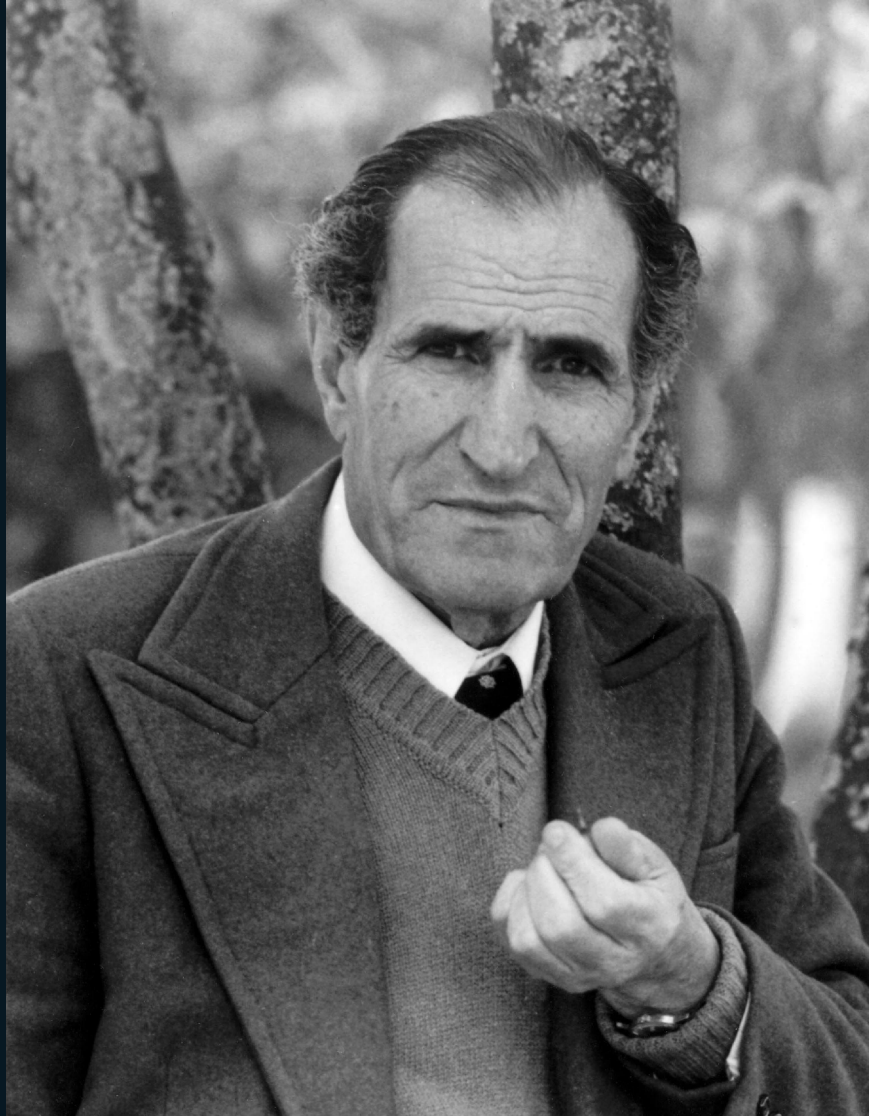
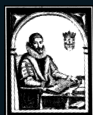


JOSÉ RODRIGUES DE PAIVA - organizador



ESTUDOS SOBRE
Miguel Torga



Associação
de Estudos Portugueses
Jordão Emerenciano

ESTUDOS SOBRE MIGUEL TORGA

O organizador deste volume e a Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano agradecem ao Conselho da Comunidade Portuguesa de Pernambuco, na pessoa do seu presidente, Manuel Bastos Tavares de Oliveira, o patrocínio concedido à presente edição.

José Rodrigues de Paiva
Organizador

Estudos sobre
Miguel Torga

Associação de Estudos Portugueses
Jordão Emerenciano

Reservados todos os direitos desta edição aos autores, ao organizador e à Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano.

Edição patrocinada pelo Conselho da Comunidade Portuguesa de Pernambuco.

Capa e Projeto gráfico: João Dionísio

Revisão: os autores



Catálogo na fonte:

Bibliotecária Adelma Ferreira de Araújo, CRB-4/1749

Estudos sobre Miguel Torga. / organizador José Rodrigues de Paiva. –

Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

125 p.

Vários autores

Inclui bibliografia

ISBN 978-857315-723-9 (broch.)

1. Literatura portuguesa. 2. Torga, Miguel - Poesia portuguesa. I.
Paiva, José Rodrigues de.

821.134.3

CDU(2.ed.)

UFPE

869

CDD(22.ed.)

BC2010-064

[2010]

Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano

Universidade Federal de Pernambuco

Departamento de Letras

Centro de Artes e Comunicação – 1º andar

Cidade Universitária

50670-901 Recife – Pernambuco – Brasil.

E-mail: jordao_emerenciano@yahoo.com.br

Nota do organizador

Para registrar a passagem do centenário de nascimento do poeta e prosador português Miguel Torga, a Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano realizou, nos dias 6, 7 e 8 de agosto de 2007, o “Seminário Miguel Torga de Literaturas Vernáculas Contemporâneas”. À realização da iniciativa aderiram, além da própria Universidade Federal de Pernambuco (por intermédio do Centro de Artes e Comunicação, do Departamento de Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras e da Editora Universitária), o Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, que possibilitou a participação da Professora Doutora Ana Paula Arnaut, convidada para fazer a conferência de abertura.

Ampliado ao estudo e debate de outras manifestações literárias que não as exclusivamente torguianas, o Seminário foi dividido em duas partes, sendo a primeira inteiramente dedicada ao autor dos *Contos da montanha*, contabilizando-se, além da conferência da Doutora Paula Arnaut, “Ética e estética da Justiça em Miguel Torga”, um total de treze comunicações – algumas delas reunidas agora neste volume – apresentadas em três mesas-redondas. Aos textos

dessas comunicações, juntam-se aqui o ensaio da Professora Doutora Ofélia Paiva Monteiro sobre a novela de Torga, *O senhor Ventura*, e o texto da conferência “Miguel Torga e o dicionário da terra”, que o escritor Everardo Norões, em 6 de junho de 2007, a convite da Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, proferiu no auditório do Centro de Artes e Comunicação. Impossibilitada de aceitar o convite que lhe foi feito para participar do Seminário, a Doutora Ofélia Paiva Monteiro gentilmente nos enviou o texto aqui inserido e que valoriza, sensivelmente, esta coletânea de estudos sobre o autor homenageado.

