de brasileiros em nível de pós-graduação sobre os contos de Torga e ainda mais reduzidos nas últimas décadas, sendo as dissertações *Percursos do Trágico nos Contos de Miguel Torga* (2008), de Solange Araújo Fioravanti (Universidade Estadual de Feira de Santana) e *Uma Poética da Solidão em Miguel Torga* (2012), de Edelson Santana de Almeida (Universidade Federal de Goiás) duas dessas de fácil acesso. Fioravanti trata da questão do gênero “conto” e suas especificidades, com o apoio teórico de Cortázar, Poe e outros, mas prioriza discutir o elemento trágico, escolhendo analisá-lo a partir de três diferentes obras de Torga: *Bichos*, *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha* (sendo analisadas deste último livro três narrativas - “O Alma-Grande”, “O Milagre” e “O Leproso”). Ao desenvolver seu texto baseado em autores como Aristóteles, Nietzsche, Jean-Pierre Vernant, Emil Staiger, a pesquisadora percebe o elemento sinistro como o cerne dos contos, em uma perspectiva diferente da que empreendemos. Para nós, “O Alma-Grande” e “O Milagre” estão ligados ao discurso religioso, enquanto “O Leproso”, ao telurismo. A tragicidade é adjacente, subsidia-nos enriquecendo nossas aferições rumo ao caráter desesperador do discurso torguiano. Na dissertação *Uma Poética da Solidão de Miguel Torga*, Edelson Santana de Almeida faz uma leitura direcionada a apreender o significado do tema da solidão, concentrando-se nas narrativas dos livros *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*. Segundo Almeida, a ambientação das histórias dessas duas coletâneas favorece a formação de uma sociedade fechada e, conseqüentemente, a aparição de personagens marginalizadas e solitárias. Os apontamentos de Almeida são mais ajustados aos nossos

Do período póstumo, o ano de 2007 é sem dúvidas o mais expressivo para a fortuna crítica do autor de *Bichos*, haja vista as comemorações do seu centésimo aniversário do nascimento. Em Portugal houve uma grande mobilização para a divulgação de dossiês sobre vida e obra torguianas, por parte das associações culturais, da imprensa e de entidades de ensino, inclusive homenagens com inauguração de monumentos, mobilização que há muito tempo não se notava na nação em relação a um autor. Bernardes (2007, p. 83) escreve um artigo acerca dessas celebrações, elencando uma série de trabalhos, como é o caso do documentário emitido pela RTP-2, sob o título “Miguel Torga, o meu Portugal”, em que Luis Costa reúne vários textos torguianos sobre a “realidade geossocial portuguesa”. A noção de escritor identitário que se vê em Torga parece indicar para um entendimento de *Pátria* que reclama, na ideia de Bernardes (2007, p. 85), “uma atitude de adoração e decifração”,

constituindo Portugal como um “objecto poligonal, comportando pelo menos (e de forma conjugada), três vertentes: a **Terra**, a **Língua** e o **Povo**” (grifo do autor).

A Terra “não se resume ao paisagismo” (BERNARDES, 2007, p. 85), conforme a percebe o Romantismo, que se serve dela somente para o enquadramento e a expressão dos sentimentos das personagens. Na perspectiva torguiana, a terra tem vida, portanto,

Visto na sua globalidade, Portugal equipara-se a um corpo integrado, com energia irrigada e com centros axiais, fundamentalmente ligados a Terra e ao Mar. São esses que o escritos mais se empenha em descrever, ciente de que neles pode colher-se a pulsação do ‘organismo nacional’ (BERNARDES, 2007, p. 85).

A Língua Portuguesa é constantemente defendida nas chamadas “reflexões metaliterárias” (reproduzidas principalmente ao longo dos volumes do *Diário*), sendo posta até em patamar superior aos outros idiomas. Ocupa também outro lugar no ideário torguiano:

Enquanto instrumento de comunicação corrente, a Língua é assumida, ao mesmo tempo, como limitação e como desafio: no plano da Lírica, por exemplo, são inúmeras as alusões às dificuldades em verter no verbo todo o caudal da inspiração mediunicamente colhida. No plano da prosa, o que mais impressiona é a busca da precisão e da síntese, como se houvesse uma **expressão perfeita** e o escritor tivesse a obrigação de procurar encontrá-la (BERNARDES, 2007, p. 86, grifo do autor).

Aqui, Bernardes confirma as características do *desespero humanista* relacionado ao ofício artístico da escrita. Tanto a problemática do fazer poesia quanto a constância na lapidação da palavra da prosa são fontes de perturbação para o autor, mas sendo a expressão desse desassossego nos contos o que mais nos interessa, temos ainda outro valor para a língua materna:

Mas, em Torga, a Língua é também Patrimônio. Assim se compreende, por exemplo, o lugar importante que na ficção detém a linguagem popular, colocada na boca de personagens que se definem indistintamente pelo agir e pelo dizer (a ponto de poder dizer-se que as personagens da ficção torguiana falam pouco, mas decisivamente). Nessa medida se exprime o apreço medular pela Literatura, concebida como esplendor da Língua e cultuada como a suprema cristalização da energia coletiva (BERNARDES, 2007, p. 86).

A última das três vertentes, o Povo, vem conceituada por Bernardes (2007, p. 87) como um aglomerado de gente, condicionado pelas forças das adversidades geossociais, que

representa o último reduto da legitimidade nacional. Nesse diapasão, as figuras do camponês e do aventureiro sintetizam ficção e pensamento torguianos e essas deduções do crítico estão de acordo com a nossa interpretação das narrativas. Outro livro publicado em Portugal, no ano de 2009, também devido às celebrações do centenário, é *Dar Mundo ao Coração: Estudos sobre Miguel Torga*, ocasião em que Carlos Mendes de Sousa organizou uma seleta na qual reúne diversos textos apresentados no Centro Cultural Calouste Gulbenkian em Paris entre os dias 17 e 18 de outubro de 2007, durante o Colóquio Miguel Torga. Os dezenove textos correspondem às comunicações apresentadas no colóquio, as quais foram publicadas anteriormente na França com o título *Miguel Torga, écrivain universel*, ensaios estes em que seus autores analisam os aspectos mais relevantes da eclética obra torguiana.

Os escritos que introduzem e os que encerram a coletânea contêm grande teor crítico, quase que “programáticos” acerca da vida e da obra do homenageado. O prefácio de Eduardo Lourenço, intitulado “A Vinha do Senhor”, sintetiza as temáticas e as peculiaridades mais importantes para se compreender aquele que foi seu amigo e, também para o prefaciador, um dos mais importantes artistas portugueses. No posfácio, Manuel Alegre descreve algumas situações suas com Miguel Torga e o exalta dizendo: “Em Torga tudo está ligado. Tudo aponta para a sua obra. Mesmo os discursos políticos” (p. 303).

Enquanto Maria Alzira Seixo desenvolve seu artigo sobre a construção do romance e da novela, estabelecendo um paralelo entre as obras *Vindima* e *O Senhor Ventura*, os contos são o cerne dos trabalhos de Clara Rocha, Maria Helena Santana, Maria Helena Araújo Carreira e Maria de Fátima Marinho. Clara Rocha, filha de Miguel Torga e professora da Universidade Nova de Lisboa, participa com o texto “A lição de Bambo”, por meio do qual explora a personagem-sapo de *Bichos* para traçar uma dialética com a teoria do filósofo grego Epicuro, em cuja noção há “a idéia de um desvio casual do movimento dos átomos, que determina colisões a partir das quais se formam os corpos” (p. 285). Resumidamente, Rocha analisa a estranha amizade de Bambo com o tio Arruda: no conto, o encontro do ser humano com o sapo desencadeia uma mudança no comportamento humano que passa a admirar o anfíbio, tal qual um mestre digno de ser seguido, exemplo de inteligência e harmonia vivencial. O “choque de percepção” que acomete o tio Arruda vem do contato com o batráquio, “guarda zeloso dum mundo fremente de germinações”, que, mesmo na sua mudez, “ensina” a estabelecer “uma comunhão íntima com a natureza”. Clara demonstra no processo antropomórfico de Bambo características físicas e psicológicas afins ao poeta, filósofo, sábio, principalmente quanto à contemplação das belezas naturais e cita algumas passagens na

poética de seu pai que confirmam a recorrência de outras circunstâncias análogas. Ela observa que o relacionamento esdrúxulo da narrativa reforça a temática apregoada por Torga, com sua ligação genesíaca a terra e à natureza, além da analogia entre germinação telúrica e germinação poética.

O texto de Maria Helena Santana, “Narrando o mundo pelo olhar dos rústicos: os contos de Miguel Torga”, propõe uma abordagem aos recursos cognitivos em relação ao sobrenatural, tendo por base as personagens de *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*. Tomando deste último livro o conto “O Milagre”, analisa a situação da personagem Pedro que, recém-casado, perdeu sua esposa em um suicídio. Utiliza-se da passagem em que, desconsolado, Pedro se depara com uma vaca moribunda e durante uma espécie de confusão mental, a que Santana (2009, p. 173) nomeia “efeito de cognição abstracto-concreto”, sangra o animal sob a imagem “tranqüila e serena” de sua amada. O excerto serve à reflexão das experiências do sagrado e dos limites da condição humana afins ao contista.

Em “Emoção e despojamento na ficção de Miguel Torga: uma abordagem lingüística de *Novos Contos da Montanha*”, Maria Helena Araújo Carreira, por sua vez, estuda a relação de proximidade que o autor estabelece com seus leitores, apresentando o formato dos prefácios e trechos de cartas de outros célebres artistas (Cecília Meireles e Manuel Bandeira, para citar alguns) como exemplos desse contato fecundo. O foco do seu texto pode ser compreendido na citação do trecho da obra *Cognition et émotion dans le langage*, que Carreira (2009, 184) reproduz: “a zona da interferência mais notória da emoção e da cognição encontra-se provavelmente nas partículas discursivas e nas interjeições, assim como na construção exclamativa e na de predicado subjetivo”. Para a estudiosa, Torga conhece e utiliza conscientemente “o estudo lingüístico da subjetividade como inseparável da vertente intelectual da expressão lingüística” na caracterização do discurso, dos lugares e de suas personagens.

No trabalho apresentado por Maria de Fátima Marinho, sob o título “A arte do conto em Miguel Torga: do pícaro ao desiludido”, está em foco a observação das características que legitimam as personagens dos contos como “não-heróicos” e que conseqüentemente as aproximam da “figura do pícaro, tal como a tradição literária o consagrou [...] apesar da ausência de confissão imaginária, traduzida no uso da primeira pessoa narrativa.” (p. 113). Para expor sua tese, Marinho transita entre os contos, desde *Pão Ázimo* a *Pedras Lavradas*,

passando por *Bichos*, *Contos da Montanha*, *Novos Contos da Montanha* e pela novela *O Senhor Ventura*.

Por último, dentre as publicações mais relevantes sobre o nosso contista, há sem dúvidas um espaço de destaque para a revista *Colóquio/Letras*, vinculada à Fundação Calouste Gulbenkian, que disponibiliza o acesso aos seus exemplares em plataforma digital. O periódico, que publica artigos de caráter ensaístico e investigativos, além de inéditos de poesia e ficção de autores novos e já consagrados, surgiu com a divisão da *Colóquio, Revista de Artes e Letras 1959-1970*¹⁰. Também são de seu interesse as traduções de poesia e partes de espólios literários de autores do passado, com o objetivo de resgatar esses antigos, valorizá-los e colocá-los ao alcance do público. A *Colóquio/Letras*, lançada em 1971, trabalha exclusivamente com as literaturas de língua portuguesa e aparece como fonte de dupla importância para o estudo de Miguel Torga: primeiro porque contou com a colaboração do contista em diversos números; segundo, por abarcar e disponibilizar dezenas de artigos de renomados estudiosos da obra torquiana, desde a década de setenta até os dias atuais. Sobre as contribuições diretas, os próprios textos com as apresentações das histórias tanto no *site* da *Colóquio, Revista de Artes e Letras* quanto no da *Colóquio/Letras* ressaltam o nome de Torga, conforme o excerto da primeira revista:

O conjunto dos textos de criação contém produção inédita de mais de cem autores de língua portuguesa (incluindo o galego Ernesto Guerra da Cal) e uma ou outra tradução de poesia. É um vasto acervo [...], onde sobressaem, quer pelo número de peças, quer pelo elevado nível, as contribuições de Miguel Torga (nas páginas da *Colóquio* insere «São Leonardo de Galafura», um dos seus mais notáveis poemas) (COLÓQUIO, REVISTA DE ARTES E LETRAS, p. 9-10).

O texto destaca ainda a influência do autor de *Bichos* no cenário intelectual, pois seu nome consta em uma seleta relação de escritores que em atividade foram homenageados naquelas páginas portuguesas.

Os autores activos nesta década [1960] não são matéria para grande número de ensaios ou apontamentos ensaísticos, com algumas excepções: Miguel Torga, a quem são dedicados três artigos (um deles de Ruben A., saudando os 25 anos de *Bichos*), Vitorino Nemésio (estudado por Maria de Lourdes Belchior e por David Mourão-Ferreira), Branquinho da Fonseca, Agustina Bessa-Luís (em subtil texto de Eduardo Lourenço) e Bernardo Santareno (COLÓQUIO, REVISTA DE ARTES E LETRAS, p. 10).

¹⁰ Divisão que também originou a revista *Colóquio/Artes*.

Mas é na *Colóquio/Letras* que o nosso autor recebe a atenção dos ensaios e na qual sua produção é analisada com mais frequência:

Três outras grandes figuras cuja estreia data dos anos 20: Vitorino Nemésio, Miguel Torga e Irene Lisboa. [...] Torga, assíduo tanto em poesia como em ficção, vê a última composição publicada em 1988.[...] Miguel Torga, de que a revista transcreve em fac-símile duas cartas para Hernâni Cidade (n.º 96), aparece como ficcionista no primeiro número e, logo no segundo, vê a 4.ª e a 1.ª edições do *Terceiro Dia da Criação do Mundo* comparadas pelo director da publicação. Torga é homenageado no n.º 43 (analisando David Mourão-Ferreira as relações entre poética e poesia no *Diário*, Maria Helena da Rocha Pereira os mitos clássicos na obra de Torga, Teresa Rita Lopes o teatro, textos a que se acrescentam outros dois da autoria de Jorge Fernandes da Silveira e de Álvaro Manuel Machado). Antes, nos n.º 24 e 25, o conto «Vicente» de *Bichos* fora objecto de artigos de Nayade Anido e de Teresa Rita Lopes. No n.º 87, Claire Cayron, a tradutora francesa de Torga, fala sobre um trabalho notável de divulgação de um autor português; os oitenta anos do escritor são pretexto para outra homenagem no n.º 98 de *Colóquio/Letras*, com a colaboração de David Mourão-Ferreira, Linhares Filho, João Bigotte Chorão e Maria de Lourdes Belchior. Eloísa Alvarez analisa *Ventura* no n.º 106 e o n.º 125 inclui os textos «A Literatura e o Mal: Torga, Celan e Duras» de José Augusto Mourão e «Cadáveres Adiados: a Loucura na Heroína Torguiana» de Maria Manuel Lisboa. Quando o escritor morreu, a sua obra foi tema de abertura do n.º 135/6, em artigos de Eduardo Lourenço e de João Bigotte Chorão (COLÓQUIO/LETRAS, p. 28-9).

Ainda na apresentação da trajetória do suplemento artístico-literário, figura o nome de Torga em duas listas de colaboradores, de poetas e prosadores, aliás, o autor está entre os poucos categorizados em ambas como destaque de qualidade artística. Entretanto, estabelecendo um filtro de pesquisa no *site* da revista para condicionar a busca por publicações sobre Torga nos últimas décadas, percebemos a escassez de artigos, sobretudo após o ano 2000. Não há análises exclusivas sobre a obra, a não ser algumas “Recensões”, com comentários sobre coletâneas de trabalhos críticos. Portanto, entendemos que o nosso trabalho complementa àqueles esparsos de interpretação dos contos torguianos, congregando a literariedade do poeta e sua reverberação nas narrativas de uma única obra.

2 O HUMANISMO TORGUIANO: CONSIDERAÇÕES

Nesta segunda etapa esboçaremos os parâmetros do *humanismo torguiano*, por meio do qual o artista, a nosso ver, estrutura toda a sua obra. Durante a pesquisa nos deparamos com a filosofia de Sartre e especificamente um de seus ensaios, em que apresenta as especificidades do existencialismo, chamou-nos a atenção. Apesar de não encontrarmos uma correlação direta ou uma afirmação do próprio Torga se declarando adepto ao existencialismo, muitos dos preceitos filosóficos contidos no texto doutrinário levam a crer em uma adjacência entre os contemporâneos Torga e Sartre. Não estamos sozinhos neste pensamento, pois os comentários de Antonio Cabral acerca da obra *Ser e Ler Miguel Torga* (1986) e de seu autor, Fernão de Magalhães Gonçalves, indicam o ajuste das nossas idéias. Observe-se a citação sobre Miguel Torga:

Muito próximo de um Nietzsche que diz: ‘não há grandeza senão na liberdade com que o homem constrói para si, na luta e na angústia, um destino consoante a sua envergadura’, mas também do existencialismo como, por exemplo, o de Sartre que em *La Nausée* (1938) afirma que nenhum ser pode explicar a sua existência, pois tudo é gratuito: lançado na existência sem o seu consentimento, o homem está condenado a ser livre. Dois anos antes, Torga escrevera sobre o seu nascimento em *O Outro Livro de Job* ‘Por mim / ainda disse que não’. Mas, uma vez lançado no mundo sem o seu consentimento, constrangido a ser livre, usa da liberdade soberanamente (‘O que sou é o que serei’, ‘o dono das minhas horas’). Como Sartre entende que a vida não tem sentido, é uma cena triste, mas: ‘Ninguém pense que vou desanimar!’; ‘Serei / o verdadeiro sabor do meu banquete’ (CABRAL, 2011).

Sobre essa proximidade que promovemos entre o autor de *O Outro Livro de Job* e o autor de *La Nausée*, deixamos claro que não estamos levando em conta toda a obra sartriana em si, tampouco a aplicação de suas idéias nas próprias obras ficcionais, mas apenas nos interessa a visão do francês expressa em *O Existencialismo é um humanismo* (1945). Nesse diapasão também não instauramos um grau de subordinação ou influência, simplesmente emprestamos do ensaio as definições do humanismo que julgamos pertinentes à esquematização do termo em Miguel Torga.

O termo “humanismo” remete à república romana. *Homo humanus*, em contraponto ao *homo barbarus*, representa o romano que detém as características nobres de seu povo, sendo que tais atributos advêm da fusão de elementos da cultura romana com a grega, que origina a *humanitas*, entendida como uma espécie de *romanidade*. Ao longo da história,

assistimos a uma diversificação do ideário humanista, do ponto de vista das significações doutrinárias. Sobretudo após as duas guerras mundiais, o humanismo tomou a feição de duas espécies bastante diversas: a idealista e a existencialista.

A vertente idealista, calcada numa razão que se opunha às manifestações irracionaisistas (que, por sua vez, buscavam reagir à imposição de um mundo onde não havia espaço para “as coisas da alma”), deixou de conceber a razão como “força histórica, capaz de alterar o mundo no sentido da realização dum humanismo de facto” (NOGUEIRA, 1971, p. 263). Para o humanismo idealista, o homem é prisioneiro de sua consciência, na qual o mundo se encontra e por meio da qual os conceitos sobre tudo (objetos, coisas, leis) são formulados. Sobre este aspecto, pode-se dizer que a consciência é transcendente a ele. Mas é uma *transcendência* relativa, pois, por ser produto do conhecimento pensante restrito e não apresentar influência prática “no devir real da Humanidade”, acaba condicionada ao mundo interior e encerra o homem em si mesmo, em uma espécie de “humanismo introvertido”.

Em reação ao objetivismo dos idealistas, o existencialismo surge para libertar o homem, transferindo a ele a responsabilidade de, em sua individualidade, traçar a sua realidade e se situar no mundo e na sociedade. E neste sentido, os escritos advindos de uma conferência pronunciada por Jean-Paul Sartre, primeiramente no *Club Maintenant* em Paris, em 29 de outubro de 1945, sob o título *O Existencialismo é um humanismo*¹¹, instituem a vertente humanista que fomentou o desenvolvimento intelectual e inspirou o comportamento de gerações. Defendendo o existencialismo, o mestre francês expõe seus pensamentos filosóficos e rebate algumas objeções feitas por outras correntes, principalmente pela marxista e a católica. A crítica comunista, por exemplo, apega-se ao que chama de “quietismo de desespero”, alegando que o existencialismo se fecha à exterioridade por não dar margem a ações e soluções e, por conseguinte, desembocar numa filosofia contemplativa e, portanto, de tendências burguesas. Já a crítica católica acusa o existencialismo de enfatizar a feiura da natureza humana, acentuando o sórdido, o viscoso, em detrimento, por exemplo, das “belezas da infância”, que são renegadas em toda a obra sartriana.