Ainda que tardia, a publicação destes *Estudos sobre Miguel Torga*, além do cumprimento de um compromisso assumido, pretende contribuir, senão em mais, para a divulgação, entre nós, da vasta obra deixada por esse “Orfeu rebelde”, essencialmente transmontano, mas tão português e tão ibérico e que tão fortes laços manteve e mantém (pela sua vida e pela sua obra) com o Brasil. Este livro insere-se, também, como realização da Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, no “espírito” dos projetos de extensão e de pesquisa que integram as suas atividades, voltados para o estímulo do debate literário e para a produção bibliográfica e que são o “Grupo de leitura de autores e obras das literaturas de língua portuguesa” e a investigação que vem sendo desenvolvida pelo organizador em torno de alguns escritores portugueses do século XX.

Olinda, janeiro de 2010

José Rodrigues de Paiva

Ética e estética da justiça em Miguel Torga

Ana Paula Arnaut
Universidade de Coimbra

“Cuido que as coisas mais válidas que escrevi
sabem à terra nativa que trago agarrada aos pés”.
Miguel Torga, *Diário VIII* (29.10.1955)

A epígrafe com que abrimos este texto obriga-nos, de forma quase inevitável, a aproximar as desde sempre controversas fronteiras entre a ciência histórica e a *ciência* literária. Concordando embora com o diferente estatuto das duas disciplinas – História e Literatura –, e reconhecendo ainda a variedade dos objectivos* que cada uma visa alcançar, a verdade é que a diferença entre as potencialidades singulares de representação e de fidelidade ao real parece esbater-se, como veremos, em casos como a produção ficcional de Miguel Torga.

Assim, e na sequência de teorias oportunamente defendidas por vários historiadores, surge como crível o facto de a literatura, de a produção ficcional de Miguel Torga, em particular, não poder deixar de ser histórica ou, pelo menos, não poder deixar de ser considerada como coadjuvante indispensável ao re-conhecimento que se pretende ter de uma determinada realidade, seja no que respeita à forma de pensar, agir e sentir de uma época, seja no que se refere à descrição de cenários geográficos.

*Manteve-se a ortografia vigente em Portugal. (Nota do organizador).

Não se trata, pois, de advogar o esbatimento total e absoluto de fronteiras; o que está em causa é, sim, a possibilidade de atribuir à obra de arte literária, como defende José Mattoso, entre outros historiadores, um papel semelhante ao desempenhado por outras fontes históricas (cf., por exemplo, Mattoso, 1998: 26).

Torna-se evidente, no entanto, no que diz respeito às expectativas criadas na e pela leitura, que existem certas obras literárias mais facilmente aceites como *verdadeiras*, como mais verosímeis, levando o leitor a acatar o coleridgiano pacto da suspensão voluntária da descrença.

Referimo-nos, concretamente, em primeiro lugar, ao romance e ao drama históricos, principalmente os que obedecem ao figurino tradicional. Estes, pelas suas características intrínsecas, parecem, de forma clara, evidenciar potencialidades que lhes permitem ensinar tanto como um bom livro de História (Herculano, *apud* Marinho, 1999: 15). Tal acontece, em termos abrangentes, e essencialmente, porque ao longo da apresentação-relato dos acontecimentos não se verifica a denúncia metafictional da sua condição de construído, não se expõe o modo como as objectividades apresentadas (Ingarden, 1973: 241 ss) foram/estão a ser construídas, assim criando uma ilusão de real mais de acordo com uma certa tradição literária e, por conseguinte, mais de acordo com uma linha confortável de leitura a que o romance oitocentista nos habituou.

Para além do exposto, e em segundo lugar, há ainda a considerar um outro elemento de fundamental importância: a acreditação do autor no que respeita ao grau de conhecimentos dos universos narrados. Isto é, de um autor como Alexandre Herculano, reconhecido historiador, espera-se a re-construção fiel de mundos passados, da mesma forma,

por exemplo, que de um advogado que decida escrever romances ou contos de temática forense se aguarda uma reprodução fiável do universo jurídico, pese embora o facto de, em ambos os casos apontados, se tratar de levar a cabo registos consabidamente ficcionais. De igual modo, e em terceiro lugar, o leitor parece criar uma maior empatia e uma maior disponibilidade para acreditar nos factos narrados se um determinado autor optar por apresentar, em nota(s) inicial(ais) ou final(ais), as fontes utilizadas nas reconstituições apresentadas pela urdidura do texto.

No caso particular de Miguel Torga, e retornando sem mais delongas ao que nos interessa, é certo que de todas as condições acima mencionadas se tornam de fundamental importância o exercício e a manutenção de uma escrita es-correita, sem aqueles exercícios de metafictionalidade que, de um modo ou de outro, destruiriam a crença nos dados narrados.¹ Todavia, não é menos certo que a instauração de uma linha de acreditação e de veridicidade ocorre, não só porque é o próprio autor quem admite (em múltiplas e variadas formulações de semântica semelhante à epígrafe com que abrimos este texto) o enraizamento das suas

¹ Nesse outro ponto da dicotomia credibilidade-incredibilidade é possível encontrar um conjunto de obras que, ao contrário das anteriores, levam à suspensão voluntária da crença. Nestes casos, os autores recorrem, por norma, a uma paleta de diferentes e variadas estratégias que podem estender-se quer pela utilização de motivos cómicos de diversa índole (situação, acção, carácter), quer pelo recurso a exercícios meta-ficcionais que, desmontando o processo de criação literária, e muitas vezes da investigação histórica, colocam problemas sobre a própria apresentação do real – isto é, sobre as relações entre ficção e realidade (Waugh, 1988: 2). Sublinhe-se, no entanto, e a propósito da primeira situação apontada, que nem sempre os motivos cómicos inviabilizam a aceitação dos universos apresentados como verdadeiros, ou, no mínimo, como possíveis.

personagens e das suas histórias na realidade em que viveu. Além disso, e numa nota muito peculiar que se prolongará na sua produção ficcional, parece de facto existir uma impossibilidade visceral deste autor se desvincular de um mundo cujo retrato fez questão de historicamente escrever e inscrever em géneros literários – como os que encontramos em o *Diário* ou em *A Criação do Mundo* – menos propensos à suspeição da objectividade que preside ao oficial relato dos nossos tempos mais ou menos pretéritos.