Uns e outros censuram-nos por não termos atendido à solidariedade humana, por admitirmos que o homem vive isolado, em grande parte aliás porque partimos, dizem os comunistas, da subjetividade pura, quer dizer, do “eu penso” cartesiano, quer dizer, ainda, do momento em que o homem se atinge na solidão, o que nos tornaria incapazes, por consequência, de regressar a

¹¹ Utilizaremos em nossas citações a publicação da coletânea *Os pensadores XLV*, de 1973. *O Existencialismo é um humanismo* faz parte da obra *Carta sobre o Humanismo (Brief den Unmanismus)* (1947).

solidariedade com os homens que existem fora de mim e que não posso atingir no cogito (SARTRE, 1973, p. 9).

Aqui talvez se tenha o cerne da questão. A resposta às críticas conduz à explicação do existencialismo e, em consequência, do humanismo. Em um encadeamento de ideias, Sartre se utiliza do que nomeia “lugares-comuns” ou “tristes provérbios”, tais como: “a caridade bem ordenada começa por nós” ou “faz bem ao vilão, morder-te-á a mão; castiga o vilão, beijar-te-á a mão”, que para ele nada mais dizem além de “não devemos lutar contra os poderes estabelecidos, não devemos empreender nada para lá dos nossos limites, toda tentativa que se não apoia numa experiência realizada está votada ao fracasso” (1973, p. 10). Assim, busca provar que o pensamento crítico instituído que, mais ou menos latente compactua de tais máximas, é quem limita a ação do homem; subvertendo as objeções, proclama que o existencialismo, na verdade, não se configura pelo pessimismo e sim pelo otimismo, por “deixar uma possibilidade de escolha ao homem”. Continuando a explicação, pondera que há duas espécies de existencialistas: os cristãos e os ateus, que partem da mesma premissa – *a existência precede a essência*.

Tendo a subjetividade como ponto inicial, o existencialismo não admite um “projeto”, uma “receita” para o homem; não admite uma visão técnica do mundo, como para a produção de um objeto qualquer que primeiro é pensado para só posteriormente ser produzido. Sartre diz que, para as doutrinas anteriores (dos séculos XVII e XVIII), quase sempre Deus está como um “artífice superior”: quando não renegam o Criador, o conceito de homem individual está ligado à inteligência divina; quando o suprimem, ainda assim, admitem uma “natureza humana”, que outorga ao homem uma universalidade, ou seja, “a essência do homem precede a existência histórica que encontramos na natureza” (1973, p. 11). A concepção do homem apregoada pela vertente existencialista ateia, à qual se inclui Sartre, declara que, se Deus não existe, não há que se falar em conceito anterior à concepção:

Significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer. Assim, não há natureza humana, visto que não há Deus para a conceber. O homem é, não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja após este impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele faz. Tal é o primeiro princípio do existencialismo (SARTRE, 1973, p. 12, grifo nosso).

Sob a acusação de ser subjetivista, Sartre defende o existencialismo alegando que a sua filosofia dá dignidade ao homem para ele mesmo, conscientemente, projetar-se no futuro e ser responsável por sua história. Os limites do que se entende por “responsabilidade” vão além da responsabilidade individual de cada um, restrita; o homem é responsável pela coletividade, por todos os homens. Melhor respondendo a seus contestadores, o pensador demonstra duas acepções para o termo “subjetivismo”:

Há dois sentidos para a palavra subjetivismo, e é com isso que jogam os nossos adversários. Subjetivismo quer dizer, por um lado, escolha do sujeito individual por si próprio; e por outro, impossibilidade para o homem de superar a subjetividade humana. É o segundo sentido que é o sentido profundo do existencialismo. Quando dizemos que o homem se escolhe a si, queremos dizer que cada um de nós se escolhe a si próprio; mas com isso queremos também dizer que, ao escolher-se a si próprio, ele escolhe todos os homens (SARTRE, 1973, p. 12).

A escolha e os atos individuais criam o homem que se deseja ser e, ao mesmo tempo, “uma imagem do homem como julgamos que deve ser” (SARTRE, 1973, p. 13). As escolhas valoram o caminho escolhido em detrimento daquele que não o foi e, assim sendo, influenciam não somente quem tomou a decisão, mas toda a humanidade e são válidas para toda uma época. O ser humano que opta por uma ação, como por exemplo, a adesão a um sindicato, ao celibato, ao matrimônio, está decidindo a sua vivência, por um lado, e por outro, servindo de “porta-voz” de um comportamento social que cria uma imagem do tipo de homem que foi escolhido. Nessa esteira, faz-se um paralelo entre a angústia e o compromisso do homem impelido a tomar decisões. Essa responsabilidade de saber que sua escolha, simultaneamente, resvala em toda a humanidade, converge para certa angústia que é inerente à decisão e é marca indelével da ação.

O existencialismo, acreditando na não existência de Deus, nega também a possibilidade de um conjunto de valores “inscritos em um céu inteligível”, pois crê em um plano exclusivamente de homens, onde tudo é permitido, onde não se pode falar em *bem* e em consciência perfeita. Havendo a liberdade de pensar e agir, o homem não encontra parâmetros em que possa se apegar e, conseqüentemente, se vê desamparado, abandonado e obrigado a tomar o controle de sua história. Se por um lado não há auxílio, inexistente também o cunho determinista de uma “natureza humana” para justificar ou ponderar suas ações. Com efeito, para Sartre, o homem não é mais que a sua vida: “O que queremos dizer é que um homem nada mais é do que uma série de empreendimentos, que ele é a soma, a organização, o conjunto das relações que constituem estes empreendimentos” (1973, p. 20).

Em oposição à “natureza humana” de uma suposta *essência* nascida com o ser, tem-se a universalidade humana em forma de “condição”, que se traduz pela situação histórica do homem no universo e se apresenta com uma face objetiva e outra subjetiva, ou seja, o projeto de vida é limitado a um leque identificável, reconhecível, sendo facilmente percebido por outros homens e somente se concretiza se for vivido, se o plano for colocado em prática, não havendo margem para o julgamento daquilo que permaneceu apenas no plano da cogitação.

As características de um projeto humano, por serem conhecidas e restritas a algumas poucas possibilidades, tornam esse projeto comum, universal. Não que definam de uma vez por todas o homem, mas, quando se é capaz de identificar os “tipos” que compõem a humanidade, quando se tem bagagem suficiente para compreender esses atores sociais, “Eu construo o universal escolhendo-me; construo-o compreendendo o projeto de qualquer outro homem, seja qual for a sua época” (SARTRE, 1973, p. 23).

Sendo o próprio indivíduo o senhor do seu destino, não há que se falar em vida desse ser antes que ele comece a sua caminhada existencial. Dada a definição do existencialismo, poder-se-á chamá-lo de humanismo, um humanismo que provê o homem sempre em movimento, construindo-se. E havendo o aspecto de incessante edificação,

[...] o homem está constantemente fora de si mesmo, é projetando-se e perdendo-se fora de si que ele faz existir o homem e, por outro lado, é perseguindo fins transcendentais que ele pode existir; sendo o homem essa superação e não se apoderando dos objetos senão em referência a essa superação, ele vive no coração, no centro dessa superação. Não há outro universo senão o universo humano, o universo da subjetividade humana (SARTRE, 1973, p. 27).

O estímulo de buscar a motivação e a verdade na transcendência, fora de si, é que faz o homem se realizar como ser humano e é nisso que se consiste o humanismo existencialista. Portanto, ao pregar que *a existência precede a essência*, negando que o homem seja o produto de um plano superior, assume-se a posição de um ateísmo que não objetiva mergulhar o homem no desespero, a não ser que esse sentimento esteja como sinônimo de descrença. Também não é prioridade do existencialista provar a existência de Deus, pois, o escopo é incutir no indivíduo a necessidade de se reencontrar e perceber que a sua situação de abandono, antes de lhe servir de alibi para uma possível derrota, se lhe apresenta como condição de alcançar uma melhor posição. O humanismo, então, se coloca de maneira positiva, oposta àquela característica sombria da *falta de solidariedade com o homem* que a crítica emparelhou ao existencialismo: *estar só* é, antes de tudo, *estar no controle*.

Mesmo que se diga que o existencialismo não teve grande relevância em Portugal, são exceções significativas as obras e pensamento de autores como Raul Brandão, Domingos Tarrozo, Delfim Santos, Vergílio Ferreira e Eduardo Lourenço. Tomamos a liberdade de incluir o autor de *Novos Contos da Montanha* nesta plêiade, ainda mais depois que em uma passagem do *Diário-IV* o autor afirma: “Também eu acredito que a existência precede a essência” (TORGA, 1949, p. 179). Essa presença também se confirma em outro excerto do mesmo volume do *Diário*:

Coimbra, 5 de Fevereiro de 1949 – O existencialismo é o faro de uma humanidade que pressente desgraça. É uma reação instintiva e alógica, mas precavida contra a perspectiva do anonimato que a espera. Não há salvação fora do homem, diz Sartre. E o homem, que sente debaixo dos pés o abismo da sua destruição como indivíduo, agarra-se à própria raiz (TORGA, 1949, p. 185).

É baseado em tais considerações que afirmamos que o *humanismo torguiano* passa pelos termos existencialistas. Quando o filósofo declara que *o homem não é mais que o que ele faz* e relega ao indivíduo a incumbência solitária de construir sua própria vida, essa postura nos remete à construção da literatura torguiana, pois em todas as obras percebemos o caráter individualista nas sempre conturbadas relações interpessoais das narrativas, no subjetivismo contestador do eu lírico e nos registros autobiográficos.

Partindo desse abandono do homem, que torna propícia a crítica à falta de ação governamental, o diferencial que se pode ponderar entre a teorização francesa e o as obras do poeta português encontra-se consubstancialmente na situação de Deus em relação à humanidade: enquanto em Sartre a divindade não se manifesta por ser considerada *inexistente*, no projeto torguiano o sofrimento do montanhês é perpetuado pela inércia de um Deus que existe, mas que se exime de aliviar o fardo da pobreza e permanece em um plano incomunicável. Além do mais, críticos como Carlos Reis, José de Melo e tantos outros são categóricos em afirmar que a obra do célebre transmontano contempla “um humanismo”, norteado basicamente por três conjuntos temáticos: telurismo, religiosidade e sofrimento¹².

¹² A título de exemplo, a Universidade do Minho, com a colaboração de outras instituições, organizou em 2007 a exposição “Poeta da montanha: exposição comemorativa do centenário do nascimento de Miguel Torga”, que contemplou tais instâncias em suas atividades. Disponível em: <<http://www.sdum.uminho.pt/ModuleLeft.aspx?mdl=~&Modules/UMEventos/EventoView.aspx&ItemID=1260&Mid=408&lang=pt-pt&pageid=227&tabid=4>>. Acesso em: 22 abr. 2014.

José António Garcia de Chaves também vislumbrou essa aproximação com as correntes filosóficas quando empreendeu a sua busca da imagem e da identidade de Portugal por meio dos escritos torguianos:

Miguel Torga, poeta das coisas elementares, da terra firme e do mar que seduz, transfigura transcendentalmente essas mesmas coisas. Não é, pois, de ignorar essa intimidade com as forças elementares: a terra, o sol, o vento e a água como se desejasse uma explicação órfica da terra. O poeta é, neste contexto, um ser social, de raízes bem presas a terra, ao mesmo tempo que, numa afirmação prometeica, revolta-se contra as amarras que o prendem, numa exigência incondicional de liberdade. Nele o Homem emerge das profundezas da terra, de um remoto mundo virgem dos clãs de pastores e agricultores: há uma consciência de missão de artista que exalta as potencialidades telúricas, traduzindo esse sentimento numa escrita coberta de palavras-chave.

Todavia, sente-se insatisfeito e asfisiado, pois «não posso andar no céu/ de pés colados no chão». Daí o seu lamento, resultante da luta da vida humana com a Transcendência, testemunho da redutora condição do ser humano, perseguido pelo Pecado Original. Nesta linha, partilha da posição de José Régio ao se não conformar com a vida tal como ela foi criada. É de notar que em *Alguns Poemas Ibéricos* Miguel Torga apresenta-nos uma «típica concepção antropológica da Ibéria, em cujas gentes descobre seiva anímica (...)». Rejeitando qualquer transcendência à vida, a voz de Miguel Torga é uma voz que se insurge contra a mentira, a doença e a velhice; é uma obra de um humanitarismo evidente e o *Diário* dá-nos «depoimentos» sobre cenas da vida portuguesa (CHAVES, 2001, p. 4).

O macrocosmo idílico está centrado no território luso, interpretado artística e geograficamente em painéis de referências verdadeiras. Um livro representativo desta ligação do autor com sua terra é *Portugal* (1950), cujos capítulos são dedicados a cada uma das regiões do país que ele tanto conhecia. Na obra, há a descrição dos recantos nacionais em tom lírico, por meio do qual Torga deixa perceber suas preferências, com destaque para Algarve e Trás-os-Montes, em detrimento, por exemplo, do Minho. Esta cercania não estava entre as mais estimadas porque se destacava ao apresentar um solo excessivamente coberto de verde, numa imensidão que desagradava o escritor por não representar o real aspecto telúrico e humano de Portugal.

Em contrapartida, Algarve e Trás-os-Montes espelhavam a verdadeira situação da sobrevivência portuguesa, ao que ele denomina “panorama humano”. O solo descoberto deixa visível uma cor “parda”, nas palavras do poeta, mais próxima das características físicas do homem. Também o atrai a vida pacata dos habitantes algarvienses, mas é o chão e o cotidiano transmontano que inspiram seus contos mais famosos.

Situado na porção nordeste, Trás-os-Montes é o “reino maravilhoso” de Miguel Torga, sua terra natal. Neste cenário de solo pedregoso e geografia acidentada onde prevalecem a aridez e os penhascos estéreis, o poeta encontra seu refúgio, sua identidade e as personagens de sua ficção. O Telurismo se exprime com o ciclo da vida que se inicia e se finda na própria terra, onde as forças naturais cadenciam o ritmo das atividades sociais. O húmus tem um papel genesíaco e é tomado em sentido mais abrangente do que simples espaço de ambientação, aparecendo seguidas vezes como imagem do ventre materno que, antes de descambar para um antropomorfismo fantástico sem qualquer compromisso com a verdade, representa a relação de respeito e subordinação entre Homem e Natureza. Em estreita fidelidade com a vida real, essa equivalência obtém o valor simbólico que justifica a eterna ligação do poeta e de todos os seres vivos com a “Mãe Natureza”.

Há também nesse telurismo a relação do poeta com o homem do povo, o aldeão que habita as montanhas portuguesas. Por meio desta convivência, o leitor tem contato com os elementos da crença popular, das atividades econômicas e das intempéries que assolam o desenvolvimento da comunidade. Quando Torga chama para si a responsabilidade de, na condição de poeta e português privilegiado, denunciar o abandono e as péssimas condições dos transmontanos, passa a sofrer por não conseguir aliviar o sofrimento alheio, à maneira de um Prometeu mitológico.

A influência do solo e das forças da natureza sobre Miguel Torga, associada a sua mal sucedida experiência com o catolicismo na tenra idade, alimentaram uma vocação autodeterminada de predestinação que caracteriza uma espécie de “orientação religiosa” do escritor. Sempre com o objetivo de guiar seu próprio caminho e iluminar os caminhos de seus conterrâneos, sobretudo dos mais alienados, Torga arroga o texto bíblico, adaptando-o para o plano que julga positivo, no qual os efeitos são realmente palpáveis: o plano material.

A interpretação precipitada ou descuidada dessa apropriação da “palavra de Deus” pelo “profeta de si mesmo”, nas palavras de Eduardo Lourenço, pode levar a um julgamento errôneo da visão expressa na obra torguiana. Com efeito, Lourenço alerta para a obrigatoriedade de se ler Torga à luz dos escritos sagrados, com o intuito de se evitar exclusivamente a óbvia leitura “naturalista”.

Esta naturalização do texto sagrado, estará há muito a caminho da nossa tradição ocidental – nem a nossa literatura, vendo bem, é outra coisa do que essa transubstanciação do ‘verbo divino’ em ‘verbo profano’ e sob ela, uma recriação do texto sagrado em termos cada vez mais profanos, ou melhor, unicamente humanos. É aquilo que de uma maneira superficialmente clara se

espelha na obra de Torga e, de maneira ostensiva, na versão autobiográfica assumida sob o título soberbo *A Criação do Mundo* (LOURENÇO, 2009, p. 12).

Na versão “humana” da história bíblica, Torga “[...] assume-se aí como criador de si mesmo, ou com mais precisão e justiça, como ‘um ser humano’ que não tem essência ou se a tem é a de se inventar a existência que é apenas um dado à espera de um nome que só a nossa vida lhe confere” (LOURENÇO, 2009, p. 12), remetendo as ponderações existencialistas para o seu âmbito literário, com a ressalva de abarcar peculiaridades que não podem ser consideradas de cunho ateu, mas de outra ordem que não nega nem proclama a existência de Deus e sim reclama o seu modo de agir.

Essa miscelânea religiosa herdada dos estágios infantis e da absorção do paganismo aldeão faz com que Deus seja, em um primeiro estágio, um mistério de traços paternos e posteriormente, uma “presença tirânica” que será contestada e chamada a dar explicações sobre as mazelas às quais o homem está submetido. Também nós concordamos com Eduardo Lourenço quando diz que Torga nunca compactuou com aquela imagem nietzschiana radicalizada de Cristo como “negação da vida” ou com algo tão desprezível da divindade, como moldou Rimbaud. Na opinião do português, a recriação poética do Senhor estava voltada para “convencer Deus a ser *natural*”, como que ensaiando um retorno da imagem de Cristo àquela entidade pagã mais próxima de ser o *salvador* que povoa o imaginário humano, despido da armadura mitológica com a qual a Igreja o adornou. Carranca (2001) bem observa que “A palavra de Deus ia, aos poucos, perdendo encanto e beleza na alma do Poeta e ganhando apenas o valor do poder absoluto, desumano, carregado de morte. Como era possível o Deus infinitamente bom sacrificar o seu próprio filho?”.

O humanismo lírico de Torga é a transcrição de suas crenças pessoais e, como tal, é paradoxalmente composto pela presença de Deus e pela não aceitação de sua transcendentalidade, em prol de uma imanência perfeita, em muitos momentos aludida ao Menino Jesus. O Messias, que sentiu na carne as atrocidades impostas aos homens, torna-se o símbolo aceito pelo poeta como digno de reverências, por visualizar nessa figura a face social desprovida das pompas sacras e, portanto, afim aos ideais fraternos. A saga do “Filho de Deus” é apontada de forma positiva e tanto os versos quanto a prosa do autor, quando mencionam o “Menino Deus”, colocam-no sempre no mesmo patamar dos seres comuns, salientando a obsessão pelo plano empírico da imanência, consoante o exemplo de “Natal”¹³

¹³ Cf. Anexo (poema “Natal”, na íntegra).

do *Diário X*: “Em Deus não acredito./ Mas de ti como posso duvidar?/ Todos os dias nascem Meninos pobres em currais de gado” (TORGA, 1968, p. 122).

O abarcamento das instâncias telúrica e religiosa no cerne do pensamento torguiano faz surgir um sentimento angustiante que ditará o tom da voz ao longo de toda a sua produção. A desvantagem na luta travada com Deus pelo apaziguamento do caminhar humano na Terra instaura o que os críticos chamam de “desespero humanista”, que, em alguns aspectos, remete ao sentimento citado no existencialismo sartriano como sinônimo de descrença. Mas se para Sartre a solidão humana gerada pelo desamparo celeste é claramente encarada de forma positiva, por permitir ao homem ser o senhor do próprio destino, na versão literária portuguesa esse isolamento acarreta um sofrimento que somente algumas vezes se abrande, prestando-se na maior parte do tempo a alimentar a revolta do eu lírico. Quando a inquietude canaliza-se para a libertação sinaliza para um veio de esperança, onde há confluência com a filosofia.

A convivência de sentimentos de conotações essencialmente antitéticas tem mesmo essa capacidade de servir ao discurso torguiano, moldando-se a entonações revoltosas, inconformistas e esperanças concomitantemente, conforme entendeu Maria da Conceição Vaz Serra Pontes Cabrita, em seu artigo “Miguel Torga: uma criatura de esperança”:

O desespero existencial está sempre presente na sua obra na perspectiva dialéctica com a esperança, numa luta constante de contrários roçando, por vezes, a ambiguidade de uma personalidade. A esperança como inverso do desespero ou como o começo do desespero que se ignora perante a desilusão e o desencanto, ‘Costumava dizer que era um homem de esperança desesperançado’ [*O Sexto Dia da Criação do Mundo*], surge em Miguel Torga como um voto, um apelo de alguém que sempre teve esperança no Homem como ser autêntico, nos mais profundos recônditos da sua essência, apesar da vitória final da angústia (CABRITA, 2007, p. 199).

Duas são as situações de descrição deste sofrimento humanista, pretendendo-se uma secção didática: a angústia poética e a configuração das personagens da prosa. No primeiro momento encontramos o poeta aguerrido, que em versos desafiantes declara sua rebeldia contra a divindade por meio do lirismo de seus arranjos. Já os títulos de suas obras, tais como *Orfeu Rebelde* e *O Outro Livro de Job*, dão conta desta relação insatisfatória. Algo desse estilo pode-se observar nos versos dispostos em “Tantum Ergo”¹⁴, poema de *O Outro Livro de Job*, no do qual Torga dialoga com Deus: “Meu Deus: aqui, onde não chega o teu amor,/ É tudo igual/ Ao teu gesto de desprezo...[...]/ Apenas luto eu, por ser Poeta/ E ser teu inimigo

¹⁴ Cf. Anexo (poema “Tantum Ergo” na íntegra).

desde o berço” (TORGA, 1958, p. 72-3). O título e a estrutura do poema retomam o hino escrito por São Tomás de Aquino para a celebração do Santíssimo Sacramento (Eucaristia), quando se relembra o ato de Jesus Cristo compartilhando pão¹⁵ e vinho com seus apóstolos. Esse tipo de diálogo na poesia, na maior parte dos casos, está ligado ao fazer poético, em que expressa seu desassossego de configuração metalinguística. Desta ordem são os registros de poemas como “Maceração”¹⁶, que faz parte da obra *Penas do Purgatório*: “Pisa os meus versos, Musa insatisfeita!/ Nenhum deles te merece” (TORGA, 1954, p. 40-1). Maceração pode ter como sinônimo “penitência religiosa” e também o ato após a colheita das uvas pelos vindimadores, significando “moer a fruta para tirar-lhe o suco” ou, na utilização de Torga, “a penitência telúrica”.

Sobre o árduo trabalho de depuração da palavra para atingir a expressão mais simples de estrutura e mais condensada de significado, Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva escreveu:

Do ponto de vista da comunicação com os outros, a linguagem despojada de todo o recurso dispensável à expressão do pensamento, que encontramos na poesia torguiana, abre-se singularmente a uma mais directa comunicação com o leitor. De facto, é quase sempre entre os poemas de expressão mais condensada e depurada que encontramos textos que podem, efectivamente, ser lidos e entendidos por todos os leitores, nomeadamente pelos mais jovens. [...] Em Torga, com a consciência da missão atribuída ao poeta, e apesar do predominante tom grave dos seus poemas, coexiste o desejo de um canto de pura harmonia, desprendido do mundo e dos constrangimentos da linguagem (SILVA, 2009, 337-8).

O próprio Torga admitiu em diversas ocasiões essa perseguição à perfeição na comunicação. Na sua condição de artista, vive o drama da vida humana, desde a existência ao sentido da morte e, nas circunstâncias dos poemas, demonstra pelo eu lírico os sinais de que o ato criativo da escrita está sujeito aos infortúnios da alma. Entretanto, apesar de Silva destacar momentos de apaziguamento e de sobriedade na poesia torguiana, especialmente quando associa elementos naturais ao universo lúdico infantil e os transmite em linguagem comum, alerta para a predominância conflitante:

Em Torga, como noutros autores, é quase sempre na poesia de inspiração popular que se inscreve uma expressão menos angustiada, menos inquieta,

¹⁵ Aliás, *Pão Ázimo* (1931), título de outra obra de Torga, também faz referência ao tipo de pão utilizado no ritual judaico.

¹⁶ Cf. Anexo (poema “Maceração” na íntegra).

vertida em representações mais tranquilizadoras e menos ligadas aos fantasmas que assombram o sujeito poético [...].
[...] por vezes, parece motivada por uma espécie de *antífrase* que habitualmente retoma os circulares motivos de disforia (SILVA, 2009, p. 343-5, grifo do autor).

Na prosa não logramos localizar a militância impetuosa tão abertamente expressa nas estrofes. Além de *Bichos* (1940), cuja estrutura de narrativa fabular, por excelência, ilustra a transmissão de preceitos morais, *Vindima* (1945) também traz singularmente no seu enredo a relação entre os homens e entre estes e a natureza da região do Douro, conforme observa Maria Alzira Seixo

[...] esta última obra surge no momento em que a ficção portuguesa hesita entre o gosto do psicologismo cosmopolita da revista *Presença*, por um lado, e a preocupação de intervenção social e política do neo-realismo, por outro; partilhando muito embora esta última, não abandona completamente os conflitos íntimos e a nostalgia cultural do primeiro (SEIXO, 2009, p. 89)

O desenvolvimento das histórias ficcionais vai incorporando os traços culturais da localidade retratada, mas sem cair em um sistema descritivo estéril e tampouco pender para aquele teor “panfletário” tão criticado nos *neorrealistas*. Quando o contista diminui o tom interpelador, desfilando os ritos eclesiásticos em contato com o aspecto idílico na montagem de suas narrativas, linguisticamente se vê a valorização da Natureza em detrimento do conjunto sacro e nesses termos, o desespero humanista se enche de esperança e liberdade.

O Evangelho (humano) segundo Torga – como noutro sentido o de Saramago futuro – é menos sulfuroso – digamos herético – do que a banal beatice pátria como ele mesmo, por vezes, o deixa perceber, ou desejaria que fosse. Algures, entre a herança de Rousseau e de Nietzsche, a sua ‘religiosidade congenial’ e o seu paganismo virtual – o paganismo é um excesso de deuses – derrama-se, diviniza-se, sublima-se na celebração de uma Natureza, eroticamente assimilada à Mãe, numa vontade de comunhão realmente vivida, extasiada ou apavorada, tão sinceramente assimilada à matéria do seu ser que comungá-la é sentir-se eterno. E ao menos, nestes momentos de êxtases como o da *Promenade* de Rousseau, esquece a angústia que é o fundo da existência e acede a um Paraíso jamais perdido, sempre presente apesar da fábula santa que desde jovem lhe serviu de referência (LOURENÇO, 2009, p. 18, grifo do autor).

“Poeta iconoclasta”, na concepção do seu crítico, o mentor dos *Contos da Montanha* venera a Natureza que, na condição de entidade/ídolo, é a oposição ao Deus de suas amarguras. Dessas reflexões é constituída sua espiritualidade, que o ensaísta José Jorge Letria

assim define: “A sua [de Torga] maior fé foi a liberdade, dela fazendo estandarte e programa de vida” (LETRIA, 2000, p. 10).

Descrente do sistema cristão, Torga escreve sobre o homem transmuntano na tentativa de ajudá-lo a confiar na importância de sua vivência e na liberdade de assumir as rédeas de sua história (mesmo sabendo que não o podem compreender, pois até “na cara lisa dos novos pouca mais esperança há” (TORGA, 1996, p. 9)), ao mesmo passo em que, pelo registro da realidade, reclama atenção cívica a esse montanhês.

3 NOVOS CONTOS DA MONTANHA: ANÁLISE DAS NARRATIVAS

Resolvemos, então, para proceder a uma análise em que fosse possível perceber em um ou outro conto o traço mais carregado dos componentes do humanismo de Torga, separar os textos em três grupos: os mais propensos ao elemento telúrico, ao religioso ou ao sofrimento humanístico. Cabe lembrar que em todos os contos são encontradas essas categorias e tal secção visa unicamente à melhor apreensão dos objetos, focalizados com maior interesse nesta classificação por nós experimentada.

3.1 O telurismo e suas circunstâncias

Vou falar-lhes dum Reino Maravilhoso. *Portugal* (TORGA, 1950, p. 23).

Nos contos telúricos há sempre um destaque para a atuação da terra e das forças da natureza, e perceber a instância espacial é tarefa que implica conhecer as suas atribuições. Em relação às funções do espaço ficcional, resumidamente, pode-se simplificar em três principais, conforme os estudos de Lins (1976, p. 101): o espaço como provocador da ação, como facilitador dos acontecimentos ou exclusivamente para situar os personagens. Em maior ou menor grau, as duas primeiras atribuições se fazem presentes nos contos, mas nunca se presta exclusivamente a simples referência espacial.

O solo impróprio retratado em “Fronteira”, por exemplo, não deixa opção aos moradores, obrigando-os a enveredar pelos caminhos obscuros do comércio ilegal e todos os eventos giram em torno desta condição implacável imposta pela natureza. O forte esquema de guarda, montado para combater os clandestinos, associado às condições climáticas extremas e à escuridão das noites, contribui para formar os tipos humanos que mais se assemelham a animais:

A seguir aponta à escuridão o nariz afilado do Sabino. Parece um rato a surgir do buraco. Fareja, fareja, hesita, bate as pestanas meia dúzia de vezes a acostumar-se às trevas, e corre docemente a fechadura do cortelho. [...] O Salta, que parece um anão, esgueira-se pelos fundos [...] (TORGA, 1996, p. 27).

Fronteira, aldeia limítrofe com Fuentes, onde se passa toda a ação, também é o espaço em que os limites da dignidade humana se esvaem. Entre as baixas a bala e os

ferimentos dos que se salvam, a própria localidade adquire aspectos soturnos, quando seus moradores vão lutar pela sobrevivência:

Coisa estranha: esta rarefação que se faz na aldeia, longe de esvaziá-la, enche-a. A terra veste-se de um sentido novo, assim deserta, à espera. Pequeninha, de casas iguais e rudimentares, escondida do mundo nas dobras angustiadas e ossudas de uma capucha de granito, as horas que medeiam entre o seu coração e Fuentes são tão fundas e carregadas que quase magoam (TORGA, 1996, p. 28).

As informações do lugar convergem para formar o ambiente em que tudo funciona pela interação: aldeia e personagens estão em sincronia, os elementos idílicos no conto, nomeada e consubstancialmente, são representações de povoados portugueses e sua presença textual mostra o arcabouço lexical estabelecendo conexão com a realidade social retratada:

O real apresenta-se como um objeto inesgotável e lúdico, atributos que se transferem ao próprio ficcional, fazendo coincidir o representativo e o representado, que se tornam co-participantes de uma mesma natureza (GROSSMANN, 1982, p. 57).

Mas antes de se prenderem exclusivamente ao território português, devemos considerar as palavras de Carreira (2009, p. 186) de que “A narrativa ficcional, condensada, não tem um enquadramento temporal, nem espacial bem delimitado”, por serem universais, ainda que situadas nas montanhas de Trás-os-Montes. A escolha lexical, por ser econômica e suficiente, permite transportar o cenário para outras terras.

Ainda que a força geográfica prevaleça na estruturação dos contos, logramos perceber que o desenlace dos mesmos busca sempre desnudar a subjetividade humana e todo o foco da trama se volta para a condição das pessoas. Antecipado pelo próprio Torga (1996, p. 29), quando diz: “A vida está acima das desgraças e dos códigos”, no final de “Fronteira”, o nascimento do filho da contrabandista Isabel com o guarda Robalo dá uma guinada na vida do rapaz: “E, quando o dia rompeu, Fronteira tinha de todo ganho a partida. Demitido, o Robalo juntou-se com a rapariga. Ora, como a lavoura de Fronteira não é outra e a boca aberta, que remédio senão entrar na lei da terra! Contrabandista” (TORGA, 1996, p. 36).

A questão da natalidade aparece ainda mais próxima do caráter telúrico quando o húmus assume o papel genesíaco. No conto “O Sésamo”, Rodrigo se presta ao ofício de entoar um “-Abre-te, Sésamo!” e arrancar um tesouro de dentro da montanha, conforme ouvira na fábula de Raúl. Mas a configuração do ambiente rural não dá margem à quimera e os acontecimentos da vida tendem a concentrar a narrativa nos aspectos verossímeis, nos

quais também se adequam a vida animal e a vegetal daquela geografia transmontana. Nessa concepção de mundo, a vida real reivindica todos os esforços, suplantando a manifestação da fantasia ou qualquer atitude que possa afastar o indivíduo da destinação que se conserva através das gerações.

O contraste entre a rusticidade, a que as personagens torguianos estão submetidas, e o universo encantado protagonizado pela criança serve para valorizar a cultura, a tradição e a natureza: logo no início do conto, definem-se as “coisas da terra” como sendo o que há de efetivamente valioso.

Urros, em plena montanha, é uma terra de ovelhas. Ao romper de alva, ainda o dia vem longe, cada corte parece um saco sem fundo donde vão saindo movediços novelos de lã. Quem olha as suas ruelas a essa hora, vê apenas um tapete fofo, ondulante, pardo do lusco-fusco, a cobrir os lajedos. Depois o sol levanta-se e ilumina os montes. E todos eles mostram amorosamente nas encostas os brancos e mansos rebanhos que tosam o panasco macio. A riqueza da aldeia são as crias, o leite e aquelas nuvens merinas que se lavam, enxugam e cardam pelo dia fora, e nas fiadas se acabam de ordenar (TORGA, 1996, p. 103-4, grifo nosso).

Anterior à desilusão de Rodrigo com o fracasso de sua “voz de comando” está a exaltação da economia local como a verdadeira fonte de riqueza, já prenunciando, de certa forma, o desfecho do conto. O elemento *telúrico*, tão característico de Torga, vai construindo no leitor a imagem do cotidiano da aldeia e revela a estreita relação homem-natureza que define o *humanismo* torguiano. O bucolismo, que abriga a linguagem aldeã da arte dita *animalista*, permite identificar em Torga uma “técnica naturalista de reduzir o comportamento humano a uma fisiologia tão estrita quanto possível e de, convergentemente, humanizar os animais” (LOPES, 2002, p. 75). Ocorre em “O Sésamo”, na mesma esteira, a formação de uma imagem “animalizada” da terra: o rebanho passa a constituir as paisagens da ruela e das encostas dos montes, como se fosse a “matéria-prima” daqueles espaços; e em outro momento forma uma “metáfora” em que o autor aproxima a montanha de uma “fêmea grávida”.

Daquela feita tratava-se de uma história bonita, que metia uma grande fortuna escondida na barriga de um monte. E a ganapada masculina, principalmente, abria a boca de deslumbramento. Todos guardavam gado na serra. E a todos tinha ocorrido já que bem podia qualquer penedo dos que pisavam estar prenhe de tesouros imensos. Mas que uma simples palavra os pudesse abrir - isso é que não lembrara a nenhum (TORGA, 1996, p. 104, grifo nosso).

Os indícios das conexões idílicas são efetivados no encerramento do conto, fechando o ciclo para formar a *alegoria* que dá o sentido de toda a história. A frustração e as lágrimas de Rodrigo pela ineficácia da palavra encantada são interrompidas pelo nascimento de uma ovelha que exige o acompanhamento do pequeno pastor.

Valeu-lhe a feliz condição de criança. Ele ainda a chorar, e já a mão do esquecimento a enxugar-lhe os olhos. Breve como vem, breve se vai o pranto dos dez anos. A ovelha chamava sempre. E o balido insistente acabou por acordá-lo para a realidade simples da sua vida de pastor. Ergueu-se, desceu da alta fraga enganadora, e, de ouvido atento, foi direito ao queixume.

- Olha, era a Rola...

Um cordeiro tinha nascido já, e a mãe lambia-o. O outro estava ainda lá dentro, no mistério do ventre fechado (TORGA, 1996, p. 108-9).

A riqueza esperada do “ventre” da montanha vem mesmo das entranhas do animal e o tesouro que fascinava a criança se materializa em um cordeiro recém-nascido. As cenas de nascimento (humano e animal) figuram como “intenção” claramente identificável na maioria dos contos de Miguel Torga e, para Lopes (2002, p. 78), a frequente afirmação do início da vida frente aos desafios que a ela se impõem forma uma dialética composicional muito bem lograda, como é o caso da perpetuação da vida em “O Sésamo” que, mesmo sendo a de um animal, encontra-se intrinsecamente ligada à trajetória do homem. Homem que ao tentar fugir de sua sina é trazido de volta e forçado a manter os pés no chão, submetendo-se aos caprichos de uma soberania mítica, cuja presença não se percebe e que em nada contribui para a sobrevivência do transmontano. Essa influência mítica veremos mais adiante, ao tratarmos da religiosidade. No conto, o tesouro aparece como subterfúgio, justificado no próprio texto como elemento de transitoriedade entre dois mundos, não sendo, portanto, determinante para o sentido do texto.

Das riquezas que encontrasse não sabia ainda o que fazer. Nem sequer pensara nisso, porque os tesouros não eram o seu fim verdadeiro. A sedução de tudo estava no caso em si, no dom de proferir a ordem e ver a terra rasgar-se submissa e calada (TORGA, 1996, p. 106).

A utopia infantil transcrita no excerto bem resume o desejo de todos os adultos da história de dominar as forças da natureza para controlar o próprio destino. O autor projeta no menino a liberdade de experimentar uma realidade transcendente para em seguida mostrar, uma vez mais, no calejado aprendizado do passar dos anos que a resignação se torna a tônica

dominante. O advento do tesouro é explorado por um viés positivo. Deixa-se de destacar a ganância do ser humano para se sobrecarregar no lirismo da inocência pueril, cuja crença acaba compondo o par antitético realidade-imaginação. Um lirismo que é para Moisés (2005, p. 241) “[...] desentranhado do dia-a-dia, que não se confunde com sentimentalismo, pois não há, nas vidas retratadas pelo ficcionista, lugar a derramamentos”.

O espaço como facilitador da ação aparece, por exemplo, em “Teia de aranha”. A aproximação entre os seres e a natureza se dá na intrigante caracterização apresentada no início do conto.

O tempo em S. Cristóvão anda devagar. [...] Exactamente como nas leiras, onde a gente vê semanas a fio o mesmo pé de milho parado, meditativo, enigmático, a aloirar encobertamente a sua espiga, assim nos homens mais pasmados, mais lentos e mais metidos consigo, anda às vezes uma resolução secreta a criar e a amadurecer. E saem obras tão perfeitas destas meditações, tão acabadas na concepção e na forma, que só o dedo da providência, porque aponta do céu, é capaz de lhes evidenciar os defeitos de fabrico. Mas mesmo assim são às vezes precisos anos para que Deus descubra a fenda do cântaro. Tal é a perfeição dos artífices de S. Cristóvão (TORGA, 1996, p. 193).

As palavras que parecem contrariar a economicidade descritiva do gênero vão ganhar importância no final do texto, quando o misterioso sumiço do tio Bento Caniço é desvendado com a interferência das forças da natureza “denunciando” o homicídio cometido pelo sobrinho Artur. O caráter apazível do assassino, delineado ao longo de sua vivência, desmancha-se com o revolver do chão pela chuva torrencial, que traz à tona a ossada de Caniço. Mas a elucidação só acontece após a morte natural de Artur, que recebe a extrema-unção para “descansar em paz”: “Honrada, a mão do Paivoto deixou então cair sobre o caixão as pazadas de terra gorda do cemitério, na comoção devida a uma alma lavada” (TORGA, 1996, p. 197).

A ilustração formada na recepção do cadáver pelo solo, assim como em outras mortes ao longo da obra torguiana¹⁷, aponta sempre àquilo que ponderou Lopes (1978, p. 52): “Apetece dizer de Torga: - ao princípio era a terra. E acrescentar: - e no fim também”, e chama a atenção para o caráter de “Ícaro em sentido contrário” contido no autor, pois busca o estreitamento com natureza. Pensando no âmbito do conto analisado, as palavras de Torga (1996, p. 196) apresentando o padre quando assumiu a igreja da comunidade, parecem assumir um caráter ambíguo, pois o padre Lobato “tinha idéias unificadoras do animal com o

¹⁷ Em *Vindima*, por exemplo, o sepultamento do caçador representa uma integração: “[...] o corpo do caçador desceu enfim à terra. E ali ficou, numa doce e íntima fermentação” (TORGA, 1965, p. 252).

meio e punha-as em prática”. Nessa esteira, o conto “O Caçador” encena em seu enredo as paixões do autor:

Era tanta a beleza da solidão contemplada, despegava-se das serranias tanta calma e tanta vida, os horizontes pediam-lhe uma concentração tão forte dos sentidos e uma dispersão tão absoluta deles, que os olhos como que lhe abandonavam o corpo e se perdiam na imensidão. Simplesmente, essa diluição contínua que sofria no seio da natureza não excluía uma posse secreta de cada recanto do seu relevo. Uma espécie de percepção interior, de íntima comunhão de amante apaixonado, capaz de identificar o panasco de Alcaria pelo cheiro ou pelo tato.

A caça fora a maneira de se encontrar com as forças elementares do mundo (TORGA, 1996, 56-7).

A atividade da caça e o contato com sua terra suscitam a analogia com o mito de Anteu, conforme veremos logo adiante, formatado em proporções reais: “Entre o sangue da perdiz morta – que através do cotim da calça, morno, lhe acordava a consciência da pele – e o seu próprio sangue, não havia o muro de nenhuma desarmonia” (TORGA, 1996, p. 59).

No conto em questão, Tafona, o experiente caçador de oitenta e cinco anos, alheia-se da vida em comunidade e vive quase que exclusivamente embrenhado nas matas, onde se esquece dos conflitos sociais. No ambiente natural, o caçador procura emparelhar homens e animais, naquele processo já conhecido de Torga, e o faz mais nitidamente na comparação do casal Matilde e Avelino com bichos: descreve o trajeto dos jovens ao “ninho” e o próprio ato sexual como “acasalamento”.

E por isso, no meio da incapacidade que sentia para entender o tecido de razões com que era feito o mundo que o cercava, a malha que menos o prendera era aquela onde se debatiam forças e gestos de amor. O cio, a brisa de sémen que agitava todos os seres vivos durante alguns dias em cada ano, sabia-lhe à frescura de uma onda sagrada. [...] Infelizmente, só ele é que entendia de uma maneira assim inocente as coisas que tinham intimidade de ninho e calor de seiva (TORGA, 1996, p. 59-60).