Assim, como sublinha Manuel Alegre no Prefácio à *Fotobiografia* do autor,

Torga regista-se e regista-nos, procura decifrar-se e decifrar-nos (...). É uma espécie de nova crónica lusíada, uma nova peregrinação pessoal e colectiva (...). Toda a sua obra é um jogo de máscaras e de *personae*, na mesma pessoa que é sempre ele próprio e o outro, ele próprio e nós, todo-o-mundo e ninguém. Rosto de mil rostos num só rosto, num rosto de Viriato, numa obra que é um auto-retrato português, onde a vida se finge de ficção e a ficção é vida sofrida. (...) Em Torga tudo está ligado. (...) Não conheci nenhum escritor em que vida e escrita assim se confundissem (in Rocha, 2000: 19).

Por isso, como acima referimos, são múltiplas as ocasiões em que o tempo-espço da escrita, autobiográfica ou de pendor autobiográfico, lhe serve para diversamente afirmar e ilustrar – sem pejo nem preconceitos de assumir a verdade e a realidade do que, em outros géneros literários, aparentará ser ficção – que “Precisava cada vez mais de enraizar a inspiração no húmus nativo. O que escrevia ficava insípido sempre que lhe faltava o sal da terra” (Torga, 1981: 79). E, como tal, se desvenda que o Quelhas, por exemplo, actor verdadeiro da

cena de uma vida terminada, passaria a ter “corpo no papel em figuras arquetípicas que tivessem a dignidade e a coerência de criaturas humanas integralmente assumidas” (*ibidem*: 149-150); que a Lúcia, figura não menos verdadeira, e outros, cujo nome nem sempre refere, lhe haviam servido na sua “cegueira de artista”, “como carne para canhão”, “sem a mais leve preocupação de que se pudessem reconhecer em certos traços” (Torga, 1971: 67). A esta última confissão (que parece prolongar a constatação de “que os autores” – e ele, em particular – “procura[va]m criar, através das personagens que punham em movimento, símbolos perenes de realidades quotidianas” (Torga, 1970a: 15), acrescenta, ainda, que (e pese embora alguma implícita tentativa de desculpabilização):

Não era, de resto, a primeira vez, nem seria certamente a última, que procedia assim. Numa novela que em tempos dera à estampa, a figura principal lembrava de tal maneira um médico meu amigo que ia havendo desentendimento entre nós. A verdade é que o crime não chegava a sê-lo. Longe de mim a ideia de expor nas montras sudários pessoais. O que acontecia às vezes é que a imaginação encarnava na realidade. No caso da Lúcia, fora-me possível corporizar em flagrante delito a velha e oculta pecha incestuosa da nossa condição animal. Que pena de escritor deixaria de aproveitar a oportunidade? (*ibidem*: 67-68).

De outras formas, ainda, mais oblíquas, agora, mas sempre importantes para nos permitir detectar a linha de representação que elege, reconhece Torga que a sua obra – ficcional e não ficcional – progressivamente incorpora a realidade circundante:

Embora de longa data advogasse uma arte viva, onde a circunstância palpitasse significativamente em cada linha, uma arte inserida no contexto temporal, empenhada, sem deixar por isso de ser arte e ser livre, só agora tentava dar expressão plena a esse propósito. Nunca, como no momento actual, a realidade desafiara tão ostensivamente os artistas, e, mais do que nunca, eles sentiam a urgência de a olhar de frente e desmascarar, para que não ficassem sem denúncia e acusação os crimes do mundo (Torga, 1974: 61-62).

O que esta citação também denuncia é, sem dúvida, o desde sempre (re)conhecido sentido de militância social e cultural de Miguel Torga. Tendo em mente que “O homem só se descobre a descobrir” porque “O homem é a consciência que tem dos seus passos” (Torga, 1974: 95, 19) ou, ainda, que “por mais que o tent[ass]em anular, o povo encontra[va] sempre maneira de vir à tona da História” (Torga, 1981: 193), o autor de *S. Martinho de Anta* de vários modos transpõe para os seus livros (para a sua ficção, tendo em conta a matéria que nos ocupa) os valores éticos e morais, leia-se humanistas e humanitários, que desde muito cedo lhe foram transmitidos. E de todos estes valores, num leque que abrange dicotomias tão diversas como a opressão e a liberdade, a vida e a morte ou, entre outros, a crença e a descrença religiosas – temas que *escrepintam*, transformam e consubstanciam a escrita torguiana em lugar de onde emana um sujeito (quase) sempre ideologicamente posicionado –, assume particular relevo a englobante questão da justiça e, inevitavelmente, da injustiça, nas suas mais variadas formas e trejeitos e nas suas explícitas ou implícitas relações com outros núcleos temáticos.

E é assim que, entre tantos exemplos que perpassam a escrita de *A Criação do Mundo* (como a do *Diário*), sabemos das dores viscerais que a Espanha franquista lhe inflige na sua vontade de homem (1971: 111 ss); ou do seu grito de revolta contra “A ditadura catedrático-castrense, encarnada numa só vontade” que “transformara a nação num espaço de terror, onde o silêncio tomava corpo no carimbo da censura, e os inconformados arquejavam sob o pesadelo latente da polícia secreta” (1974: 14), essa mesma polícia que, em finais de 1939, o levaria à cadeia de Leiria e depois ao Aljube, em Lisboa.²

E é assim, também, e justamente porque nunca esconde a sua consciência cívica (mesmo quando reconhece a incapacidade perlocutiva da sua voz), que não se abstém de tomar posição séria no cinzento e grave contexto da descolonização portuguesa, insurgindo-se contra os “Fuzilamentos em Angola”. Embora sabendo que de nada vale o seu protesto, escreve, contudo, e sempre, “mas protesto mesmo assim, como protestei em vão contra outros fuzilamentos de ontem, e protestarei certamente em vão também, contra outros de amanhã”, porque, afinal, como ainda confessa, “Não são os vivos que quero convencer. São os mortos que eu quero honrar” (1995b: 1221 – 11.07.1976). Defendendo, como depreendemos das suas palavras, os mais elementares direitos do Homem e exaltando a dignidade, a liberdade e a justiça, desce, quando necessário e urgente, “à praça pública, a pugnar por um socialismo fraterno de raiz anarquista” (Torga, 1981: 192) – porque “Passara a vida a sonhar um Portugal melhor numa península melhor e num mundo melhor” (*ibidem*: 194-195); porque “Lutara sempre por uma

² Veja-se *A Criação do Mundo IV (O quinto dia)*. Coimbra: ed. autor, 1974, p. 84 ss.

comunidade universal de valores fraternos, por uma ordem social onde a liberdade fosse a lei das leis e a arte o credo dos credos” (*ibidem*: 196); porque “Confiava no triunfo final de um homem livre, ao mesmo tempo singular e convivente, sensível à graça do racional e do irracional, actuando por deliberações lúcidas da vontade e cioso da sua dignidade transcendente (*ibidem*: 196).