Lopes (1978, p. 53) chama esse constante gesto de Torga de um “rito” com o intuito de “recuperar homens e coisas por um baptismo de terra”, na tentativa de conservar a vida humana “enraizada”, comprometida com seu território e suas tradições. Outros contos enfatizam a tradição como componente telúrico sob uma perspectiva voltada à morte violenta e, neste quesito, “O Leproso” é bastante representativo. Tanto mais alinhados ao comportamento das pessoas, essas histórias refletem todo o sistema de leis morais às quais os aldeões se submetem como consequência de seu pertencimento. Em “O Leproso”, a doença de

Julião desencadeia o desprezo da comunidade. Mesmo na afirmação do convívio harmonioso, anterior à revelação da lepra, já ficam claras as regras da localidade:

Eram todos amigos, daquela amizade possível entre gente rude e sacrificada, sem licença para aventuras intensas do coração e do entendimento. Escravos de uma terra hostil, simples e toscos instrumentos de produção nas mãos injustas da vida, como poderiam eles descer à grande fundura dos sentimentos limados e gratuitos? Gostavam dele [Julião] como de um camarada de suor, prontos evidentemente a abandoná-lo se lhes disputasse a bica de água ou a sombra do descanso (TORGA, 1996, p. 68-9).

Filho da mesma terra, o doente passa a alimentar um sentimento vingativo e, numa manobra indecorosa, sabota uma grande quantidade de azeite banhando-se nele e o repassado aos aldeões. O resultado é a morte: o leproso é brutalmente assassinado em uma fogueira. O instinto de preservação inerente aos grupos tradicionais aparece também em “O Regresso”, quando as personagens debatem sobre a presença do “estranho”, um recém-chegado da guerra, nas proximidades do povoado. O local onde Ivo e o pequeno pastor se encontram aparenta ser uma estrada em um plano geográfico mais elevado que o terreno da aldeia; a descrição detalhada da paisagem, com características dos casebres e dos demais elementos da cena, evidencia uma vista panorâmica privilegiada. Nas considerações da obra *Questões de Literatura e Estética* (1988) sobre o *cronotopo*, Bakhtin traça a contribuição das marcas espaço-temporais, que podem ser aplicadas em “O Regresso”. Vejamos:

No romance, os encontros ocorrem frequentemente na “estrada”. [...] Na estrada (‘a grande estrada’) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. [...] separadas pela hierarquia social e pelo espaço [...] Este é o ponto do enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. (BAKHTIN, 1988, p. 349-50).

O espaço onde Ivo e Zé Chaveco se deparam representa uma meia distância entre a aldeia e o campo de batalha, o pastoril e a agitação bélica, o universo nominável do convívio social e a representação numérica do militarismo. E é nesse lugar neutro que se dá a dialética entre os dois mundos, prevalecendo a tradição dos costumes e das regras regionais. Durante o diálogo, há a alteração da paisagem ao longe, que serve de “pano de fundo”. Entre uma pergunta e uma resposta no debate dos dois jovens, o povoado acorda e a manhã orvalhada dá lugar ao brilho intenso do sol, conforme se constata nas passagens:

[...] Leiró acordava de uma grande noite de sono e de sonho.[...] À medida que o sol ia desvendando seu recolhimento, e a resposta ao pastor se tornava mais impossível, Leiró perdia o ar acolhedor de há pouco, e embaciava-se de incompreensão. [...] A aldeia desperta, clara e rumorosa, era agora uma fortaleza inacessível (TORGA, 1996, p. 151; 154-5).

Quando Miguel Torga coloca um menino como preposto da tradição, fica firmada, no tempo e no espaço, a continuidade cultural. A atividade laboral e a transmissão dos valores e das normas que regem o grupo indicam que a medida cronometrada pela renovação das gerações é incapaz de se sobrepor ao espaço que ali predomina, ou seja, a juventude que pressupõe revigoração e novidade, no conto indica a manutenção do sistema que se arrasta ao longo da história.

O plano geográfico (transvestido em social) confirma, na ambientação do autor, a supremacia do fator coletivo em detrimento da existência individual. Em tal medida, *Leiró* figura como a parte importante do enredo, sendo a ação de regresso de Ivo o fio condutor para destacar a magnitude do terreno e de seus objetos, consoante se nota no trecho:

O cenário negava-se à função de servir apenas de fundo passivo à saudade. Ali, ou vivo ou morto. Para todos os fantasmas do mundo, indecisos entre o ser e o não ser, havia apenas um escarolado sorriso de desdém (TORGA, 1996, p. 154).

Então, a inserção dos elementos da tradição e da cena regional vão ao encontro das propostas da literatura social empreendidas nos contos, que a professora Rosane Feitosa também anotou:

Nos contos, como ele próprio diz, apresenta um painel de situações e personagens transmontana, retratando detalhadamente Trás-os-Montes. A aldeia é mãe e tirana, pois suas leis são rígidas, constituindo-se numa espécie de clã, num círculo fechado, dentro da qual somente permanece quem obedece as suas regras. As aldeias são células que se constituem num todo – a região de Trás-os-Montes (FEITOSA, 1984, p. 138).

As figuras humanas no conto torguiano não são movidas por suas particularidades e sim para atuarem em nome de um coletivo. São manipuladas pelo artista para expressarem em coro os sofrimentos regionais e o efeito desse trabalho é o foco na dimensão territorial. Eis a comprovação disso nas palavras do próprio Torga (1996, p. 155): “Por aquela boca falava a povoação. Exigia intransigentemente a cada filho um passaporte humano corrido e limpo, de fidelidade ao seu calor e de submissão às suas leis”.

Essa defesa cultural muito nos diz sobre o nacionalismo implicado ao autor, cuja constituição, antes de pregar uma aversão ao exterior, encontra-se mais próxima da exaltação das qualidades interiores. A sublimação dos elementos da terra não se dá pela diminuição daquilo que vem de fora, mesmo porque a paixão de Miguel Torga pelas viagens e pelo contato com culturas diversas destoaria de tal atitude. Uma literatura tida como universal também não acolheria um comportamento xenófobo que a isolasse e retirasse seu aspecto de obra de arte. “O Regresso” dá visibilidade a essa questão por meio dos sentimentos dos moradores e também pela imagem do intruso perante seu indagador. Ivo já não cabe mais naquele espaço físico; a quebra de paradigmas empreendida por ele causou mudanças tanto em si quanto nos seus familiares. Mas essas alterações resultam em diferentes consequências: os sentidos humanos dos moradores, nas palavras do narrador, sucumbem à força da terra, ao retilíneo percurso espaço-temporal do folclore, distinguindo-os como transmontanos.

Sabia que morrera há muito para toda a aldeia. A mãe, a Maria Torres, trajava ainda de preto, mas acostumara-se à tristeza de o ter perdido. O pai, ensimesmado como sempre, engolira o desespero silenciosamente, envelhecera dez anos em poucos meses, e esquecera-o também. As irmãs, depois do choro convulsivo e do ano de luto carregado [...] (TORGA, 1996, p. 152).

A vida que atrai a família é a mesma que insiste em continuar atraindo Ivo, mas a transgressão cometida o impede de retornar. Os trajes de soldado, por exemplo, simbolizam como a comunidade (representada pelo pequeno pastor) enxerga aquele que, partindo para a guerra, renegou as origens: “Atento, o miúdo continuava a olhá-lo e a inventariar-lhe o vestuário de salteador – calça de bombazina, blusa americana, gorra vasca e alpercatas galegas” (TORGA, 1996, p. 152). Através da presença do “estranho”, do “estrangeiro” é que o artista português fundamenta a visão do homem montanhês e a angústia de Ivo, que numa dicotomia psicológica, está na condição de expatriado e, ao mesmo passo, sente-se ligado às origens: “Mais difícil do que saber quem era, era localizar-se no mundo. No segredo de sua intimidade podia ainda somar as duas metades da alma dividida; mas não havia morada na terra para esse aborto de vida” (TORGA, 1996, p. 154).

No geral, as personagens estão condicionadas a se unirem para dar corpo ao coletivo e militar em favor da ordem tradicional contra as ações atentatórias individuais de algum patrício. Como se percebe nos contos já analisados, as atitudes destacadas que visam alterar a regularidade normalmente culminam em fracasso, a exemplo de Rodrigo de “O Sésamo”, Ivo de “O Regresso” ou Julião de “O Leproso”. Relacionando essas histórias às entidades

clássicas, largamente exploradas na obra de Torga¹⁸, o suplantar dessas criaturas favorece a aproximação com o mito de Ícaro, que na reinvenção torguiana emerge como linguagem ideal à transmissão de sua literatura. Ícaro, filho de Dédalo, foi aprisionado com seu pai pelo rei Minos no labirinto. Como solução para encontrar a saída, Dédalo constrói asas para o filho, confeccionadas de penas e cera. Contrariando a recomendação de não voar muito alto para que o calor do sol não derretesse a cera, nem muito baixo para que a umidade do mar não pesasse as asas, Ícaro abusou da sensação de liberdade e subiu até a deterioração das asas, o que provocou sua queda fatal no mar. Aguiar (2010) dedica um subcapítulo a Ícaro e revela a existência de poemas homônimos ao mito, dos quais cita os dos volumes IV, XII e XV¹⁹ do *Diário*. Nos versos iniciais dos dois primeiros, a ênfase parece estar no castigo da queda, por isso mais afim à finitude humana defendida nos três contos supracitados. O volume XII, por exemplo, registra na primeira estrofe: “O sol dos sonhos derreteu-lhe as asas/ E caiu lá do céu onde voava/ Ao rés-do-chão da vida” (TORGA *apud* AGUIAR, 2010, p. 105). O último poema interessa para se observar o sentimento agônico presente nos textos, pois o símbolo de Ícaro está voltado a representar a condição do Poeta, mas por hora vale o registro.

Se a vitalidade da tradição se confirma pelo malogro dos sujeitos ousados, o mesmo não se sucede à personagem como a homônima do conto “Mariana”, que alcança a serenidade justamente por permanecer em harmonia com as leis naturais. Mariana é um típico caso de protagonista adaptado àquele espaço rude de condições limitadas e, por consequência, apresenta uma espécie de zoomorfização que mesmo não sendo extremada ao ponto de tirar-lhe totalmente as características humanas, assemelha-a aos animais o impulso sexual. Esse processo composicional está em toda a obra torguiana, conforme observou Furtwaengler (1986, p. 176), registrando diversas passagens também em *Vindima*, com a diferença de que neste livro os vindimadores são tratados explicitamente por “bois de canga”, “rebanho” e outros substantivos deste universo. Fato é que, quando integrados ao grupo, os personagens passam a compor um ente coletivo que abdicam da individualização e se “rebaixam de criaturas humanas a criaturas intermediárias” (FURTTWAENGLER, 1986, p. 176). Não se filiando ao modelo tradicional de família, Mariana se vincula à natureza ao estabelecer contato com os trabalhadores com a finalidade exclusiva de reprodução e, aceitando

¹⁸ Ana Sofia Sequeira Madeira de Albuquerque e Aguilar analisa mais profundamente a presença dos entes mitológicos na trajetória artística de Torga em sua dissertação de mestrado intitulada *A Influência Clássica na Obra Poética de Miguel Torga: o caso particular do Diário* (2010).

¹⁹ Cf Anexo (poemas “Ícaro” na íntegra).

pacificamente o ato como sua “missão”, atinge a plenitude. A cada coito as energias da mulher ganham nova carga:

Todos os horizontes lhe acenavam da mesma maneira. Em qualquer mata miúda paria naturalmente e atrás de qualquer parede recebia a seiva de uma nova vida. Não. Não entendia o rapaz a gabar os lameiros de Constantim, nem a sensualidade do Jeremias Manso a querer fazer dela um simples instrumento de prazer.

- Outra vez... – pedia ele, ao vê-la erguer-se, honesta e pura como uma leiva semeada.

Nem sequer respondeu. Saiu do centeio, pôs-se à frente da ninhada, e retornou o caminho de sua aventura. (TORGA, 1996, p. 118-9).

Nessa medida, outro mito é evocado: o gigante Anteu, filho de Posídon, deus do mar e de Gea, deusa da Terra, era um titã que habitava a costa do Marrocos/ Líbia. Invencível quando estava em contato com o chão, ou seja, em contato com a sua mãe-terra, desafiava e aniquilava todos os que se atreviam a pisar naquelas cercanias. Entretanto, acabou derrotado por Hércules que, descobrindo a fonte de suas energias, suspendeu-o no ar.

Torga se identifica com Anteu e admite que sua vitalidade advenha da mesma fonte, estando a sua Gea provedora ambientada na escala reduzida de Trás-os-Montes. Com todas as letras, várias vezes expressa em sua obra, o mito de Anteu é o resumo ficcional da vivência de Torga e do sentimento de pertencer ao recanto nordestino, chegando à configuração máxima da coisificação ou, caso queira, da corporificação que forma um todo das partes “poeta” e “natureza”, como está registrado no *Diário XI*.

De todos os mitos de que tenho notícia, é o de Anteu que mais admiro e mais vezes ponho à prova, sem me esquecer, evidentemente, de reduzir o tamanho do gigante à escala humana, e o corpo divino da Terra olímpica ao chão natural de Trás-os-Montes. E não há dúvida de que os resultados obtidos confirmam a sua veracidade. Sempre que, prestes a sucumbir ao morbo do desalento, toco uma destas fragas, todas as energias perdidas começam de novo a correr-me nas veias. É como se recebesse instantaneamente uma transfusão de seiva. (TORGA, 1996, p. 21).

Os ofícios de pastorear o rebanho, a atividade da caça e da agricultura também são encenados nos textos como funções que ligam o homem ao mito. Em “O Pastor Gabriel”, o sucesso do profissional na condução do gado, intrigante aos olhos dos habitantes, é desvendado pelo narrador como sendo um acordo entre o jovem e os animais em benefício mútuo:

- Não, tu hás-de ter qualquer segredo, qualquer mistério... – insinuava o Languna, a sondar.

- Palavra de honra que não.

E realmente não tinha. A coisa vinha-lhe espontaneamente, duma maneira directa, rápida, infalível, de entender e de se fazer entender por todos os seres vivos. Via um coelho na cama, falava-lhe e punha-lhe a mão em cima. Acalmava um cão açulado – a sorrir-lhe.

Mas esta comunhão instintiva com a natureza dos bichos não tentava o Gabriel alargá-la à natureza dos homens. Desses arredava-se discretamente, sem querer passar, nas relações com eles, do plano amorfo da neutralidade (TORGA, 1996, p. 41).

A cumplicidade na relação pastor-animal se dá pelo adestramento tácito, por meio do qual o rebanho obtém a fartura de alimento derribando a plantação alheia na calada da noite. Quando Gabriel pressentia a possibilidade de ser apanhado, fugia; mas chegando ao curral, já lá estava o “bando”. A veia pitoresca do episódio, em que se percebe a alternância de comportamentos, reforça a ligação do homem com a natureza e consente uma interpretação à luz da metáfora de Anteu.

3.2 A religião e suas circunstâncias

E não tenho paz, não dou paz, nem quero paz. Sou um instrumento nas mãos de Deus, do diabo e da natureza. *Diário XII* (TORGA, 1956, p. 151).

A religiosidade é, sem dúvida, o componente mais intrigante no humanismo de Miguel Torga. O assunto o perseguiu no âmbito pessoal desde a infância e está presente em toda a sua obra, materializando-se em torno do universo católico, quer seja na figura dos vigários e em suas ações perante as paróquias, quer seja nas comemorações de datas religiosas, circunstâncias propícias à aplicação dos pensamentos do autor acerca do tema.

Nos *Novos Contos da Montanha*, as vinte e duas narrativas têm essas referências. A propósito, “O Alma-Grande”, a primeira da seleta, indicia-as pelas palavras inaugurais: “Riba Dal é terra de judeus” (p. 17). Em seguida, descreve as atividades do padre João, que ensina o catecismo por perguntas e respostas: “Quem é Deus? – É um Ser todo poderoso, criador do Céu e da Terra.”, para logo alertar:

Na destreza com que se desvencilham do interrogatório, não há quem possa desconfiar que por detrás da sagrada cartilha está plantado em sangue o Pentateuco. Mas está. E à hora da morte, quando a um homem tanto lhe

importa a Thora como os Evangelhos, antes que o abade venha dar os últimos retoques à pureza da ovelha, e receba da língua moribunda e cobarde a confissão daquele segredo – abafador. (TORGA, 1996, p. 17).

O ofício do Alma-Grande é a eutanásia, mas essa sua missão um dia encontra a resistência da vida na pessoa de Isaac e somente nessa ocasião o abafador falha, passando a viver atormentado por sua fraqueza diante da poderosa força que o detivera. Lendo o conto paralelamente à Bíblia, buscamos as figuras de Isaac e Moisés, referenciadas na apresentação do protagonista.

No “Antigo Testamento”, Deus testa o temor de seu servo Abraão por meio do sacrifício de Isaque, o filho que foi exigido em holocausto. No instante em que Isaque receberia o golpe fatal, os anjos do Senhor intercederam e a vida do herdeiro foi poupada. No texto de Torga (1996, p. 21) acontece algo semelhante: uma voz do além soa aos ouvidos do Alma-Grande impedindo-o de matar: “- Não...Ainda não...Ainda não...”. A agonia dos dois homens, um a lutar pela vida e o outro pela morte, é presenciada por Abel, que não entende a cena. Acontece que, diferentemente do livro sagrado, o Isaac português não aceita a cogitação/tentativa de homicídio como algo natural, advindo da vontade de Deus, e a situação faz crescer nele o sentimento de vingança, que se concretiza no desfecho do texto.

- Não matarás...

Assim era o Evangelho. Fora dele, numa lei diferente, a moral tinha outros caminhos, como o próprio Alma-Grande sabia. [...]

Possantes, inexoráveis, as tenazes iam apertando sempre. E, com mais um estertor apenas, estavam em paz os três. O Isaac tinha a sua vingança, o Alma-Grande já não sentia medo, e a criança compreendera, afinal. (TORGA, 1996, p. 24).

Diante da sentença de morte, o inconformismo de Isaac é mais um episódio daqueles instituídos pelo contista para expressar seu descontentamento com a presença divina, como no embate criador-criatura de “Vicente”, em *Bichos*. O “abafador”, que é um “desses servos de Moisés, encarregados de abreviar as penas deste mundo” (TORGA, 1996, p. 17), ignora a energia pungente da vida que insiste em se perpetuar na Terra, sendo a sua função suplantá-la. Associado a imagens como “insensível à profundidade dos mistérios da vida” (TORGA, 1996, p. 20) ou tendo seu ofício identificado como “missão sagrada” (TORGA, 1996, p. 21), a caracterização sombria da personagem aponta para os desígnios de Deus sobre o caminhar humano, que é dado em duas configurações: pelo aspecto negativo de Pai tirano ou, quando se positiva, conta com a interferência do autor, que altera o caráter transcendental e materializa

os elementos sacros em prol do contato com o homem, ditando uma perspectiva idealizada que quase sempre vem ligada à visão dubitável de alguma personagem.

Mas Miguel Torga se identifica com a figura bíblica de Moisés “encarregado de aliviar as penas do mundo”, de cuja saga se aproxima por sua postura social, política e literária. Seu amigo registrou essa paridade:

Talvez porque muito cedo Torga se soube ou quis um ‘predestinado’. A quê? Sem dúvida a ser uma dessas figuras de vitral, essa espécie de seres à parte, destinados a iluminar caminhos alheios como um Moisés a quem se identificará no mais célebre poema-mito, e mitificante, dos muitos que essa figura profética reiteradamente se confirma e se glosa (LOURENÇO, 2009, p. 12).

No citado poema-mito “Moisés”²⁰, Torga estabelece um diálogo com a escultura homônima concebida por Michelângelo, que se encontra na igreja de San Pietro, em Roma, descrevendo, simultaneamente, detalhes da obra de arte e da trajetória do profeta, como os primeiros versos:

[..]
Força da terra a olhar o céu
Em desafio:
Ou Deus ou Nós, que somos naturais[...]
Pés terrosos, humanos
Dos caminhos saibrosos da Verdade;
Tábuas da Lei na mão,
Tábuas da Lei no chão,
Única eternidade” (TORGA, 1973, p. 57).

O Moisés bíblico, grande libertador dos hebreus da escravidão no Antigo Egito, que guiou seu povo no êxodo pelo deserto durante quarenta anos, apresenta-se como intermediário entre Deus e o povo na transmissão dos mandamentos. Este é o Moisés com o qual o Poeta se identifica, confirmando a menção de Lourenço e a nossa interpretação. Acontece que Torga não mantém esse “entrosamento” com o Criador e, conseqüentemente, vê minguar a sorte de seu povo a caminho da salvação. O insucesso da baixa amplificação da voz que “No mais alto Sinai chamou em vão” (TORGA, 1978, p. 57), dá lugar à harmônica interação direta dos personagens com os aparatos do universo religioso, naquilo que estes mantêm de contíguo com o aspecto laico, como é o caso do conto “Natal”. Figurando como o décimo primeiro

²⁰ Cf. Anexo (poema “Moisés” na íntegra).

conto da coletânea, a narrativa é emblemática na constística torguiana tanto pela brevidade de concentrar em quatro páginas o máximo de significação quanto pela abrangência, pois, nesse mesmo curto percurso, abarca os três elementos que compõem o humanismo de Torga: o telurismo, a religiosidade e o desespero humanista, com destaque para o segundo. Garrinchas, o protagonista da trama, é um andarilho que percorre várias comunidades da região (identificadas no conto pelos nomes de Lourosa, Loivos, Feitais e Senhora dos Prazeres), sempre dependendo de doações e pouso para sua sobrevivência. A temática dessa narrativa tem aquele tom trágico ditado pelos prefácios às edições do livro, consoante o prefácio à terceira edição:

Almas penadas dum Portugal nuclear, todas as personagens dele ardem nas suas páginas como nas labaredas simbólicas de qualquer nicho dos caminhos. Por isso, de mãos erguidas, imploram de quem passa o piedoso silêncio que preceda um acto de respeito e de compreensão. Respeito pela sua medida, que é humana, e compreensão pelos trâmites das suas acções, que foram terrenas (TORGA, 1996, p. 11).

O texto prefacial parece retirar das personagens o peso de qualquer sacrilégio em suas ações e, especialmente em “Natal”, as atitudes atentatórias contra os elementos cristãos induzem o leitor a permanecer do lado do “montanhês pecador”. Para suportar o frio extremo e a solidão daquela noite de natal, Garrinchas resolve adentrar a igreja e, não encontrando alternativa para se aquecer, queima o andor da procissão em uma fogueira. A alienação total frente aos símbolos e ritos sacros, típica da comunidade carente, é desmistificada pela atitude de Garrinchas que quebra a expectativa da preservação da cena bíblica. Ao interagir com os objetos e tirá-los de sua passividade, concita-os a participar do mundo real. Maria Helena Santana, em seu artigo “Narrando o mundo pelo olhar dos rústicos: os contos de Miguel Torga”, observa os marginalizados sob os aspectos da ligação entre cultura e cognição:

Deve-se dizer que o universo campestre de Torga, na sua pureza primitiva, não é um espaço de felicidade utópica, mas de crueza darwinista, obedecendo homens e bichos à lei primária da sobrevivência. Em geral o núcleo comunitário revela-se bastante cruel em relação aos marginais, que tendem a adoptar comportamentos defensivos ou excêntricos: muitos deles criam laços privilegiados com o mundo animal e interpretam o mundo segundo as lições da natureza (SANTANA, 2009, p. 174).

A forma como Torga monta a cena estampa a condição subumana e, antes de representar uma agressão cultural, figura como símbolo da luta por uma Igreja mais ligada às

peessoas e menos às regras eclesiásticas. Prova mais aberta desta crítica encontra-se na passagem em que a personagem se utiliza da oração para conseguir esmolas. O narrador deixa bem claro que Garrinchas não a invocava com fé e sim como um instrumento de persuasão, transferindo ao seu interlocutor a responsabilidade de praticar a ajuda ao próximo.

Ninguém dá nada [...] Por isso, que remédio senão alargar os horizontes, e estender a mão à caridade de gente desconhecida, que ao menos se envergonhasse de negar uma côdea a um homem a meio do padre-nosso. Sim, rezava quando batia a qualquer porta. Gostavam... Lá se tinha fé na oração, isso era outra conversa. As boas acções é que nos salvam. Não se entra no céu com ladainhas, tirassem daí o sentido (TORGA, 1996, p. 125).

O conto segue com a entrada na capela, após o sofrimento da difícil caminhada sob a temperatura negativa. Pouco antes da fogueira, a personagem tem contato com a Virgem Maria, a qual “parecia sorrir-lhe”, na interpretação do errante, e para a qual desejou “boas festas”. A mesma solidão que atrapalha o camponês torguiano a seguir as convenções sociais e religiosas permite-lhe criar outros códigos para a comunicação com o sobrenatural, com o não-real. É o que Santana (2009, p. 176-7) explica por meio da designação do efeito estilístico que Óscar Lopes chama de “subjetividade objetivada”, que consiste na explicitação da mentalidade simples ou instintiva do rústico, cujo resultado contribui para “imprimir uma leveza moderna, minimalista” de modo irônico.

O sorriso de aprovação da Mãe de Deus “endossa” o gesto abusado de pôr fogo na madeira sagrada, o que é posteriormente “confirmado” no momento da ceia ao pé da fogueira, quando Garrinchas convida as divindades ao magro banquete: “- É servida? A Santa pareceu sorrir-lhe outra vez, e o menino [Jesus] também” (TORGA, 1996, p. 128). A cognição mítico-simbólica evidenciada através da percepção da personagem tem seu clímax no desfecho da narrativa:

E o Garrinchas, diante daquele acolhimento cada vez mais cordial, não esteve com meias medidas: entrou, dirigiu-se ao altar, pegou a imagem e trouxe-a para junto da fogueira.

- Consoamos aqui os três – disse, com a pureza e a ironia dum patriarca. – A Senhora faz de quem é; o pequeno a mesma coisa; e eu, embora indigno, faço de S. José (TORGA, 1996, p.128-9).

E nesse sentido a aproximação dos elementos religiosos do presépio à necessidade humana descreve simultaneamente os aspectos telúrico, religioso e desesperador do

humanismo torguiano, que muito tem dos preceitos existencialistas outrora defendidos pela filosofia de Sartre: é a imanência levada ao cabo, liricamente, no caso de Miguel Torga.

A reivindicação não exclui a presença divina e sim clama por uma humanização do transcendente. Indício desta tendência é o apreço pelas figuras bíblicas humanas, tais como as citadas na micronarrativa. Em outras ocasiões, notadamente na poesia, uma leitura menos atenta baseada no embate entre o autor transmontano e Deus e na aproximação com o pensamento sartriano poderia levar a uma interpretação errada da obra torguiana como atéia.

“O Senhor” também é um conto em que se destaca o conjunto religioso, ficando clara a posição de Torga em relação aos escrúpulos católicos. Lopes (2002, p. 77-8) identifica como temática básica dos contos de Torga o ato de viver e os fatos contrários a esse ato. Estabelece um eixo comum que denomina de “vida e antvida”, por meio do qual os contos contrastam a “religiosidade obsoleta e por isso opressiva” muitas vezes estampada no próprio catolicismo, citando como exemplo “O Senhor”, em que um padre se transforma em parteiro e acaba por sacrificar a vida em vez de um *post mortem*. O tópico demonstra que as “grandes causas” são trabalhadas nos contos e, apesar da brevidade do gênero, dão conta do esquema fundamental do contista. Lopes institui, então, um olhar ao que chama de “entrelinhas” do texto, comentando outros aspectos das composições, aparentemente irrelevantes, mas que, longe disso, constituem um “traço de dispersão irreduzível”; em outras palavras, detecta objetos e fatos que não são diretamente responsáveis pelo rumo da história contada, mas que participam de uma unidade fundamental e são (por esse olhar) considerados funcionais e indispensáveis no contexto.

O crítico estranha, à primeira leitura de “O Senhor”, que Torga despenda algumas páginas para descrever a atividade agrícola cotidiana em vez de adequar o discurso à brevidade que rege o princípio do conto e ir direto ao ponto de interesse. Em seguida, conclui que há uma razão para a passagem laboral, justificando que “alguns dos contos de Torga não são tanto de enredo, ou situações, como de caracteres” (LOPES, 2002, p. 79).

Deduzindo as evidências anunciadas, pode-se encontrar muito da cultura, do sofrimento e da pobreza do homem da aldeia demonstrados no conto através da linguagem popular dos diálogos e do comportamento dos trabalhadores durante um dia cansativo no campo. Na releitura de “O Senhor” orientada pelas observações de Lopes, que situa a diegese para além dos acontecimentos relacionados com a cena do parto, o que poderia ser mera descrição, passa a resumir na narrativa toda uma tradição rural, tornando assim visível o tão comentado poder de síntese de Miguel Torga.

A narrativa se inicia descrevendo o lavrar da terra e as palavras de Torga (1996, p. 236) estão empenhadas em positivar a labuta dos transmontanos: “Apenas o suor que escorria pela ilharga dos paivotos²¹ os afligia. Ao zelo interesseiro de donos, juntava-se um íntimo sentimento de justiça, que distinguia o trabalho voluntário do esforço imposto aos animais”. Por outro lado, a posição do “patrão” e a marcha solene encabeçada pelo pároco, da qual os trabalhadores se desviam, é posta num sentido de repulsa. Note-se a cena da transição da lavoura para a aldeia ao final da tarde, em que os homens, entre uma e outra golada de pinga e vinho, viram a procissão de *Senhor-fora*²²:

- Só cá faltava esta!
 - Ninguém te manda!...
 Pois não. Mas sentiam-se obrigados a obedecer à ordem que descia do campanário (TORGA, 1996, p. 237).

A parte inicial do conto (que, como notado por Lopes, só aparentemente não tem função e prejudica a economia textual) faz sentido também de outra maneira, no momento em que os lavradores optam por desfalar o cortejo. A prática religiosa imposta pelo costume, no caso, aparece como estorvo ao descanso merecido após o expediente.

- Onde é?
 - Ao moinho do Fojo.
 - Livra!
 - Pela fresca, é um passeio...
 - Não que eu andei a esterrear o dia todo!
 Os mais cansados sumiram-se sorrateiramente nos cortelhos, nas quelhas, ou nos quinteiros, temerosos da longa caminhada²³ (TORGA, 1996, p. 238, grifo nosso).

Os afazeres da lavoura, embora impliquem cansaço físico, são encarados naturalmente, não havendo queixas, enquanto o compromisso espiritual instalado pela procissão espanta os cansados fiéis, fazendo-os “sumir sorrateiramente”, mas não sem ficarem “escondidos e culpados”. Os elementos religiosos aparecem no plano insólito, destacados das demais descrições, dando aspectos de irrealidade ao cortejo solene:

- ...Sa-cra-mento...da eu...ca...ris...ti-i-a...

²¹ Variedade de boi da raça Arouquesa.

²² Espécie de comunhão ministrada em casa aos enfermos impossibilitados de sair ou aos moribundos.

²³ O trecho sublinhado aparece na edição de 1959 com a grafia: “desamparando o Senhor na sua caminhada”, demonstrando um tom, se não mais crítico, mais “empenhado” que, como defendem os críticos, foi amenizado nas revisões.

O luar, agora mais claro, reluzia na capa do prior, e cobria a multidão de uma beleza fantástica e desumana.

[...]

E eram eles [os fiéis] que seguravam à realidade do mundo aquela procissão irreal, [...] (TORGA, 1996, p. 237-8).

Reforçando a falta de harmonia dos recém-chegados da labuta àquele evento, temos a posição do narrador, que em algumas passagens deixa transparecer a relação de subordinação inconsciente dos beatos:

Arrastavam-se sem consciência do corpo, numa leveza dos eleitos, movidos de apenas pela força da missão transcendente de que se julgavam investidos.

[...] Quando o Malaquias surgiu finalmente, ajoelhado na estrumeira do quinteiro, de mãos erguidas, por um triz que não foi pisado pela avalanche piedosa e cega. A integração numa outra vida cilindrava a realidade desta (TORGA, 1996, p. 239).

Entretanto, o encontro com a moribunda obriga o religioso a adequar sua atitude: o padre deixa de cumprir sua função primordial de ungir a mulher (motivo do cortejo) para se dedicar exclusivamente ao ofício de parteiro.

Ao esforço dispendido e ao peso do ambiente, juntava-se a inesperada urgência daquele apelo terreno, a opor-se à intemporalidade consubstanciada que sustinha nas mãos indignas e mortais. Inopinadamente, os valores mudavam de sinal, o transitório sobrepunha-se ao eterno, e só uma coisa se mantinha firme diante dos seus olhos de homem: a moleira estendida no leito, com um filho dentro dela a pedir mundo (TORGA, 1996, p. 241).

E esse acontecimento exigiu o “despojar” do padre Gusmão, das vestes e da representação sagradas, para que ficasse em comunhão com a vida nascente. Desprovido dos símbolos cristãos, a personagem se ajusta à realidade dos demais, assumindo o compromisso que Torga sempre esperou da Igreja. A cena posterior ao nascimento da criança exhibe o parteiro *ad hoc* recobrando a sua posição de líder religioso, evidenciando o contraste do que fora experimentado “naquelas mãos poderosas, humanas” com a suntuosidade suscitada na descrição da capa que cobria a imagem do *Senhor*, quando “cobriu-se novamente do pátio de sua glória” (TORGA, 1996, p. 244-5). A incongruência do aparato com a miséria de todos os demais elementos da narrativa vai ao encontro do esquema “claro-escuro”, presente em toda obra de Torga, restando comumente à religião católica a parte sombria.

No trato com a religião, a figura do padre está presente em sete contos da coletânea (“O Alma-Grande”, “Repouso”, “Destinos”, “Renovo”, “Teia de aranha”, “A Festa” e “O

Senhor”). Na primeira narrativa, a complexidade do ofício paroquial é elencada em formas verbais denotando um mecanicismo, manobra textual que reduz a importância do Padre João no desenvolvimento da história. Enquanto este “Baldadamente²⁴ [...] benze, perdoa, baptiza e ensina o catecismo”, o Alma-Grande fica “encarregado de abreviar as penas deste mundo e salvar a honra do convento” (TORGA, 1996, p. 17). O prior de “Repouso” é procurado pelo matador Lomba que imagina alcançar o perdão de seus pecados no confessional. A exigência de demonstrar arrependimento e humildade perante as famílias das vítimas impõe-se como uma dura penitência e a confiança no capelão se esvai. O padre como *mensageiro do regulamento de Deus* fracassa na negociação. Suando, desesperado e triste, aconselha: “não seria melhor para ti ires entregar-te à justiça e pedires perdão a Deus?” (TORGA, 1996, p. 48). O papel do padre em “Destinos” é apenas abençoar o noivado e aparece apenas na fala de Teodósia. Já no conto “Renovo”, o religioso ocupa um lugar mais destacado. Diante da epidemia que assolava a vila, organizou procissões para disseminar a palavra sagrada e renovar a fé no padroeiro local, entretanto o que consegue é adoecer os romeiros. O médico fora chamado, mas nada pode fazer. O crescente número de mortes fez com que o abade tomasse a decisão polêmica de cessar o toque do sino a cada baixa.

A princípio o sino dava sinal e, ao som condoído da sua voz, o prior ia buscar o defunto a casa, e havia um lugar para cada fiel na terra sagrada do cemitério. À medida, porém, que a desgraça alargou, as garantias paroquianas foram perdendo a força. A torre calou-se, o padre já não fazia os levantamentos, e as valas eram no adro, e até numa vinha da residência, benzida às pressas. Sem o alarme dolorido do campanário, a morte perdera a solenidade, a individualidade e a santidade (TORGA, 1996, p. 145).

Se por um lado o cessar das badaladas tinha a intenção de poupar os doentes das más notícias, por outro, acabava com a referência dos trabalhadores que gozavam de boa saúde, pois, para eles, a cadência sonora “significava ainda força, respiração e, sobretudo, protesto” (TORGA, 1996, p. 143) e o silêncio não amenizava a situação trágica. Enquanto o mal agia, o sino permaneceu inoperante e restou ao padre apenas o trabalho de encomendar as almas. O conto “Teia de aranha” tem dois exemplos de prior: Maurício e Lobato. O primeiro é a versão pitoresca que exerceu a direção da paróquia à época do sumiço de Bento Caniço. Seu sacerdócio foi marcado por exageros, a começar pela aprovação das vinte missas encomendadas pelo sobrinho da vítima. A descrição física e de suas atitudes (inclusive a causa de sua morte) dão conta desses excessos e permitem traçar um perfil psicológico:

²⁴ Inutilmente.

Chegara também no céu a sua vez. E da terceira indigestão do ano, rebentou. Venceu a dos pepinos e a dos pimentos, mas na dos melões o fígado não pôde mais.

Era um homem bonacheirão e aberto, da boca de quem saíam, de vez em quando, confidências indiscretas que criavam o pânico no pequeno mundo de silêncio que pastoreava. Talvez para compensar a mudez coletiva, falava ele. E cada paroquiano ou arrostava o ano inteiro com o pesadelo de se não ter descosido na desobriga, ou escarolava a alma através daquele alto falante (TORGA, 1996, p. 196).

Imagina-se uma figura pouco confiável, que chama a atenção por seu lado burlesco em detrimento do ofício sacerdotal. Oposto de Maurício em todos os sentidos, o padre Lobato assume a paróquia e a descrição de seus atributos indica alguém de comportamento mais próximo ao dos transmontanos:

Seco de carnes, depressa compreendeu que a voracidade palreira do antecessor não estava de acordo com a magreza sisuda de S. Cristóvão. De maneira que fartava o corpo no confessionário dos pecados da aldeia e do que ouvia nessas horas intermináveis de cochicho não vinha nunca sinal ao mundo. Fechado na batina negra, que o amortilhava do pescoço aos pés, acabava de descarregar as consciências da povoação enigmático como um cipestre. Até parecia que nascera ali e mamara a sorna germinação da terra” (sic) (TORGA, 1996, p. 196).

Pelas palavras do autor no conto (“despejou o saco, na confissão demorada que fez”), o leitor é induzido a pensar que o padre Lobato ouviu, durante a extrema-unção de Artur, a confissão do assassinato do tio Bento Caniço. De qualquer forma, deu-lhe a absolvição e guardou para si as possíveis informações, agindo em conformidade com seu papel; a natureza se encarregou de tornar pública a prova do crime. Em “A Festa”, a figura do padre vem apenas citada e sua participação fica restrita à organização da Festa de Santa Eufémia:

Gente de todas as castas, cabritos assados de quantos rebanhos pantam nas redondezas, vinho de Guiães e de Abaças, trigo de Favaio, doceiras de Magalhã e de Sabrosa, andores armados por quatro freguesias, duas músicas, sete padres, pregador de Murça - o divino e o profano dão ali as mãos, num amplo entendimento (TORGA, 1996, p. 202-3, grifo nosso).

A presença dos padres não inibiu o comportamento dos três protagonistas (o Nobre, a Lúcia e a Otília), marcado pelo feitio mundano, apesar de as comemorações terem caráter religioso; até a matriarca beata sucumbe à tentação, pois “roubara dois alqueires de centeio” para contribuir com a festa. Aparentemente, o único efeito positivo vem do padre Gusmão no último conto, que se afirmou como líder por meio de suas ações. Como vimos na análise do

conto, somente alcançou a positividade pela efetiva prática humana, despida da função eclesiástica.

Mas a figura do padre nos permite pensar, além de sua integração com a vida social transmontana, como fez a professora Rosane, e observá-lo como representante da igreja e, conseqüentemente, potencial elemento da incompatibilidade torguiana com a instituição religiosa. As atuações nos contos exemplificados apontam para esse caráter discordante e os insucessos colhidos pelos padres parecem-nos uma tônica estrategicamente posta. Pensando em tais propósitos, mais uma vez a mitologia se oferece como viés de comunicação, sendo o mito de Orfeu um grande símbolo de insurreição. O deus Orfeu, poeta e médico, é conhecido pelo poder de sua lira, que encantava a todos, deuses, humanos e animais. Sua história foi marcada por um caso de amor com Eurídice, com quem se casou. Com a morte de Eurídice, mordida por uma serpente, Orfeu desceu ao inferno para tentar trazê-la de volta ao mundo dos vivos, sendo o resgate autorizado por Hades, o rei dos mortos, somente sob uma condição: que Orfeu não olhasse para ela até que estivessem fora do inferno. O deus aceitou o desafio e iniciou a subida para fora do reino da morte, tocando músicas de alegria e celebração enquanto caminhava, para guiar a sombra de Eurídice de volta a seus braços. Quando estava terminando sua jornada, Orfeu desobedeceu à ordem e olhou para Eurídice, perdendo a única chance de ter sua amada novamente em vida, o que desencadeou nele uma tristeza profunda, afastando-o de todas as outras mulheres. Orfeu passou a viver amargurado, somente alcançando a paz na morte quando reencontrou sua Eurídice.