E é assim, ainda, num desdobramento outro do sentido de justiça, que Torga aconselha um juiz seu cliente – “desanimado da vida” porque “Quanto mais julga e condena, mais crimes lhe aparecem” –, a que “Mudem do[de]³ sistema! Em vez de construírem hospitais e tribunais, e ficarem à espera do homem quando ele ali chega tuberculoso ou criminoso, vão ao encontro dele no caminho da vida, e dêem-lhe o pão que lhe falta e a cultura que não tem...” (1995a: 563 – 27.05.1952).

O sentido de/da justiça (e, colateralmente, o de Honra) em Miguel Torga reveste-se, portanto, de dimensões e de particularidades muito interessantes. Referimo-nos, em concreto, e sem pretendermos fazer um levantamento exaustivo, que não caberia no âmbito desta apresentação, à forma como estas preocupações se prolongam e se representam na semântica temática de várias ficções, mormente naquilo que nos contos do autor aponta, essencialmente, para a questão da justiça social-judicial. Um prolongamento, sujeito a vários tipos de abordagem e de representação literária, que assume maior relevo e importância se tivermos em mente os já mencionados laços entre realidade e ficção. Por outras palavras, a questão fundamental a ter em conta na leitura-análise da ficção torguiana respeita ao facto de a

³ Parece-nos ter mais sentido a frase “Mudem de sistema!”, que se pode ler, por exemplo, no volume VI da mesma obra, 3ª edição, 1978 [1953].

vertente ética dos temas tratados – a vertente ética da justiça social – ganhar uma maior profundidade e, por conseguinte, uma maior dimensão, em virtude do (por vários modos confessados) enraizamento no real quer dos universos (re)construídos quer das personagens que os povoam.

E, neste âmbito, e antes de nos ocuparmos dos casos apresentados na e pela ficção, ganha ainda relevo uma das *cenas* relatadas no volume V de *A Criação do Mundo*. Nesta, que podemos designar por episódio dos do Donelo, talvez possamos encontrar a explicação para a forma como o autor procede à ilustração de práticas outras de uma justiça que, pelos mais variados motivos, nem sempre se revela eficaz. Estas outras práticas, atávicas diríamos, não se regendo embora por uma legalidade oficialmente instituída pelos códigos judiciais vigentes, servem igualmente, por vezes, para pôr em cena determinados valores absolutos, ilustrativos de um determinado tipo de humanidade, ou, no mínimo, exemplificativos de determinados tipos de mentalidade. Valores que Torga parece ter conhecido com a firmeza da “humanidade inteiriça” (Torga, 1981: 131) de seu pai; valores cuja presença nas narrativas decorre da constatação de que, por vezes, é necessário *escrever direito por linhas tortas*, como acontece no episódio a que nos referimos. Aqui conta o autor que ficara a saber que o tribunal fora ouvir o pai a casa:

– A que propósito? – quis saber.

– Da coça que os de Donelo deram na Lúcia. Roubaram-lhe a água da mina da Barrosa para gasto do povo, e ainda a zurziram quando começaram as obras e ela os azoutou a defender aquilo que era seu. Como não tinha testemunhas, disseram-lhe que me pusesse a mim.

- E o pai assistiu?
- Não. Mas cuidaram que presenciei tudo de dentro do milhão da leira que tenho ao pé.
- Então jurou falso...
- E que importa lá?! Eles bateram-lhe. Era preciso que se fizesse justiça. Para isso, só se alguém tivesse visto. E eu vi... (*ibidem*: 132).

Neste breve relato, ilustrativo do humano mas oficioso entendimento que da justiça se pode ter – em sentidos que, como dissemos, encontrarão correspondência estreita em algumas das narrativas breves de Torga –, ficamos a saber, com efeito, que o caminho para fazer cumprir a rectidão nem sempre se percorre, nem sempre se pode percorrer, de forma linear e de acordo com vigentes preceitos legais. Afinal, de quando em quando, como comenta o autor a propósito da atitude de seu pai, para se atingir um sentido absoluto de justiça é necessário ultrapassar “as barreiras do relativo” (*ibidem*: 132) e do instituído (como provavelmente acontece em “O Leproso” – *Novos Contos da Montanha* –, texto em que a linha temática da vingança individual parece aliar-se, pelas suas circunstâncias, a essa outra consubstanciada numa ideia de vingança justa – relembramos que se Julião, o leproso, vende ao Nunes (que, depois, o vende à população) o almude de azeite onde havia tomado banho, só o faz porque a gente de Loivos o havia escorraçado sem qualquer humanidade...).

⁴

⁴ Não podemos esquecer, todavia, que uma outra linha sub-temática se desenha neste conto. Na sequência do que referiremos a propósito do conto “A Paga”, o que esta narrativa também presentifica é a noção de uma justiça imanente da responsabilidade da colectividade, do povo. Não por acaso, pois, após a descoberta da vingança (de algum modo justa) de Julião, e não querendo ninguém dar “provas de fraqueza ou mostrar

Não nos parece, por conseguinte, que seja inteiramente verdadeiro, ou, no mínimo, linear, o entendimento de que a concepção ética da justiça em Torga, é, como regista Cunha Rodrigues, pura e simplesmente, “de valor e não de resultado”. Assim, concordando embora com este magistrado quando, na obra do autor, observa, ainda, “a concepção humanista da sociedade” (Rodrigues, 1995: 51), acreditamos que, pelo menos em alguns casos, esta questão só ganha pleno sentido se valor e resultado constituírem as duas faces de uma mesma moeda.

Vejamos, então: Cunha Rodrigues baseia e ilustra a sua opinião a partir da referência ao “desfecho da demanda judicial que [Torga] intentou contra alguém que lhe devia dinheiro”, acrescentando que, “Obtida sentença favorável, renunciou a cobrar a dívida, pois pareceu-lhe mais importante fazer condenar o «caloteiro» que executar os seus bens” (*ibidem*: 11). O que fica por citar e por explicitar é o seguinte: que “alguém” é um paciente que, prognosticando “o desterro” do autor “para o Tarrafal, se pusera a vomitar aleivosias, depois de recusar o pagamento da consulta que devia ao operador «bolchevista»”; que, antes de levar a cabo a demanda judicial, Torga procura o detractor e zurze-o “à porta de casa”; que só depois, de facto, o faz “condenar em tribunal como caloteiro”, não consentindo, todavia, que

falta de zelo pelo bem de Loivos” (Torga, 1967: 80), todos acabam por contribuir para atear o fogo em que o leproso morrerá. Em comentário que parece reduplicar alguns dos que posteriormente surgirão em “Cabra-Cega” (sobre a **inanidade de “uma lei do sangue**, átrida, vermelha e pegajosa” – Torga, 1958:101), faz-se notar o seguinte: “E foi uma embriaguez de vingança e de animalidade. Uma vez que a fogueira se ergueira, todos a queriam atear mais, cegos de calor e de irresponsabilidade. Os codessos desapareciam devorados pela boca das chamas, nuvens de fumo levantavam-se e abriam-se em clarões, e os homens uivavam, gritavam, praguejavam, possesores de crueldade” (*ibidem*: 80-81).

o advogado “executasse a sentença”, por lhe repugnar “o dinheiro do biltre” (Torga, 1981: 11). É bem certo que a noção de valor está presente, mas não é menos verdade que o resultado foi conseguido, e muito provavelmente saboreado – a condenação, apesar de não ter aceitado o dinheiro “do biltre” e, antes disso, a “meia dúzia de murros na cara” da criatura... (e, perguntamos, não presentificará, esta atitude, mesmo que de modo ténue, o comportamento de algumas das personagens re-criadas pelo autor?!...).

Cumpra ainda, e a propósito desta hipótese, acrescentar ao exposto que, para a criação (reduplicação?) do efeito do real (para a instauração de uma estética do real, se preferirmos) contribuem, ainda, dois aspectos que consideramos de fundamental importância. Em primeiro lugar (e a ordem dos factores não é arbitrária), o uso consabido de uma linguagem chã, não artificial, não esteticizada pelos vícios de se pretender criar, pura e simplesmente, um objecto de arte; uma linguagem, portanto, própria do tempo, do lugar e das gentes que Miguel Torga tão bem conheceu,⁵ mas uma linguagem cuja não artificialidade implica, todavia, um árduo trabalho de purificação. Registemos, a propósito, as palavras de Manuel Alegre – numa acepção que, de forma iniludível, ecoa a opinião e a sensibilidade do autor, que, no Volume XIII do seu *Diário*, e sobre o *Sexto Dia* de *A Criação do Mundo*, afirma escrever “numa necessidade tal de rigor que cada palavra é um ponto de honra” (1995b: 1259 – 18. 01.1978) –:⁶

⁵ Sobre esta questão, ver, por exemplo, Leodegário A. de Azevedo Filho, “Sobre a língua literária de Miguel Torga”, in *Aqui, neste lugar e nesta hora. Actas do Primeiro Congresso Internacional sobre Miguel Torga*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, pp. 375-386.

⁶ Outros momentos do *Diário* oferecem variados exemplos ilustrativos deste trabalho de escrita que preside ao resultado final: “Depois de um dia de trabalho extenuante, eis-me sozinho e rilhado de dores no meu

emenda e corrige sem cessar, torturado pela busca da forma até à extrema depuração. Os seus versos e a sua prosa tornam-se cada vez mais descarnados e mais densos, despidos do supérfluo, vestidos só do essencial. Não é a forma pela forma, mas a ânsia de chegar ao osso da vida e da palavra (Alegre, 1988: 11).

Em segundo lugar, devemos fazer referência ao modo como são compostas as personagens que percorrem a urdidura das narrativas. Assim, aliando-se ao já referido aproveitamento que faz da realidade conhecida (tomando-a como matéria-prima englobante), Torga re-constrói e descreve o universo humano (em particular) a partir de estratégias que, regra geral, evidenciam uma manifesta preferência por um tipo de focalização – a onisciente – e por um tipo de caracterização directa – física e psicológica – que, segundo julgamos, melhor se adequam à inscrição de sentidos dessa verdade, desse real, que sempre quer inscrever na ficção.

quarto. Sobre a mesa de pinho uma página de prosa tão emendada, tão riscada, que é impossível que só o testemunho dela me não negue como escritor” (1995a: 57 – 18.03.1939); “Arraso tudo, e principio outra vez. A verdade, porém, é que apenas consigo aluir os alicerces da minha própria soberania de criador, e tornar perplexos os leitores, com as várias versões do mesmo assunto” (*ibidem*: 611 – 16. 03. 1953); “Cada dia se me torna mais difícil escrever” (*ibidem*: 706 – 20. 01. 1955); “um escritor honesto deve escrever bem. Por isso, pego na caneta com o escrúpulo com que pego no bisturi. O canhestro manuseamento deste pode matar o doente; a má utilização daquela pode perverter o gosto e torcer a consciência do leitor. Ambos, portanto, exigem igual perfeição e honradez. Não é uma boa prosa que ambiciono, mas sim uma clareza gráfica. Gostaria de restituir às palavras a alma que lhes roubaram (...). Para tanto, limpo-a escrupulosamente (...)” (*ibidem*: 775 – 17. 02. 1958); “tenho de deixar a prosa e os versos em repouso durante algum tempo para que assentem e possa então ver-lhes claramente os aleijões” (1995b: 1514 – 4. 01.1988).

Com efeito, o manifesto conhecimento da visceralidade dos caracteres, bem como a composição precisa, detalhada, das suas personagens – sem esquecer, porém, as potencialidades interpretativas oferecidas pelos gestos, comportamentos e atitudes que protagonizam –, parece ser, sem dúvida, mais propícia a levar o leitor a uma maior suspensão voluntária da descrença.

No que toca ao assunto que elegemos, do que se trata, portanto, é de colocar no palco da(s) narrativa(s) personagens e cenas exemplares de variados entendimentos do conceito justiça: assim se consubstanciam os grandes temas do **descrédito no sistema judicial** e a consequente opção por uma justiça/vingança popular e/ou individual – podendo ambas acontecer por auto-recreação do(s) sujeito(s), isto é, independentemente de qualquer descrédito na eficácia dos órgãos oficiais –; **a relativização da noção de Lei e sua substituição pela lei da terra ou pela lei da vida**; **o papel dos agentes da justiça**; ou, num sentido extensional, só aparentemente diverso dos anteriores, o **questionamento da justiça e das leis divinas**.