Torga muitas vezes se identifica com o mito pelas ocupações de ambos (poetas e médicos). Em alguns casos, a Eurídice do poeta assume a feição de poesia; em outros, Torga aparece mais afinado à rebeldia mitológica, no sentido da não aceitação dos limites que lhes são impostos, consoante Aguilar verificou na análise que empreendeu sobre o poema “Memorando”²⁵, publicado no *Diário VI*. A estudiosa portuguesa promove uma releitura do extenso e significativo poema, demarcando as linhas que traduzem a sua militância ideológica, naquilo que outrora Eduardo Lourenço chamou de “cruzada humanística”. Nas palavras de Aguilar,

O deus a quem se ora, ou a quem se dirige o lamento, outrora foi jovem e, quando criou a humanidade (*barro da olaria*), era capaz de *milagres gratuitos e originais*. Contudo, o *ideal*, o *sonho*, a *fantasia*, *morreram*. A utopia deu lugar à *repressão* e à *censura*. Os Orfeus deste mundo, *poetas rebeldes e revoltados*, são a *consciência atormentada* da humanidade. Os

²⁵ Cf. Anexo (poema “Memorando” na íntegra).

que já foram fonte da luminosidade apolínea (*luz, bardos de luz, graça, mágico universo, generosamente, justiça, igualdade, amor*), *rangem agora os dentes de revolta*, pois o deus criador esqueceu e apagou os valores [...]. A sua prece é também um manifesto – o Poeta prefere ver extinta a sua voz, a vê-la subjugada pelos horrores de um *deus envelhecido e sem ideais*. Assim, grita das profundezas do seu ser: *Risca! Risca no livro etéreo / o infeliz e belo / Nome de Orfeu*, porque este é permanente e eterno, porque é portador da Beleza e dos *Valores*, e não quer ver-se amesquinhado pela degradação dos *tempora* e dos *mores*, no dizer ciceroniano (AGUILAR, 2010, p. 88-90, grifo do autor).

O Orfeu mais notório dos contos torguianos é “Vicente”, de *Bichos*; mas o encontramos em cada narrativa, quando se encena a vida como sinônimo de liberdade, contra a qual o membro da igreja pode significar “a repressão dos que te negam/ Ou te corrigem” (TORGA, 1978b, p. 144-6). Carlos Carranca nos auxilia:

[A nossa forma cristã de estar no mundo] É marca de autenticidade torguiana, de um certo cristianismo popular, prescindindo da ortodoxia clerical que obriga à renúncia da originalidade, da autenticidade pessoal. Torga entende, pois, a Religião Católica limitadora da consciência individual tornando-nos homens-massa (CARRANCA, 2000, p. 33).

Quando não há o líder católico, aparecem algumas personagens com a função de *guia espiritual* da comunidade, como são os casos de “O Leproso”, “O Milagre” e “O Artilheiro”. No primeiro conto, o doente chega a visitar um médico e “ensaiar mil mezinhas, um ror de drogas, e consultar até a santa de Nogueiredo (*sic*)” (TORGA, 1996, p. 73), mas falharam as tentativas. Não encontrando amparo na religião, são dois anciãos (seu Januário e “uma velhota de S. Cibrão”) quem demonstram piedade por Julião, cooperando com a “antiga e natural voz humana, quente e aproximadora” para o enfermo enfrentar o mal. Em “O Milagre”, Ana Rosa, uma espécie de bruxa local, é quem oferece alento à alma de Pedro que busca cura às doidices da esposa Raquel. Novamente, na falta dos conselhos de um pároco e no desengano da medicina, o tratamento indicado por Ana soou como única esperança ao caso.

Espalhava sal em todas as encruzilhadas que encontrasse, rezava a seguir uma oração que ela lhe ensinou, e dava dez voltas ao adro da ermida com a endemoninhada.

Relutante a credices, temente a Deus, o Pedro lutara até onde lhe fora possível dentro das regras do bom-senso e da farmácia. E como nada conseguira, dispôs-se a experimentar aquela mezinha sobrenatural. [...] Depois, alheio aos olhares invisíveis e rancorosos dos espíritos maus, que a feiticeira lhe garantiu que o espreitavam, seguia (TORGA, 1996, p. 172).

A aventura até a freguesia de Mondrões chegou à capela de destino, onde novamente fez a reza recomendada e salgou a terra. Acreditando que o “bafejo divino” da “visita devota” havia trazido a cura, reforçado pela fala da mulher: “- Estou curada. Podes crer...”, o homem solta as amarras, mas o resultado é o suicídio; Raquel pula num abismo gritando: “- Satanaz!” (TORGA, 1996, p.174-5). De qualquer forma, nesses aconselhadores pode-se colher ainda outro significado do deus-poeta: da saga de Orfeu originou-se o termo “Orfismo”, nome dado à atitude de auxiliar as pessoas na solução de seus problemas. Não seria este também o papel de Miguel Torga?

3.3 O desespero humanista e suas circunstâncias

Conseguir na prosa a dignidade e a força descarnada destas fragas [...] é o instinto propósito da minha ambição de artista. *Diário VII* (TORGA, 1956, p. 179).

O ensaio *O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações* (1955), de Eduardo Lourenço é um texto bastante significativo acerca do tom desesperador em Torga. Para o ensaísta, a poesia torquiana estabelece um vínculo com as gerações anteriores ao conservar, nas palavras de Lourenço (1955, p. 5), “o peso de revolta e angústia onde se alimentou”, mesmo quando se trata de “uma poesia nascida na liberdade”. Para enfatizar a energia empregada nas palavras do autor de *Novos Contos da Montanha*, a figura de José Régio é rememorada e trazida à comparação. A expressão desse sentimento aparece em sentidos diferenciados em José Régio e em Miguel Torga: apesar das afinidades iniciais dos tempos de *Presença*, Lourenço toca em pontos de diferenciação entre os poetas, dos quais destacamos uma passagem que bem clarifica sua perspectiva em relação aos dois:

No sentido em que tomamos aqui não podemos falar de desespero em José Régio. A sua pessoalíssima angústia, ultimamente a dissolveu em sátira. Mas o mesmo não sucedeu com a poesia de Miguel Torga, que nos interessará em especial. Aqui o desespero é o centro, o intervalo e a periferia da sua mais recente poesia. A continuidade desse desespero, o seu vigor, a sua actualidade mesma, que o torna contemporâneo da mais jovem geração, proporciona uma ocasião única para meditar na raiz comum e nas diferenças dessa comunidade de espírito desesperado, cujo contexto é tão manifestamente superior aos poetas como simples indivíduos, que é fácil encontrar sua presença em poetas cuja natureza lúdica normalmente os conservaria afastados dessa atmosfera (LOURENÇO, 1955, p. 6).

Como vem colocado, a expressão do desespero em Torga vai além do sentimento simplista, fruto da revolta individualista que marcou e limitou muitas das gerações de poetas, que em alguns casos (LOURENÇO, 1955, p. 8), como no de Alexandre O'Neill, “a força destrutiva supera a própria nota desesperada”. Torga traz no cerne de suas obras um sentimento de agonia que, embora compartilhe das mesmas qualidades humanas dos dois outros poetas, se baliza nas extensões da Literatura. Em outras palavras, sua poética dribla as forças que ou se empenham em desviar a obra artística para o embate pessoal do próprio homem que escreve, por um lado, ou o fazem se enveredar pelos meandros estritamente sociais, por outro lado. Tanto em um como no outro caso, esquece-se das condições da Literatura, diferentemente do traço de fidelidade encontrado em Torga, que Lourenço faz questão de frisar e por meio do qual também justifica o título de seu ensaio:

Ao desespero da poesia de Miguel Torga designamos no título dessas considerações como ‘humanista’. Porquê não simplesmente ‘humano’? Porque esse desespero se dá a si mesmo um tempo de reflexão e desesperando de tudo respeita os muros da cidade invisível cujo nome é Literatura. [...] Deste modo o desespero de Torga, da mesma natureza humana que todo o desespero, como é fatal, mesmo se não provém das mesmas fontes, adquire uma significação diferente através da diversa forma que se inventa para se comunicar. Uma relação com a cultura está aí inscrita, uma relação com a literatura, sobretudo, aí se manifesta, que não é a mesma da das formas de outros desesperos. Essa relação é todavia tal em Torga e nos outros poetas que é permitido ler nela o sinal de várias gerações literárias (LOURENÇO, 1955, p. 10-11).

Seu comunicar se traduz na vivência do Homem, em sua relação com a Natureza e com o seu semelhante e, mesmo falando das cercanias da região nordeste de Portugal, atinge uma maior abrangência. Apesar de *O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações* (1955) se pautar na análise da poesia, estende o tom desesperador também para a prosa. Em toda a contística torguiana a luta pela sobrevivência está às voltas com a violência, a crueldade, a austeridade das relações humanas das comunidades transpostas nos casos da montanha. Por tal viés, nas palavras de Silva (2010, p. 2) (que retoma a proposta de Maria Helena Santana), foge-se do circuito que considera o ambiente rural como “a perfeição idílica”, onde reina a harmonia e a paz, para proceder a uma “desconstrução do ideal arcádico” por meio de personagens cujos atos muitas vezes beiram a barbárie. “Repouso” é um dos contos da coletânea em que o desespero e a violência chamam a atenção. Joaquim Lomba, o valentão nordestino autor de diversos homicídios, convive com suas angústias que são dadas a saber ao leitor pelo narrador onisciente:

Mas também ele sentia o peso daquela cruz. Como não podia matar o concelho inteiro, nem obrigar um por um os conhecidos a falarem-lhe na paz de Deus, o agulhão da consciência não lhe dava tréguas. Em certas horas, empolgado pelas forças do mal, enchia-se do próprio ódio, e não ficava espaço para qualquer minguia. Noutras, porém, um vazio infinito, um desespero sem remédio, um abandono maior do que o das pedras, prefiguravam-lhe o inferno (TORGA, 1996, p. 47).

Se em algumas situações o “reino maravilhoso” de Miguel Torga está para as suas reminiscências infantis, em outras, o ambiente pode ser hostil, onde as relações humanas revelam uma rusticidade em que as personagens externam sua truculência. No conto em questão, a rispidez da população com o Lomba, para o qual não havia trabalho “nem a dias nem de empreitada”, faz pairar uma dúvida sobre a origem/motivação dos atos do protagonista, não deixando clara a relação causa/consequência: a violência foi motivada pelo desprezo social ou este é apenas um reflexo daquela? Sequências assim apontam para um movimento circular que, não se podendo precisar o começo, uma coisa fica certa, na indicação de Torga (1996, p. 45): “Mas era uma existência negra a que levava, sozinho, sujo, coberto da sombra do medo e da desconfiança dalgumas léguas em redor”. Antes de a bestialidade representar o comportamento cotidiano, parece que se encarrega de dar corpo à mensagem do autor, a qual a crítica mais comumente procura coligir dos versos torguianos. Essa é a visão de José Augusto Mourão:

Torga ainda acredita num mundo orientado. O mal é visto como um desarranjo dos relógios por culpa do relojoeiro; o ato criador (de escrever) representa um combate contra o caos. A literatura tornou-se testemunha do inumano. O mundo do texto, porque é mundo, entra necessariamente em colisão com o mundo real, para o ‘re-fazer’, quer o confirme, quer o negue (MOURÃO, 1992, p. 135-6).

O desequilíbrio nas relações narradas, acentuado pela presença de personagens caricaturais, e a habitualmente nomeada “posição do narrador”, não raras vezes, advogando em prol do famigerado facínora reforçam as colocações de Mourão de que “O lado do bem é o da submissão, de obediência. A liberdade é sempre uma abertura para a revolta” (1992, p. 130). A rebeldia de Lomba, que tanto o difere na história, é a autêntica marca da bandeira levantada por Torga: a busca pela liberdade. Também no “mundo do texto” de “Repouso”, como vimos anteriormente, lá está a querela com a religião posta pela impossibilidade de reconciliação do protagonista com a vida, diante da esfera divina (representada pela pessoa do pároco). Ante a obrigatoriedade de “pedir perdão”, sucedeu-se:

Aqui a situação bulia com mundos complicados do Lomba. Tinha vindo para se libertar do abismo sobre o qual a sua negra alma vivia debruçada. E quando tudo parecia conseguido e a serenidade estável do planalto lhe acenava já sorridente, - a dura penitência de voltar à fundura do poço! (TORGA, 1996, p. 48).

O Lomba, que, para além de a personificação do mal, dá corpo às angústias do ser que não cabe no mundo reservado a ele, encontra sua libertação justamente no último contato humano, no desfecho do texto. Um menino de nove anos, que não obedecendo aos caprichos do homem deu-lhe uma lição. Ao não entregar um foguete que havia se empenhado para conseguir, impôs-lhe a primeira derrota. Ao contrário da situação dos demais desafiados na narrativa, que se apresentam (pelo menos no instante do combate) sem um compromisso definido ou uma obstinação, o garoto defendia um propósito ao qual permaneceu fiel. Ao resistir à adversidade das ameaças do adulto, o menor indicou um sentido à vida que foi capaz de amenizar a crise existencial do Lomba, “que lhe refrescou o coração”, deixando-o “vencido, impotente, mas estranhamente feliz” (TORGA, 1996, p. 51). Após o embate das duas personagens, o enredo parece voltar a fluir e a festa, que fora interrompida pelo malvado, de repente, volta ao fervilhar, mostrando “ao desordeiro que os seus caprichos e as suas balas não podiam vencer a onda de vitalidade” (TORGA, 1996, p. 51).

A desunião também é a tônica de “Névoa”, desta vez entre mãe e filha. O desentendimento entre Joana e Celestina vai se intensificando com o passar dos anos, na medida em que aumenta a veneração de Celestina pela fotografia do pai, que falecera antes de seu nascimento. O exacerbado apego à imagem paterna torna-se insuportável a Joana, que em contrapartida é acusada de se esquecer do marido. O relacionamento das duas chama a atenção para os traços psicológicos da matriarca, que é caracterizada como “sempre doente, desafortunada no casamento, desgraçada pela vida fora”, qualidades complementadas pelos adjetivos: “feia”, “mísera”, “infeliz”, entre outros, o que se choca com os aspectos positivos de Celestina, loira, de olhos azuis, alva, esbelta, airosa. O atrito com a filha fez crescer “um mal-estar indizível, uma zanga sem raiva”, sensações agonizantes que culminaram com o repentino abandono do lar, seguindo ela uma turma de vindimadores. É esse sentimento desesperador que traduz a existência da personagem e justifica o título do conto: “Névoa”.

Como as uvas que iam ser cortadas, estava também madura para o largar da morte. Apenas a prendia à vida a dolorosa lembrança de um caminho brumoso, desconsolado, com muita chuva, muito frio e algum sol que, em vez de a aquecer, a queimara. O homem fora no seu amor uma aflição constante; a filha trouxera-lhe uma angústia mais profunda ainda. Que fazia

ela no mundo? Que gosto poderia ter numa existência que lhe roía a velhice e matava no coração da rapariga a mocidade? (TORGA, 1996, p. 138).

A atitude extremada de Joana foi o caminho encontrado para colocar fim àquele drama, pois estava “sem ânimo para continuar a arder naquele inferno de lume apagado, todo de sombras e absurdos” (TORGA, 1996, p. 138). Interessante que, como no conto analisado anteriormente, outra vez a personagem mais bem resolvida nas suas convicções é quem se impõe. Mas há de se notar também que Joana busca seu alento no contato com a natureza (na colheita da uva), atitude que constantemente reitera o mito de Anteu, como já vímos.

O sentimento aflitivo expresso nos versos e nas personagens dos contos é denominado por Lourenço (1955, p. 22) de *desespero humanista* (e não simplesmente “humano”), porque entende que sua expressão supera os limites humanos e individuais da inquietação do poeta e a forma dos textos de Torga, o seu “conteúdo-manifestação”, está tanto para o poeta *na sua situação singular* (de luta consigo mesmo) quanto para o poeta *no mundo* (sobretudo em matéria sociológica, literária, de atualidade histórica, política e religiosa). Para Lourenço, o *desespero* na linguagem artística é *humanista* ainda por fixar o indivíduo no universo da imanência na busca de explicação e solução para as iniquidades da vida.

A expressão meditada dentro de uma linguagem e uma arquitectura voluntariamente nítidas e acabadas, a espécie de indecisão e luta que nela se trava entre um conteúdo que devia fazer explodir a forma e, todavia, se consegue moldar nela, levou-nos a designar esse desespero como humanista. Mas ele é ainda humanista noutro sentido mais importante ainda. É humanista por ser filho da intenção mil vezes expressa na obra de Miguel Torga de confinar a realidade humana unicamente no Homem e na sua aventura cósmica, embora a presença mesma desse desespero testemunhe que essa intenção não encontra no espírito total do poeta uma estrada luminosa e larga (LOURENÇO, 1955, p. 49-50).

Já no conto “Destinos” se tem a manifestação de um desespero mais pueril, mas não menos incompassível. A falta de atitude do filho da Teodósia impede a concretização do seu relacionamento com Natália, instalando um sentimento aflitivo tanto no casal, quanto na mãe do rapaz, conforme as três passagens de Torga (1996) sugerem:

Era justamente altura de lhe dizer tudo, que a não podia tirar do pensamento, que só quando a levasse ao altar teria paz, que não seria nada no mundo sem os seus olhos verdes ao lado. Mas ainda desta vez o ânimo lhe faltou (p. 89).

Puras palavras de desespero. [- Estou muito bem assim...] Tanto ela, que despeitada as dizia, como ele, que culpado as provocara, sabiam que eram fruto de uma revolta impotente e destinada a morrer (p. 89).

A pobre Teodósia é que lutava às claras. [...] Era uma resignação que quebrava a gente, e desarmava. E a velha não encontrava outro alívio senão chorar (p. 89-90)

Esse conflito interno é a tônica da história e conduz a um drama existencial similar àqueles contidos na poesia, que em Torga, “No meu adeus mais puro transparece/O logro e o tédio do caminho andado...”²⁶, estabelece com o leitor uma “pré-harmonia de situações”, como nos explica Lourenço,

É esta pré-harmonia de situações que permite ouvir através dos poemas de Torga [também através dos contos, como temos visto] o nosso desespero pessoal. Desespero íntimo, político, pessoal, religioso, ele nasce de situações cuja transparência nos é acessível (1955, p.32-3).

Tanto nos versos quanto na prosa, a linguagem empenhada por Torga tem esse poder de sintetizar a experiência pessoal de cada ser humano, numa amostra que “alude mais do que constrói” (LOURENÇO, 1955, p. 33).

No conto “Destinos”, o amor pode ser analisado como ingrediente para o desespero quando, em todo o percurso, o comportamento e os pensamentos das personagens são relacionados à natureza, pois Torga dá ao tempo diegético a medida que vai de uma estação de cerejas a outra. A sensualidade despertada pelo corpo da menina encontra correspondência no campo semântico associado à fruta, como nas passagens: “Tinha já no chapéu algumas cerejas colhidas, reluzentes, a dizer comei-me” (TORGA, 1996, p. 85); e em, “À medida que se enfarruscava de sumo, a Natália ia-se tornando também num fruto que apetecia colher” (TORGA, 1996, p. 86). O jovem, que agia de modo “tonto e novo como um cabrito”, “recusou-se a vê-la com pensamentos desejosos e atrevidos” (TORGA, 1996, p. 86-8). O erotismo que permeia os contos de uma forma geral permanece no plano das sugestões, não se convertendo em atitudes eróticas por parte das personagens. Segundo Lourenço, tais parâmetros estão de acordo com um modelo mais próximo do *Neorrealismo* e “recriam uma atmosfera de brusquidão e rusticidade amorosa, cujo plano de fundo são os padrões da moralidade mais arcaica” (1993, p. 264). De qualquer forma, há também nesse texto a “osmose” entre as personagens e o ambiente, que se torna fundamental para entender a

²⁶ Cf. Anexo (poema “Fado”, de *Penas do Purgatório*).

movimentação e a psicologia dos indivíduos. Apesar do fascínio recíproco do casal, suas vidas foram rumando por caminhos separados. Aparecera o João Neca e, diante da inércia do outro (conhecido apenas como “O filho da Teodósia”, fato que figura como manobra textual para reforçar a característica de retração da personagem perante os acontecimentos), conquistara a moça. Mas o desfecho da narrativa já vem anunciado pouco antes da aparição do conquistador, em um excerto cujo tempo referencial é o das estações do ano: “Infelizmente, a vida não podia parar naquela indecisão. Os meses passavam, as folhas caíam, e outros renovos vinham povoar a terra” (TORGA, 1996, p. 88). Sobre a temática do amor em Torga, especialmente no *Diário*, Leão (2005, p. 48-51) identifica momentos de serenidade, frustração, paixão e apaziguamento. Identifica ainda uma sexualidade que pode vir sugerida por certo pudor,

[...] sempre associada a um amor que é também espiritual, num prodígio de lucidez de quem a vê inerente à condição humana.
Essa condição, naturalmente sentida mas dolorosamente consentida, é, por isso, em Miguel Torga geradora de desespero e revolta (LEÃO, 2005, p. 50-1).

Sendo essa sexualidade mais veemente no conto e no romance, sobretudo quando aproximada dos animais, “Destinos” nos parece um caso mais próximo da contenção que o poeta demonstra no *Diário*. E desse amor puro e espiritual, não instintivo e arrebatador, emerge também daí um desespero humanístico que culmina em resignação. A figura materna é a única a lutar pela felicidade, mas não vendo meios, também se dá por vencida, amargando um remorso sem fim: “- Morria por ti!”, disse ao filho. O soar dos sinos anuncia o casamento de Natália e João Neca e, conseqüentemente, o exaurir do amor que não frutificou. Ao contrário desse insucesso, o ciclo da natureza se completa, de junho a junho, e “nas cerdeiras, polpudas, rijas, as cerejas tomavam uma cor avermelhada e levemente escarninha” (TORGA, 1996, p. 90).

O sino, aliás, ocupa lugar de destaque no conto “Renovo”, pois o seu badalar é que “informa” a personagem Pedro sobre as mortes na aldeia. Mais do que isso, no isolamento para tratar as consequências de uma epidemia que assola a comunidade, o som dos ferros é a sua única ligação com o mundo externo e também fonte tanto de angústia como de esperança.

A ânsia em saber a identidade e a idade do recém-falecido provoca um desassossego que somente se alivia com a “manipulação da notícia” procedida por Felisberta. Para manter acesa a chama da esperança no filho, a mulher atribui a morte anunciada pelo som sempre aos

mais velhos e esta providência surte um efeito psicológico positivo no jovem, que se alegra com a possível sobrevivência de seus contemporâneos. Aconteceu que, diante da grande quantidade de mortos, o padre mandou cessar o toque fúnebre, fato que alterou a rotina e deixou a população desorientada, sem suas referências tradicionais. Pela quantidade de dobras do sino se sabia o sexo do finado; pela maneira e pelo vigor da batida, a aldeia à qual pertencia e, conseqüentemente, suas condições sociais. Nesse sentido, o sino passa a ser considerado um elemento primordial na caracterização da narrativa, sendo toda a trama drasticamente influenciada pelo movimento/inércia da peça de bronze.

Os estudos teóricos procuram vincular as representações das obras literárias ao seu condicionamento social, ora aproximando, ora distanciando a ficção e os aspectos da realidade. O limite entre considerar os fatores externos dissociados dos de ordem interna se fragiliza na medida em que aqueles são analisados sob o olhar interdisciplinar. Quando assim são submetidos, levam-nos:

[...] a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição no que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (CANDIDO, 2008, p. 14-15).

A intersecção de disciplinas na abordagem literária permite entender a obra como um todo, sem seccioná-la profundamente de maneira a desperdiçar a “energia” que provém justamente da trama de sua constituição interna. Segundo Candido (2008), para os críticos contemporâneos, apenas a citação ou o registro de alguns aspectos sociais que figuram no texto em forma de objeto, situação e/ou modo de uma dada sociedade é atividade válida, contudo básica para uma análise que almeja níveis mais técnicos.

A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel, do qual se pode dizer, como Fausto do Macrocosmos, que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra. (CANDIDO, 2008, p. 15).

Por essa perspectiva, o caráter dos objetos ganha nova roupagem e sai do anonimato de simples parte descritiva do cenário para receber tratamento de componente intrínseco da

diegese. Para exemplificar o pensamento, o autor se utiliza do romance *Senhora*, de José de Alencar. As dimensões sociais explícitas (referências aos costumes, às classes sociais da época) figuram no plano superficial, elementar de um estudo. Notá-las funcionando como “engrenagens” no corpo do texto é tarefa mais complexa e, então, mais abrangente na consideração estrutural. No exemplo de *Senhora*, o ato de comprar um marido, entendido como transação, negociação comercial, pode ser percebido na própria condução do texto: na opinião de Candido (2008, p. 16), “cenas de avanço e recuo, diálogos construídos como pressão e concessões, um enredo latente de manobras secretas” demonstram aquelas relações humanas transitando do exterior para as entranhas do livro, transcendendo a ilustração. Um ponto importante desse tipo de visão é que o elemento sociológico passa a ser interno e dialeticamente se intercala com os demais (psicológicos, religiosos, linguísticos) para formar a massa coesa que é a obra. Nesse estágio, os estudos que focam uma determinada área do conhecimento humano têm de se contentar em explicar apenas “um lado” possível da obra de arte e não mais imaginar que a explanação se esgota nos preceitos de suas vertentes; as demais “peças” têm igual importância, e somente variam dependendo do rumo pelo qual a ordem é conduzida.

Sabendo que os objetos podem adquirir novas significações, de acordo com as associações a que são submetidos, Jean Baudrillard, em sua obra *O Sistema dos Objetos* (1973), ponderou algumas possibilidades, subdividindo o valor simbólico, funcional e objetivo, também relevando as posições e os movimentos de interiorização que realizam.

Pois todo objeto transforma alguma coisa, o grau de exclusividade ou de socialização no uso (privado, familiar, público, indiferente) etc. De fato, todos esses modos de classificação podem parecer, no caso de um conjunto em contínua mutação e expansão, como o é dos objetos, pouco menos contingentes que a ordem alfabética (BAUDRILLARD, 1973, p. 10).

Ao autor, o ato descritivo não é suficiente para encerrar o papel dos objetos na cena, sendo certo que estão sujeitos a formar um novo conceito no interior do texto literário. E para registrar essas mudanças conceituais, entra em ação uma análise mais empenhada, que é para Baudrillard (1973, p. 10) “a um só tempo funcional, formal e estrutural, dos objetos em sua evolução histórica”. Afora esse olhar mais cuidadoso, tal análise pode permanecer no plano técnico à maneira de uma “enciclopédia ou um catálogo expositivo” e tratar o objeto isoladamente. Como solução, o estudioso vê a necessidade de:

[...] saber como os objetos são vividos, a que necessidades, além das funcionais, atendem, que estruturas mentais se misturam às estruturas funcionais e as contradizem, sobre que sistema cultural, infra ou transcultural, é fundada a sua cotidianidade vivida (BAUDRILLARD, 1973, p. 10).

Cercadas as órbitas dos componentes do universo textual, identificamos que a presença do sino no cenário ultrapassa o papel coadjuvante que aparentemente lhe é reservado. Além de ditar o ritmo dos acontecimentos (“A principio o sino dava sinal e, ao som condoído da sua voz, o prior ia buscar o defunto”), referencia comportamentos (“O sino repicava sempre, alegre, festivo, prometedor”) e introduz práticas locais (“Repenicava de verdade o velho amigo e eram sinais de baptizado” (TORGA, 1996, p. 145-7)), fatos suficientes para que o objeto seja tomado como exemplo de conteúdo intrinsecamente relacionado à narrativa.

Retomando a questão da angústia, no conto “O Lopo”, o sentimento é gerado a partir do litígio pela posse de uma mina. Após receber a notícia da derrota nos tribunais, “Nada na figura e nos modos do Lopo denunciava o desespero que lavrava” (TORGA, 1996, p. 94), mas seu comportamento não passava de um truque para camuflar o plano sombrio. À medida que a trama se desenvolve, vão sendo revelados detalhes da relação íntima do Lopo com a natureza, por meio da qual o narrador²⁷ tenta induzir/convencer o leitor de que a parte mais desprovida tem razão, como nas passagens: “Da boca escura que abrira na fraga, a picareta e a dinamite, Deus sabe com quanto suor”; “O cascalho, o saibro e o lodo que arrancara às entranhas da serra tinham ainda a cor e o cheiro da carne dilacerada”; “deixou cair em cascata a liquefeita frescura de três meses de trabalho” (TORGA, 1996, p. 96). Discordando da decisão da (in?)justiça em desfavor do Lopo, acusações do tipo “[o Sr. Casimiro] tinha roubado no tribunal” ou “ladrão do seu trabalho” são dispostas no texto como espécies de justificativas para o cometimento do homicídio, em um ato de rebeldia. A institucionalização do poder representada pela decisão judicial é combatida pela “atitude natural” do Lopo que faz valer sua honra. Nesta circunstância, a perspicácia do protagonista perfaz o exemplo de indivíduo por meio do qual “a obra de Torga nunca mais deixará de transparecer que há uma santidade inalienável no ‘natural’ de que a acção humana procede por necessidade”. O humanismo torguiano, “centrado no estatuto do indivíduo”, indica mesmo que “o ser humano

²⁷ “O Lopo” é um daqueles contos em que podemos perceber a parcialidade na “posição do narrador”, tencionando em defesa dos vulneráveis.

que se respeita não deve curvar-se perante qualquer poder” (GONÇALVES, 1986, p. 22-23), postura desencadeadora de sofrimento como resultado da revolta.

Das muitas referências clássicas que simbolizam a inquietação (Narciso, Ulisses, Tântalo, Esfinge), Orfeu é constantemente retomado na obra torguiana, como vimos na questão teológica e como bem descreve Aguilar, ao citar as observações de Maria Helena da Rocha Pereira sobre a poética do transmontano:

Colocando a tónica ora sobre um, ora sobre outro dos seus tópicos – o poder da poesia, o da morte, o do amor – convertendo Orfeu no símbolo da arte poética, identificando Eurídice ora com a poesia, ora com a mulher amada (...) – a verdade é que a lenda se desmultiplica numa série de provas irrecusáveis da sua vitalidade. (PEREIRA *apud* AGUILAR, 2010, p. 81).

Aproximados pelos ofícios de médico e poeta, Miguel Torga encontra no mito a medida de suas angústias. Da descida ao vale das sombras vem a inspiração dos “cantares” de ambos ou, como posto por Aguilar (2010, p. 80), a germinação da poesia e o rigor do processo criativo na depuração da palavra em Torga. Para a autora, Torga se coloca como herdeiro do “deus-poeta” e o utiliza como símbolo de sua inquietude: se o objetivo de Orfeu é libertar sua Eurídice das profundezas, o equivalente na obra torguiana é a incansável busca pela palavra essencial, pela “palavra perdida”, no dizer de Carlos Carranca. Quando a análise das circunstâncias geradoras do desespero pretende buscar na mitologia um exemplo que congrace os elementos telúrico-religiosos na sua essência, não se pode esquecer de Prometeu e Sísifo.

Prometeu foi um titã e é conhecido como defensor da humanidade, que roubou o fogo de Zeus e o deu aos homens. Esse “título” é atribuído a Prometeu porque ele e o irmão Epimeteu tinham o dever de criar e supervisionar os homens e os animais. Tendo Epimeteu gastado todos os recursos de que dispunha com os animais (tais como garras, asas, agilidade, carapaça, força), restou para a “confecção” do homem apenas barro. Como solução para não deixar o homem indefeso, Prometeu saqueou Zeus e entregou o fogo, que era reservado aos imortais, à humanidade. Furioso, Zeus decretou a prisão do desleal, deixando-o amarrado a uma pedra por trinta mil anos, ficando a mercê dos ataques de uma águia (ou corvo) gigante que dilacerava diariamente o seu fígado.

O mito do Prometeu é bem quisto a Torga e vai ao encontro da sua atividade intelectual empenhada em buscar sempre o bem-estar da humanidade. Este ponto de confluência permitiu a Lourenço (2010, p. 15), no prefácio ao *Dar Mundo ao Coração*:

Estudos sobre Miguel Torga, nomear a orientação artístico-filosófica torguiana como um “humanismo prometaico e lírico”. Nos contos, o Prometeu é Pedro, de “O Milagre”. Após a manifestação dos problemas mentais da esposa, começa sua peregrinação em busca da cura que culmina com a morte da mulher. Se durante os ataques de Raquel havia um sentimento de frustração, a situação chegou ao extremo com o suicídio dela:

O seu desespero não cabia numa fórmula ritual, a que faltava verdadeira palpitação humana. A dor que sentia não achava lenitivo numa passiva aceitação da vontade do Criador. [...] Jogara e perdera. Por quê? Não sabia, nem poderia talvez sabê-lo nunca. Era um pobre de Cristo a tropeçar no mundo. O destino servira-se do seu coração como dum castiçal, onde fizera arder até ao fim do pavio a vela da ilusão e da esperança (TORGA, 1996, p. 175).

Mesmo com os prenúncios dos males que assombravam a família da moça, Pedro nutria a esperança da salvação e para isso lutou sempre. Na procura pela paz, encontrou ainda mais sofrimento. Mas Miguel Torga conferiu a sua personagem a possibilidade de agir diretamente como *senhor da situação*, como responsável pelo resultado (e não como expectador do destino que o Criador escolheu), ou seja, que pudesse colocar em prática seu “humanismo prometaico”. E o episódio se cumpre no caminho de volta, quando o viúvo encontra um animal ferido:

No pensamento atribulado do Pedro, a imagem repousada da mulher, liberta no fundo do abismo, sobrepôs-se subitamente à imagem crispada que o acompanhava. Humana e compreensivamente, viu a doida serena e feliz pela eternidade fora. Num relance, avivou-se-lhe na memória o íngreme calvário da companhia, subido entre noites negras de demência e dias claros e incertezas. Ao menos agora o corpo e o espírito da desgraçada estavam em paz. Uma paz conquistada a desespero, mas que força nenhuma podia mais perturbar.

Iluminado por esse clarão revelador, que lhe tornava inteligível o que até ali fora apenas no seu entendimento um desígnio oculto do destino, desceu então os olhos calmos e fraternos sobre o corpo mutilado e sofredor da toira, apeou-se do macho, tirou do bolso a navalha de ponta e mola e, piedosamente, sangrou aquela alma dolorida (TORGA, 1996, p. 177-8).

O poeta privilegiou sua criatura com o poder de decisão, mas não sem antes demonstrar que essa *liberdade* implica, inevitavelmente, *sofrimento* e *desespero*. O livro de Carranca traz ainda uma observação bastante pertinente sobre a vida como sinônimo de liberdade encontrada na análise das sucessivas edições do conto “Vicente” de *Bichos*. No penúltimo parágrafo da narrativa do corvo que fugiu da Arca de Noé e desafiou Deus, o

ensaísta encontrou evidências esclarecedoras sobre o constante aperfeiçoar do pensamento filosófico-espiritual torguiano:

Na primeira edição podemos ler, a finalizar o conto, *Mas em breve todos compreenderam que o Senhor hesitava. Que já nada podia contra aquela vontade inabalável de viver*. Na última consegue o pleno. Encontra, finalmente, a fórmula certa *Mas em breve se tornou evidente que o senhor ia ceder. Que nada podia contra aquela vontade de ser livre* (CARRANCA, 2000, p. 15, grifo do autor).

Na figura do corvo, e ainda em tantos outros poemas e escritos, a liberdade é posta como algo a ser conquistado e para essa luta são envidados todos os esforços do poeta: liberdade e vida têm como adversários morte e Deus. E assim são as coisas tanto para o poeta de *Orfeu Rebelde* como em sua obra. Na saga do mito, Zeus sentenciou o sofrimento como pena. Na de Torga, é o Deus tirânico quem o faz. Em ambos os casos o esforço dos provedores [Prometeu e Torga] é em direção ao Homem e mais uma vez vem à tona a condição humana de seguir solitário a sua caminhada existencial. Torga, como Homem, também se inclui quando afirma no poema “Vasco da Gama”²⁸: “Somos nós que fazemos o destino”.

O mito de Sísifo vai também por esses passos. Considerado um mortal astuto, famoso por ter enganado os deuses em várias ocasiões, inclusive aprisionando a Morte, Sísifo viveu longos anos e, quando morreu, foi enviado por Zeus a Hades. Sua rebeldia rendeu-lhe o castigo (juntamente com outros rebeldes como Prometeu, Tício, Tântalo e Íxion) de ter de trabalhar empurrando uma grande pedra montanha acima; ao final do percurso, a pedra rola montanha abaixo, tendo de recomeçar sempre (e eternamente). Como os casos de rebeldia já citados, Sísifo serve aos mesmos fins, relacionando-se tanto ao fazer poético (drama da criação)²⁹, quanto às circunstâncias da jornada humana, como sintetiza Carranca (2000, p. 45): “[...] em Torga as personagens são ele mesmo, e que o segredo da sua escrita, ‘reside em dar às coisas qualidades ocultas, sentir da Pátria as pulsações e ouvi-la em confissão, recriando-a – o cumprimento da sua vocação de homem e de artista, o seu destino de poeta’”³⁰.

Ao final dessas análises pudemos perceber que o problema não está na montanha como obstáculo de Sísifo (ou no chão pedregoso de Trás-os-Montes), nem no ataque da águia a Prometeu (ou nas intempéries do tempo e da vida), nem na descida à terra dos mortos (ou na

²⁸ Cf. Anexo (poema “Vasco da Gama” na íntegra).

²⁹ Sísifo é tido como um homem culto e inteligente, seria um dos primeiros gregos a dominar a escrita.

³⁰ Carlos Carranca já havia registrado tal visão em CARRANCA, Carlos. *Torga, o português no mundo*. Coimbra: Coimbra editora, 1988, p. 53.

missão da caminhada existencial); o problema está nas regras e no desprovemento de meios impostos pelos poderes estatal e divino ao Homem para lutar contra as adversidades, e é contra a tirania (ou inércia) dessas instâncias que a voz e a escrita humanísticas de Miguel Torga se levantam. Daí, desse combate, é que surge a esperança: a cada subida a expectativa da liberdade; a cada queda (às vezes, basta a consciência da queda) renova-se o desespero, e o mito se faz presente para garantir que este ciclo seja eterno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar os *Novos Contos da Montanha* fez clarificar as especificidades artísticas tão comentadas acerca da ampla e variada obra de Miguel Torga, por meio da qual projetou sua personalidade e os seus pensamentos. O enfoque proposto nesta nossa pesquisa evidencia a aplicação do chamado *humanismo torquiano* em uma de suas mais importantes obras, contribuindo, desta maneira, para futuras pesquisas. Nos contos de que temos falado, lemos um Torga fiel ao compromisso de representar o seu semelhante, firmado nos prefácios das primeiras edições, o qual dissemina mediante uma linguagem enxuta e contundente que mantém a plasticidade, mesmo quando dá conta de casos corriqueiros da realidade portuguesa. Na montanha de Torga, as condições locais da cercania, ao não deparar com barreiras cerceadoras, expandem-se a um “Portugal Ibérico” e para além, comprovando o árduo trabalho do poeta rumo àquilo que o próprio transmontano aludiu em *Traço de União*: “O universal é o local sem paredes” (TORGA, 1969, p. 69).

Telurismo, religiosidade e desespero são os termos primordiais do regionalismo torquiano, o qual Lourenço (1955, p. 26) distingue como realmente interessado pela situação histórica do seu país e não apenas pela situação anímica que desse país se reflete, respondendo o porquê de sua literatura ser abrangente (representativa de toda uma coletividade) e não individual (representativa somente dos anseios da alma do artista). Ao que se viu, essa atitude foi capaz de afastá-lo da *Presença* e permitir que suas histórias se mantivessem atuais. Com o camponês retratado vai a manutenção do sofrimento, do determinismo, da tradição e do apego a terra, enquanto que o aventureiro representa a negação de tais imposições, uma expectativa de se livrar das amarras, cujo êxito nunca se confirma. É exatamente o caso narrado no conto “O Regresso”. É também o instinto de Torga, viajante e caçador inveterado, que do contato com o outro lhe absorve as alegrias, os sonhos e as angústias. Na confecção de suas personagens, toma consciência de que essas são o retrato de todos os homens, pois, para Torga (1978, p. 60), “o mundo é uma realidade universal desarticulada em bilhões de realidades individuais”.

Quanto ao elemento religioso, Torga se rebela contra a tirania de Deus porque este impõe aos homens, desde o cometimento do pecado original, um sofrimento sem alívio. A inflexibilidade divina parece ultrapassar a pena de: “Do suor do teu rosto comerás o teu pão”³¹, restando a rebeldia como único recurso, embora não haja êxito, afora o caso de

³¹ Cf. Bíblia Sagrada (Gênesis 3:19-24).

“Vicente”, de *Bichos*. Tal antagonismo pode ser entendido também como manobra do autor e, por esta concepção, um *sincretismo* seria pretexto para expressar seu paganismo e sua alma religiosa e desesperada³². Mas, ainda que tenhamos radicalizado a relação de Torga com a Igreja no cotejamento das histórias, colocando a *ortodoxia* como grande responsável por limitar as liberdades humanas no percurso existencial, não podemos deixar de admitir que essa problemática seja fruto da necessidade que o poeta sentia de entender a transcendência de Deus. Enquanto trechos do *Diário* parecem guiar sua crítica para uma completa aversão às cerimônias cristãs, como em: “Limitou a majestade litúrgica a práticas sumárias, e, em vez de induzir o crente nos mistérios da transcendência, recomenda-lhe que seja rasteiramente funcional nos caminhos imanentes de uma salvação sem glória” (*Diário XII*), em outros momentos trazem a confissão do poeta ao que Eduardo Javier Alonso Romo chama de “nostalgia da fé”, quando admite ter “inveja” dos que crêem em Deus, pois estes estão isentos de sentir, como ele, “a tristeza agnóstica que faz da vida uma agônica aventura sem esperança de ressurreição” (*Diário XIII*). Nesse sentido, o humanismo torguiano é sempre ambíguo, pois quando nega o sentido da vida em discursos niilistas, dizendo não haver esperanças, afirma em seguida que a esperança consiste em negar a negação. Quando se nega a prostrar-se diante de Deus, reconhece não poder esquecê-lo³³, o que não o impede de buscar a salvação (sua e de seus conterrâneos) pelos próprios atos. Por ser poeta, seus atos são suas palavras (que equivalem às asas de Ícaro, ao canto de Orfeu, ao trabalho de Sísifo) e, por meio da poesia (e também na prosa, como defendemos nesta dissertação), descobre a força para compensar sua heresia. Não encontrando saída, encontra ainda mais desespero: “Quero o que não posso obter com palavras: o absoluto” (*Diário VIII*).