Não esquece Torga, também, quer os casos que, pelo seu **carácter algo absurdo e cómico**, parecem enraizar-se em recônditos cantos da imaginação, quer esses outros (porventura raros), em que a justiça revela, apesar de tudo, um certo **lado humano**. Assim acontece, por exemplo, respectivamente, com as narrativas “Justiça” (*Contos da Montanha*) e “O Artilheiro” (*Novos Contos da Montanha*) e “O Juiz” (*Pedras Lavradas*). Em “Justiça”, o cómico resulta, de modo iniludível, do fanatismo e da dependência de Leonardo em relação aos tribunais que, segundo julga, resolvem todos os seus problemas. “Ora”, como refere o narrador, numa nota reveladora da observação atenta da realidade co-

eva e não isenta de acutilante denúncia crítica a certo tipo de advogado que, ainda hoje, facilmente reconhecemos,

o que a justiça quer é comer. Certo e sabido: vai-se ter com o Dr. Valério a Murça, e é logo:

– Você está cheio de razão, alma de Deus! Ponha a questão, que não há ninguém que lha perca. Se quiser, passe-me uma procuração, deixe trezentos mil réis para preparos, e o resto é comigo.

Um céu aberto. Até parece que a gente já está a ouvir o juiz. Mas depois é que são elas! Começa um moediro de dinheiro, que não há bolsa que chegue. O advogado só diz:

– Então agora, que isto vai tão bem encaminhado, é que você se quer compor?!

E cantem para aqui mais cinco notas! (...) «Tenha paciência, isto não anda sem a mola real...»

Até que chega o dia da audiência. Aí, então, é como quem quer livrar um filho. Presente a este, presente àquele (...). E para nada, afinal de contas, porque o outro advogado, que é um bandalho da mesma raça, embrulha tudo. «Ora explique-me lá isso bem explicado! Não minta...» A gente quando se senta naquelas cadeiras, fica logo como há-de ir. (...) Só visto! Ao fim, sai uma sentença que não é carne nem peixe, uma pessoa fica borrada, empenhada até às orelhas, e a dever favores até às pedras da rua.

Mas o Leonardo queria lá saber! O tribunal, para ele, era como a igreja para as beatas (Torga, 1969: 164).

E assim, de caso em caso, de embargo em embargo, de questiúncula em questiúncula, lá vai o Leonardo protagonizando coisas de “fazer tremer a passarinha” (*ibidem*: 166), acabando por ficar na miséria.

Imagem bem mais positiva dos agentes da justiça acontece, todavia, em “O Artilheiro” e, de modo afim, em “O Juiz”. Neste, em articulação com a problemática da liberdade, Bernardo, o protagonista, recentemente elevado à categoria de magistrado, reflecte sobre a englobante questão da delinquência e da justiça, humanamente concluindo que, “Indefeso, todo o ser tem razão” (Torga, 1958: 43). Naquele, o lado humano e compreensivo da justiça é facultado em tom e cores mais garridas: Carlos Pinto, “Um meio tostão”, de al-cunha o Artilheiro, defende a sua honra abrindo o toutiço ao Mareante, “um rapagão como uma torre”, não lhe pondo “os miolos ao sol” “por um triz” (Torga, 1967: 183) (atitude que, aliás, parece ecoar a do autor quando dá “meia dúzia de muros” na cara do paciente detractor...). Presente a tribunal,

o rapaz, corajoso e leal, disse escaroladamente ao juiz o seu nome civil e o apelido que Malhão lhe dera. E como o crime não era de morte nem fora premeditado, e há pessoas que entram no coração da gente sem se saber por quê, o magistrado ouviu as testemunhas e a defesa, pensou, pensou, mediu as razões do ofendido, e acabou por aconselhar ironicamente ao Mareante que para outra vez tivesse mais juízo e não se metesse com homens de brio, de mais a mais Artilheiros! (*ibidem*: 184).

No que respeita, agora, à linha temática do descrédito na justiça, e suas adjacências, cumpre-nos apontar os contos “A Confissão”, “O Alma-Grande” (*Novos Contos da Montanha*)⁷, “A Paga” (*Contos da Montanha*), “Cabra-Cega” (*Pedras Lavradas*).

⁷ O conto “Repouso”, incluído neste volume, (ex)põe à boca de cena uma outra variante desta mesma problemática. Mortificada pelos crimes cometidos por Joaquim Lomba, a população de Mondrões não tem, no entanto, a coragem para o denunciar: “ninguém queria fazer prova contra ele, e a justiça, diante do desinteresse de todos, desinteressava-se também” (p. 43).

No primeiro título (a que tematicamente se opõe o já mencionado conto “Justiça”), Bernardo, preso e zurzido pela guarda na pessoa do cabo Silvino, que pretende arrancar-lhe a confissão de um crime que não havia cometido (a morte do Armindo), considera que a sua única hipótese é fugir, porque “Ninguém o acreditaria, dissesse o que dissesse”, já que, “no seu caso”, e numa explícita constatação de impotência, a verdade “não tinha demonstração” (1967: 154). Afinal, o verdadeiro culpado, Reinaldo, “Despeitado por se ver preterido por ele no coração da Silvana”, havia-se vingado “a coberto de qualquer perigo” (*ibidem*: 153-154). É verdade que, como ainda reflecte, podia “Lançar o nome” deste “na fogueira”, mas a grande questão é que a integridade dos valores da personagem não o permite: “Talvez outros o fizessem. Ele é que nunca. Nem tinha a certeza, nem era denunciante. Portanto, só havia um recurso: fugir” (*ibidem*: 154).

Ao regressar, meio século decorrido, já “velho, pobre, amargurado, com toda a existência de exilado atrás de si, e dorido dos golpes injustos que recebera” (*ibidem*: 155), a sede de vingança, melhor será dizer, neste caso, a sede de justiça – porque, de facto, Bernardo estava inocente –, é ainda satisfeita com duas bofetadas no cadáver do verdadeiro assassino... Como escreveu Cunha Rodrigues, deixando também claro o entretecimento temático que se processa na ficção torguiana, “A Confissão”, “não é um conto moral sobre o remorso e a culpa nem uma exautoração da tortura. É uma metáfora da violência do poder, na sua dupla gratuidade: porque oprime a dignidade do homem e porque não é instrumento da verdade” (Rodrigues, 1995: 30).⁸

⁸ Texto inicialmente publicado em *Aqui, neste lugar e nesta hora. Actas do Primeiro Congresso Internacional sobre Miguel Torga*. Ed. cit., pp. 431-459.

Em “A Paga” misturam-se sentidos e valores atávicos de honra e justiça (ou de como se *escreve direito por linhas tortas*) que, na esteira de expeditas punições do tempo de D. Pedro, o Cru, se consubstanciam no acto cruel de captar o criminoso. No caso, Arlindo, responsável pela *desgraça* de Matilde, “o ai Jesus de Litém” (Torga, 1969: 112) e uma das últimas de um vasto rol de seduções onde se contam, ainda, Arminda, “uma cachopa tão dada, tão bonita, que cortava o coração vê-la depois desprezada de toda a gente e comidinha dos males que lhe pegou”; a filha do Bernardino, “a coisinha mais jeitosa” que havia em Guiães (*ibidem*: 111-112); ou Olímpia, de Abaças, rapariga não menos bonita que todas as outras.

O que este conto consubstancia, portanto – e à semelhança do que sucederá, ainda, de modos diversos, em “Fronteira” e “O Leproso” (*Novos Contos da Montanha*) –, é, em concomitância com a noção de uma justiça imanente (também presente, por exemplo, em “o Alma-Grande”), o importante e activo papel desempenhado pela colectividade, pelo povo. Assim, se por um lado, *a pena* de Arlindo é, de facto, aplicada pelos filhos do Justo (e repare-se na simbologia patente no apelido de família), por outro lado o leitor não pode deixar de notar que, desde o início da história (e apesar de, a determinado momento, caber ao pai da rapariga a tentativa de “compor aquilo” – *ibidem*: 114), é a partir da gente de Litém – “gente capaz de limpar uma nódoa com as lágrimas de Cristo!” (*ibidem*: 114) –, que o narrador ilustra as reacções perante o comportamento de vasso da personagem. Inicialmente, “O poviléu, que não quer senão pândega, claro,” rodeia-o “embasbacado” (*ibidem*: 112); de seguida, “Moveu-se”, advertindo-o para que “Tivesse tento na bola!” (*ibidem*: 112); não havendo mos-

tras de o rapaz de Vale de Mendiz assentar, “Litém resolveu aguardar” (*ibidem*: 113), acabando por, pela boca do Brás – o tal de quem o narrador afirma sempre ter acreditado “numa justiça imanente” (*ibidem*: 115) –, antecipar premotivamente o desfecho trágico da personagem.

Por conseguinte, depois de a notícia sobre Matilde se ter espalhado, Brás garante, apenas, “Não as deita em saco roto! Isso é que ele pode ter a certeza! (...). Tantas há-de fazer...” (*ibidem*: 115). E tantas fez que, finalmente, é também e ainda o povo de Litém, com quem “ninguém brinca...” (*ibidem*: 115), que dá a sua anuência à execução da sentença, criando, pelo simbólico afastamento físico em relação ao “manhosão” (*ibidem*: 113), as condições necessárias a que os filhos do Justo reparem a honra afrontada. Um reparo de honra que, não por acaso, vê chegada a ocasião propícia exactamente um ano depois de Arlindo ter descoberto Matilde, na comemoração da mesma festa de S. Domingos. Concordamos, pois, com Carlos Reis quando, sobre a justiça neste mesmo conto escreve o seguinte:

essa justiça imanente, o que nela existe de perdurável e intrínseco àqueles que a ela necessariamente se submetem, como que acompanha o ciclo de maturação das coisas naturais, adequando-se ao cenário em que manifesta a sua presença; assim como na natureza tudo se processa de acordo com determinadas leis que obrigam ao percurso de certas etapas, também a justiça imanente se exerce de acordo com um lento e surdo processo de evolução, obedecendo igualmente às fases de desenvolvimento que a natureza impõe: o lançar da semente (no conto, a afronta), o florescimento (a preparação da paga) e a colheita do fruto maduro (o ajuste de contas) (Reis, 1981: 320).

O mesmo sentido de maturação necessária decorre, ainda, quer da explicação do destino final da personagem – a castração e não a morte –, quer do título atribuído ao conto – “A Paga” e não “A Vingança”. Por um lado,

Matar Arlindo seria não obedecer à necessidade de restabelecer na natureza um equilíbrio que os seus excessos tinham destruído – excessos esses que, desde início, haviam sido denunciados pela observação de que “famílias boas, sãs, dão às vezes cada filho que até se fica maluco”, a par do indício que, referindo-se à idoneidade moral do Vale de Mendiz, evocava a nota discordante que Arlindo constituía;

por outro lado,

subordinar a história da vingança seria não respeitar o princípio fundamental de que a sequência final, para além dessa recuperação do equilíbrio temporariamente perdido, reenvia à ideia de que a castração representa o preço justo exigido àquele que se atreveu a subverter uma certa moral: não a que se vincula a códigos impostos artificialmente, mas antes a que obedece a leis constantes e intrínsecas ao universo em que se encontram vigentes (*ibidem*: 322).

Este mesmo sentido de justiça, em tonalidade outra, porém, como acima indiciámos – já que, agora, *a sentença* decorre do indivíduo e não propriamente do colectivo –, parece presidir à orquestração de “O Alma-Grande”, o “pai da morte”⁹ e, se calhar por isso, “Alto, mal-encarado, de

⁹ A acção do conto decorre em Riba Dal, terra de judeus cujos habitantes, em segredo, continuavam a seguir o Pentateuco. Assim, sempre que chegava a hora da morte de um dos habitantes – e, por consequência, da

nariz adunco” (Torga, 1967: 16). Chamado a exercer, como sempre acontecia, a sua actividade de abafador, a personagem não consegue, no entanto, levar a bom termo o alívio do sofrimento do moribundo Isaac: não só porque a tarefa é dificultada pela vontade do doente, mas também porque a presença de uma testemunha – Abel, o filho de Isaac – definitiva e irremediavelmente a interrompe e a gora. Recuporado, o doente passa a seguir o Alma-Grande “como um cão de fila” (*ibidem*: 23) e, surgida a ocasião e a oportunidade, vinga-se, apertando-lhe o pescoço..., assim se corroborando, mais uma vez, a inexorabilidade de uma justiça imanente...

O conto “Cabra-Cega”, relatando, ainda, à semelhança de “A Paga”, o ritual dessa justiça imanente, que, justamente por isso, não espera deliberação em tribunal,¹⁰ apresenta mais do que o relato da desavença entre Guilhermino e os irmãos Raúl e Augusto, assassinados por uma questão de troca de cavalos – o que, depois, dá azo a dois tiros no peito do matador (vingança do filho de Augusto). Com efeito, neste conto, a problemática da **justiça popular** (num quadro que, ainda hoje, em diversas variantes, faz matéria em tribunal) não fica isenta, agora, de considerações profundas

administração dos últimos sacramentos –, o Alma-Grande era chamado a “abreviar as penas deste mundo e salvar a honra do convento” (p. 15), isto é, a *abafar* o segredo das práticas de judaísmo antes que este fosse revelado durante a confissão exigida pela prática católica. Com a “tenaz das suas mãos e o “peso do seu joelho” na “arca do peito” a personagem cumpria, pois, o seu dever de passar “guia ao moribundo” (pp. 16, 19, 17, respectivamente).