Entendemos que o caminho escolhido para analisar os *Novos Contos da Montanha*, antes de ultrajar a obra pela “dissecação”, fazendo-a perder a força expressiva, pelo contrário, faz avivar sua trama interna e desperta no leitor o interesse em identificar na escrita de Miguel Torga a medida da luta e da intervenção na sociedade. É esse o processo vivenciado por Marcelo Rebelo de Sousa, quando acessa o livro *A Obrigação, a Devoção e a Maceração: o Diário de Miguel Torga* (2005), de Isabel Vaz Ponce de Leão, e para o qual escreve o prefácio, resumindo a sensação que fica como saldo diante de uma “exploração guiada” a esse “homem de granito”:

³² Assim entendem Eduardo Lourenço e Jesus Herrero, para citarmos apenas dois críticos.

³³ Relembrando a já citada passagem do *Diário XIV*: “Deus. O pesadelo dos meus dias. Tive sempre a coragem de o negar, mas nunca a força de o esquecer.”

É a esta luz que a interpretação de Isabel Vaz Ponce de Leão provocou em mim, ao percorrê-la, três reacções totalmente diferentes.

Primeira – ao ter, com ela, o contacto inicial, seduziu-me o enfoque académico da distinção de planos, da análise autónoma de dimensões, da separação entre medicina, literatura e política. Gostei muito.

Segunda – ao voltar a ler o texto, desgostou-me o preço do caminho escolhido, no que ele empobrecia o todo unitário da pessoa de Miguel Torga. Gostei menos.

Terceira – não resisti a mais um percurso, particularmente atento às inter-relações, além do mais tentando encontrar na medicina mais do que uma estrita obrigação e a detectar maceração não apenas na política, mas em toda a personalidade de Torga. Voltei a gostar da perspectiva da universitária. E foi este o balanço que prevaleceu (SOUSA, 2005, p. 08).

Ao final desta pesquisa, convencemo-nos de que estudar os contos delimitando-os naqueles três conjuntos [telurismo, religiosidade e desespero] e trazendo as afirmações de cunho autobiográfico do poeta para endossar as nossas impressões, permitiu-nos perceber que o espaço transmontano das suas narrativas é exatamente o mesmo de onde emergem os textos pessoais que retratam o seu percurso como homem, cujos sonhos, angústias e valores o aproximam dos outros homens. Portanto, é pelas palavras do contista, pelo exercício da medicina e pela intervenção social do intelectual que Miguel Torga vivencia o drama da existência humana na forma universal e atemporal de sua literatura.

REFERÊNCIAS

Obras de Miguel Torga consultadas

TORGA, Miguel. *Antologia poética*. Coimbra: Ed. do Autor, 1981.

_____. *Diário I*. 6. ed. Coimbra: Ed. do Autor, 1978.

_____. *Diário IV*. 3. ed. Coimbra: Ed. do Autor, 1973.

_____. *Diário VI*. 3. ed. Coimbra: Ed. do Autor, 1978b.

_____. *Diário VII*. Coimbra: Ed. do Autor, 1956.

_____. *Diário X*. Coimbra: Ed. do Autor, 1968.

_____. *Diário XI*. Coimbra: Ed. do Autor, 1973.

_____. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *O outro livro de Job*. 4. ed. revista. Coimbra: Ed. do Autor, 1958.

_____. *Penas do purgatório*. 2. ed. aumentada. Coimbra: Ed. do Autor, 1954.

_____. *Portugal*. Coimbra: Ed. do Autor, 1950.

_____. *Traço de união*. 2. ed. revista. Coimbra: Ed. do Autor, 1969.

_____. *Vindima*. 3. ed. revista. Coimbra: Coimbra Editora, 1965.

Demais obras consultadas

AGUILAR, Ana Sofia Sequeira Madeira de Albuquerque. *A influência clássica na obra poética de Miguel Torga: o caso particular do Diário*. 2010. 190 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos – Literatura Comparada) - Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4247/2/ulfl081170_tm.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2013.

ALMEIDA, Elder Santana. *Uma poética da solidão em Miguel Torga*. 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística)-Faculdade de Letras – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BASBAUM, Leôncio. *Alienação e humanismo*. São Paulo: Editora Fulgor, 1967.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. Miguel Torga, ano de 2007. *Limite*: Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía, ISSN 1888-4067, ISSN-e 2253-7929, n.º. 1, 2007, p. 81-90. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?t=miguel+torga&db=1&td=todo>>. Acesso em: 14 jan. 2014.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. Miguel Torga 1907-1995: A voz do chão é o espírito da terra que eu defendo, 2007. Disponível em: <<http://purl.pt/13860/1/index.html>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

CABRAL, Antonio. Prefácio. In: GONÇALVES, Fernão de Magalhães. *Ser e ler Miguel Torga*. Chaves: Tartaruga, 1998. Disponível em: <<http://www.jornal.netbila.net/index.php/prefacio/1102-ser-e-ler-miguel-torga>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

CABRITA, Maria da Conceição Vaz Serra Pontes. Miguel Torga: Uma criatura de esperança. *Revista Limite*, v. 1, p. 199-214, 2007. Disponível em: <<http://www.revistalimite.es/volumen%201/ConceicaoCabrita.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2013.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 10.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CARRANCA, Carlos. *A nostalgia de Deus ou a palavra perdida em Miguel Torga*. Lisboa: Universitária Editora, 2001.

_____. *Torga: o bicho religioso*. 2. ed. revista e aumentada. Lisboa: Universitária Editora, 2000.

_____. *Torga, o português no mundo*. Coimbra: Coimbra editora, 1988.

CARREIRA, Maria Helena Araújo. Emoção e despojamento na ficção de Miguel Torga: uma abordagem lingüística de *Novos contos da montanha*. In: SOUSA, Carlos Mendes (Org.). *Dar mundo ao coração: estudos sobre Miguel Torga*. Lisboa: Texto Editores, 2009.

CARREIRO, José. Miguel Torga. LUSOFONIA:- plataforma de apoio ao estudo da língua portuguesa no mundo, 2009. Disponível em: <http://lusofonia.com.sapo.pt/literatura_portuguesa/torga.htm>. Acesso em: 12 abr. 2014.

CHAVES, José António. *Este marão que eu sou: uma procura, através da escrita de Miguel Torga, da imagem e da identidade de Portugal*. 2001. 28 f. Monografia (Trabalho final da disciplina de Imagem e Identidade de Portugal na Literatura Portuguesa)-Universidade Católica Portuguesa, Funchal, 2001. Disponível em: <<http://www.docstoc.com/docs/104783572/UNIVERSIDADE-CAT%EF%BF%BDLICA-PORTUGUESA>>. Acesso em 05 set. 2013.

COLÓQUIO/LETRAS. Disponível em:
http://coloquio.gulbenkian.pt/historia/relatcoloquio_letras.pdf. Acesso em: 24 nov. 2013.

COLÓQUIO, *REVISTA DE ARTES E LETRAS*. Disponível em:
<http://coloquio.gulbenkian.pt/historia/relatcoloquio.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2013.

EXISTENCIALISMO. REIMÃO, Cassiano. In: *E-Dicionário de termos literários*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em:
 <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1054&Itemid=2>. Acesso em: 25 abr. 2013.

FEITOSA, Rosane Gazolla Alves. *Os contos da montanha de Miguel Torga: um painel transmontano*. 1984. 213 f. Dissertação (Mestrado em Literatura)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

FIORAVANTI, Solange Araújo. *Percursos do trágico nos contos de Miguel Torga*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras)– Universidade Estadual de Feira de Santana. Disponível em: < http://tede.uefs.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=85>. Acesso em: 12 abr. 2014.

FURTWAENGLER, Erika Alice. *Miguel Torga: travessia no espaço da ficção*. 1986. 221 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis - Universidade Estadual Paulista, Assis, 1986.

GALVÃO, Rolando. Miguel Torga: poeta e prosador (1907-1995). In: *As vidas lusófonas*. Disponível em: < <http://www.vidaslusofonas.pt/asvidas.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. *Ser e ler Miguel Torga*. Lisboa: Vega, 1986.

GROSSMANN, Judith. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982.

HEIDEGGER, Martin. Conferências e escritos filosóficos. Tradução de Ernildo Stein. In: CIVITA, Victor (ed.). *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. v. 45, p. 223-373.

HUMANISMO. MONIZ, António. In: *E-Dicionário de termos literários*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em:
 <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=256&Itemid=2>. Acesso em: 27 abr. 2013.

LEÃO, Isabel Vaz Ponce. *A obrigação, a devoção e a maceração: o Diário de Miguel Torga*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

_____. *O essencial sobre Miguel Torga*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

LETRIA, José Jorge. Prefácio: Torga: a solidão da liberdade. In: CARRANCA, Carlos. *Torga: o bicho religioso*. 2. ed. revista e aumentada. Lisboa: Universitária Editora, 2000.

LINHARES FILHO, José. O poético como humanização em Miguel Torga. *Revista Colóquio/Letras*, n.º 98, jul. 1987, p. 13-18. Disponível em: http://www.virtual.ufc.br/solar/aula_link/llpt/I_a_P/lit_portuguesa_III/aula_03-0458/imagens/03/linhares_filho.poet_hum_torga.pdf. Acesso em: 12 out. 2014.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, Óscar. Do velho e do novo na poesia e no teatro de Miguel Torga. In: _____. *Cinco personalidades literárias*. 2. ed. Porto: Divulgação, 1961. p. 171-184.

_____. Geração da Presença. In: _____. *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Publicações Alfa, 2002. v.7. p. 11-82.

LOPES, Teresa Rita. Ao princípio era a terra: a (des?)propósito do teatro de Torga. *Revista Colóquio/Letras*, n.º 43, maio 1978, p. 51-61. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=43&p=51&o=r>. Acesso em: 12 set. 2013.

_____. Além, aqui e aquém em Miguel Torga: análise de “Vicente”. *Revista Colóquio/Letras*, n.º 25, maio 1975, p. 34-49. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=25&p=34&o=p>. Acesso em: 25 out. 2013.

LOURENÇO, Eduardo. *O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações*. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

_____. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. Prefácio: A Vinha do Senhor. In: SOUZA, Carlos Mendes (Org.). *Dar mundo ao coração: estudos sobre Miguel Torga*. Lisboa: Texto Editores, 2009. p. 11-20.

MELO, José. *Miguel Torga*. Lisboa: Editora Arcádia, 1960.

MOISÉS, Massaud. *O conto português*. 6. ed. atualizada. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2005.

MOURÃO, José Augusto. A literatura e o mal: Torga, Celan e Duras. *Revista Colóquio/Letras*, n.º 125/126, jul. 1992, p. 129-138. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=125&p=129&o=r>. Acesso em: 21 nov. 2013.

NOGUEIRA, Jofre Amaral. Um humanismo à nossa medida. In: _____. *Um humanismo à nossa medida*. Porto: Editorial Inova, 1971. p. 250-286.

OLIVEIRA, Fleming. Miguel Torga, censura, democracia e poesia. Disponível em: <http://flemingdeoliveira.blogspot.com.br/2014/04/miguel-torga-censura-democracia-e-poesia.html>. Acesso em: 28 abr. 2014.

PEREIRA, José Fernandes. *As doutrinas estéticas em Portugal: do romantismo à Presença*. 2009. 476 f. Tese (Doutorado em Ciências da Arte)-Faculdade de Belas-Artes-

Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/659>>. Acesso em: 27 abr. 2014.

QUADROS, Antonio. *A existência literária*. Lisboa: Sociedade de Expansão Literária, 1959.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1999.

ROBBE-GRILLET, Alain. Natureza, humanismo, tragedia. Tradução de Anette Goldberg. In: VELHO, Gilberto (org.). *Sociologia na arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966. p. 103-121.

ROMO, Eduardo Javier Alonso. A problemática existencial no diário de Miguel Torga. *Letras de hoje: estudos e debates de assuntos de lingüística, literatura e língua portuguesa*, v. 35, n. 2, 2013.

SANTANA, Maria Helena. Narrando o mundo pelo olhar dos rústicos: os contos de Miguel Torga. In: SOUZA, Carlos Mendes (Org.). *Dar mundo ao coração: estudos sobre Miguel Torga*. Lisboa: Texto Editores, 2009. p. 169-180.

SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. Tradução de Vergílio Ferreira. In: CIVITA, Victor (ed.). *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. v. 45, p. 7-38.

SEIXAS, Cid. Introdução: Os sonhos do sujeito e sua construção social. In: TORGA, Miguel. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 1-8.

SEIXO, Maria Alzira. Torga e o romance, Dar os seus passos...no corpo do mundo. In: SOUZA, Carlos Mendes (Org.). *Dar mundo ao coração: estudos sobre Miguel Torga*. Lisboa: Texto Editores, 2009. p. 85-102.

SENHOR-FORA. In: *iDicionário Aulete*. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital>. Acesso em: 16 nov. 2013.

SILVA, Marcelo Brito. O crime no mundo rural de Miguel Torga. In: *Anais do II Seminário Nacional Literatura e Cultura*. v. 2, São Cristóvão: GELIC, 2010. ISSN 2175-4128. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/II_senalic/textos_completos/Marcelo_Brito_da_Silva.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2014.

SILVA, Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira. Da leitura do eu à leitura do outro. Expressão poética e comunicação. *Veredas*, Santiago de Compostela, n. 11, 2009, 333-346. Acesso em: http://www.lusitanistasail.org/descarregar/veredas_11.pdf. Acesso em: 22 nov. 2013.

SOUZA, Carlos Mendes (Org.). *Dar mundo ao coração: estudos sobre Miguel Torga*. Lisboa: Texto Editores, 2009.

SOUZA, Marcelo Rebelo. Prefácio. In: LEÃO, Isabel Vaz Ponce. *A obrigação, a devoção e a maceração: o diário de Miguel Torga*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. p. 7-9.

ANEXO***Diário X***

Natal

Leio o teu nome
Na página da noite:
Menino Deus...
E fico a meditar
No milagre dobrado
De ser Deus e menino.
Em Deus não acredito.
Mas de ti como posso duvidar?
Todos os dias nascem
Meninos pobres em currais de gado.
Crianças que são ânsias alargadas
De horizontes pequenos.
Humanas alvoradas...
A divindade é o menos

O Outro livro de Job

Tantum Ergo

Meu Deus: aqui, onde não chega o teu amor,
É tudo igual
Ao teu gesto de desprezo...
A Vida não tem sentido,
E o próprio sol que nos mandas
Nem regela nem aquece!
Nem a cor da tua força!
Parece!...

Tudo Lembra
A inútil persistência
Dum rio a correr pro mar:
O mar nunca fica doce...
(Ãh! se o teu amor viesse,
Outro tanto mar que fosse!...)

Assim,
Dizem que não vale a pena...
Apenas luto eu, por ser Poeta
E ser teu inimigo desde o berço.
Os outros,
Caídos pelos caminhos,
Nem são homens, nem são nada!
São apenas, cada um,
Aquela tua lastimosa ovelha
Tresmalhada...

— Liberdade, que estais no céu...
Rezava o padre-nosso que sabia,
A pedir-te, humildemente,
O pio de cada dia.
Mas a tua bondade onnipotente
Nem me ouvia.

— Liberdade, que estais na terra...
E a minha voz crescia
De emoção.
Mas um silêncio triste sepultava
A fé que ressumava
Da oração.

Até que um dia, corajosamente,
Olhei noutro sentido, e pude, deslumbrado,
Saborear, enfim,
O pão da minha fome.
— Liberdade, que estais em mim,
Santificado seja o vosso nome

Penas do Purgatório

Maceração

Pisa os meus versos, Musa insatisfeita!
Nenhum deles te merece.
São frutos acres que não apetece
Comer.
Falta-lhes génio, o sol que amadurece
O que sabe nascer.

Cospe de tédio e nojo
Em cada imagem que te desfigura.
Nega esta rima impura
Que responde de ouvido.
Denuncia estas sílabas contadas,
Vestígios digitais do evadido
Que deixa atrás de si as impressões marcadas.

E corta-me de vez as asas que me deste.
Mandaste-me voar;
E eu tinha um corpo inteiro a recusar
Esse ímpeto celeste

Diário IV

Ícaro

O albatroz atira-se do alto.
Dobra as asas, e cai.
Do céu à terra é um salto.
Do céu ao mar, um gesto.
Longe, fica o protesto
Que não sobe aonde vai

Diário XII

Ícaro

O sol dos sonhos derreteu-lhe as asas
E caiu lá do céu onde voava
Ao rés-do-chão da vida.
A um mar sem ondas onde navegava
A paz rasteira nunca desmentida...

Mas ainda dorida
No seio sedativo da planura,
A alma já lhe pede, impenitente,
A graça urgente
De uma nova aventura

Diário XV

Ícaro

Minhas asas humanas de poeta!
Derreteu-as o sol da lucidez.
Cego, abria-as ao vento
Da inspiração
E voava.
Mas pouco a pouco,
Como quem desperta,
Dei conta da cegueira.
E fui perdendo altura.
Agora, canto apenas
Ao rés-do-chão da vida,
A olhar o descampado
Do céu azul
Aberto à graça doutras emoções.
E o canto é triste assim desiludido.
Falta-lhe a perspectiva e o sentido
Que tinha quando eu tinha as ilusões

Diário I

Moisés

Moisés de Miguel Ângelo e meu:
Força da terra a olhar o céu
Em desafio:
Ou Deus ou Nós, que somos naturais.
Animais,
Crocodilos do Nilo ou de outro rio!

Barbas em corda do rolar dos anos;
Pés terrosos, humanos,
Dos caminhos saibrosos da Verdade;
Tábuas da Lei na mão,
Tábuas da Lei do chão,
Única eternidade!

Cornos de fauno do brotar do cio:
Um farrapo a cobrir toda a nudez;
Veias no corpo, que a maré do rio
Enche dum sangue que não fica frio
Por mais que gele a pedra em que se fez!

Peito de quem bateu de encontro à fraga.
E a fraga se desfez em água pura;
Super-Homem do homem que ficou
Morto de fome quando o Pão faltou,
Porque o grito que deu não tinha altura!

Braços de lutador da Humanidade,
Pernas de quem andou no mar sem fundo:
E no todo que marca a tua idade
Um misto de Velhice e Mocidade
A dar a força adulta do teu mundo!

Grito da Natureza-Mãe;
Ânsia minha e de quem
No mais alto Sinai chamou em vão;
Sonho do mundo todo e de ninguém;
Pedra da Promissão!

Diário VI

Memorando

Senhor,
Se o meu tempo é de campos de concentração,
De bombas de hidrogénio e de maldição,
E de cruéis tiranos
Com pêlos nos ouvidos e no coração,
Que ando eu a fazer aqui,
Funâmbulo de angústia
Com miragens de esperança?
Pois que não há lugar neste universo imundo
Para bucólicos prados de trigo e calhandras,
E foguetes festivos,
E chefes que eu eleja e destitua,
Corta lá no canhenho do destino
A humana condição de ser poeta!
Sinto em nome de todos que se calam
As vergastadas de absurdo e medo
Que consentes na alma dos mortais.
E como nada posso, senão isto:
Protestar, protestar,
Desta maneira inútil que tu vês
E o rebanho pressente,
Risco na ardósia dos obreiros laicos,
Que procuram sentido à tua obra,
O sagrado condão de dedilhar
Nas grades da gaiola que fizeste
Quando eras rapaz
E mal sonhavas quanto mal fazias.
Jovem deus criador,
Assombrado de cada imperfeição
Do barro da olaria,
Ias doirando esses desenganos
Com milagres gratuitos e originais.
Saía-te das mãos, cercada de incertezas,
A redonda amargura deste mundo;
Que remédio senão alguns harpistas
A entoar harmonias ideais!
Mas o tempo passou. Envelheceste.
Morreu-te a fantasia.
E queres a repressão dos que te negam
Ou te corrigem.
Eu e outros, perdidos neste inferno
Onde nenhum Plutão nos ouve ou nos tolera,
Somos a consciência atormentada
Pelos anjos da guarda que te servem,

A trair os irmãos, tão condenados
Como eles.
Por caridade, pois,
E divina lisura,
Apaga lá no céu
A luz que representa
A vida destas pobres criaturas
Cuja missão traíste, por decrepitude.
Bardos da luz que punham nos teus olhos
E da graça do mágico universo
Que generosamente
Como um pomo irreal viam na tua mão,
Rangem agora os dentes de revolta
A falar de justiça,
De igualdade,
E de amor,
Coisas que já nem tu
Sabes que valores são.
Risca! Risca no livro etéreo
O infeliz e belo
Nome de Orfeu!

Penas do Purgatório:

Fado

Não dou paz, nem a tenho.
Os outros vão, e eu venho
Das ilusões...
No meu adeus mais puro transparece
O logro e o tédio do caminho andado...
E o sol dos corações
Arrefece
A cada encontro desencontrado

Poemas Ibéricos

Vasco da Gama

Somos nós que fazemos o destino
Chegar à Índia ou não
É um íntimo desígnio da vontade.
Os fados a favor
E a desfavor,
São argumentos da posteridade.
O próprio génio pode estar ausente
Da façanha.
Basta que nos momentos de terror,
Persistente,
O ânimo enfrente
A fúria de qualquer Adamastor.
O renome é o salário do triunfo.
O que é preciso, pois, é triunfar.
Nunca meia viagem consentida!
Nunca meia medida
Do vinho que nos há-de embriagar!