¹⁰ Em “O Lopo” (*Novos Contos da Montanha*) – numa atitude que, mais uma vez, ilustra as modalidades de descrença no sistema –, é depois de pronunciada a (desfavorável) sentença da Justiça que o protagonista mata o Casimiro, “o homem que [segundo ele] lhe tinha roubado nos tribunais a posse da mina” (p. 98).

sobre a **injustiça e a inanidade de “uma lei do sangue, átrida, vermelha e pegajosa”** (Torga, 1958:101). Tal acontece quer por comentários interiormente tecidos por uma das personagens, quer por considerações do narrador acerca da matéria. Raúl duvida que a justiça pelas próprias mãos possa ser “uma justiça recta e humana”, da mesma forma que conclui que “Um cano apontado ao peito é, realmente, uma possibilidade trágica de solução. Em todo o caso, estúpida” (*ibidem*: 99), interrogando-se, mesmo, sobre “De onde poderia vir a verdade dum conflito, se uma das partes desaparecia do palco” (*ibidem*: 100). O narrador, por seu turno (em comentário onde, todavia, reconhece a impossibilidade de fuga a esta “lei do sangue”), refere-se-lhe como

Uma lei tóxica, subtil, destilada no alambique do instinto, que paralisa a consciência, e manda o ódio avançar, cego e surdo. Uma lei regressiva, centrípeta, nuclear, que liga o ser ao cromossoma inicial, e o mantém fiel à linha progenitora (*ibidem*: 101),

acabando por amarga e melancolicamente concluir que

Cumprira-se mais uma vez o pacto sagrado de toda a vida incorrupta. Leal à voz da raiz, a seiva vingava a mão que um dia – ontem, anteontem, há mil anos – se erguera contra ela. Que importava que a terra se chamasse Lobrigos, que na origem dos acontecimentos estivesse uma questão de troca de cavalos, que num tribunal possível ficasse tudo reduzido a quesitos e papel selado? Outros criminosos viriam, nascidos dos filhos dos criminosos. Outros mais cruéis ainda, mais incontrolados e cegos. Mas a cada vítima corresponderia um vingador, também cruel, incontrolado e cego. O pessimismo

experiente do coro grego praticamente não falava, gemia. Alguém feliz que escapava aos furões do destino, dado a congeleminações, é que se entretinha a articular os membros desarticulados da tragédia.

Ele é que metia sentido na fatalidade (*ibidem*: 101-102).

Sobrepondo-se a qualquer um destes entendimentos de justiça – a da lei ou a dos homens –, é ainda possível encontrar outro tipo de representação que, agora, se prende com uma concepção que parece superior a qualquer uma das anteriores. Assim acontece no conto “Fronteira” (*Novos Contos da Montanha*), onde se **relativizam as noções da lei e dos códigos**: a população, governando, de dia, “a vida com a lavoura que a terra permite” (Torga, 1967: 28), à noite continua com a faina necessária do contrabando; e quando guardas e contrabandistas inevitavelmente se encontram na venda do Inácio, “fala-se da melhor maneira de ganhar o pão: se por conta do Estado a vigiar o ribeiro, se por conta da Vida a passar o ribeiro” (*ibidem*: 28). A prova de que a **lei da terra** – ou da vida, para o efeito tanto faz – é bem mais antiga e superior do que **A Lei** é corroborada pelo facto de, da tensão que se estabelece entre os dois pólos – protagonizados, colectivamente, por Fronteira e pela Guarda – sair vencedora a primeira: Robalo deixa de ser guarda, junta-se com Isabel e torna-se contrabandista...

Antes de finalizarmos este rápido, mas acreditamos que elucidativo, percurso pelos meandros de representações várias da temática da justiça em Torga, devemos aduzir essa que é problematizada em “Vicente” (*Bichos*). Importante não apenas porque desvenda a relação de Torga com Deus¹¹,

¹¹ Ver, a propósito, António Arnaut, “O grande drama de Miguel Torga: a morte sem Deus”, in *Estudos torquianos*. 2ª edição. Coimbra: Coimbra

a matéria-prima deste conto permite, ainda, e extensionalmente, em estreita mas subversiva relação com a narrativa do episódio do Dilúvio legado pela tradição judaico-cristã,¹² ilustrar a questão da (in)justiça divina.¹³ As ressonâncias do hipotexto bíblico fazem-se sentir não apenas no que respeita ao espaço em que decorre a acção – a Arca de Noé –, mas também no que se refere às personagens que o ocupam. Destas se destaca, como desde logo o título indica, Vicente, o corvo, ou melhor, Vicente, o rebelde: porque ousa pensar por si e, por consequência, porque, duvidando da justeza (e da justiça) com que a sentença de Deus é executada, ousa desafia-lo para conquistar a sua liberdade, assim ousando também enfrentar as suas divinas deliberações. Optando por não seguir o rumo traçado, fugindo do espaço seguro da Arca e acabando por medir forças com Deus (em confronto de que sai vencedor), os pensamentos e os comportamentos da personagem provam e ilustram, em derradeira instância, diversas considerações tecidas por Miguel Torga

editora, 1997, pp. 113-134.

¹² Ver Antigo Testamento. Génesis, 6.13-24, in *Bíblia Sagrada*. 19ª ed. Lisboa: Difusora Bíblica, 1995, pp. 24-26.

¹³ O conto “Um roubo” (*Contos da Montanha*) permite também ilustrar este ponto de vista. Variando embora no tom e na cor utilizados na exposição dos acontecimentos e na caracterização das personagens (principalmente do protagonista), a verdade é que nos parece possível encontrar uma linha de afinidade relacionada com o questionamento de *deliberações superiores*. Tal acontece porque a decisão de roubar surge inicialmente justificada pela indicação de ser uma “tentativa de arranjar meia dúzia de vinténs para matar a fome naquela grande invernia” (p. 25). Deste modo, “Em noite medonha, cheia de água gelada” (p. 25), Faustino decide assaltar a capela da Senhora da Saúde; assalto frustrado, é certo, pois a caixa de esmolas estava vazia e a capela nada oferecia de valor. Ainda assim, o castigo da santidade é aplicado: depois do regresso a casa sob um temporal que redobrou de intensidade, a personagem acaba por adoecer gravemente com uma bronco-pneumonia...

na sua escrita biográfica, ou de pendor autobiográfico. Aqui sabemos, por exemplo, dos “permanentes acenos de Deus nunca atendidos”, da certeza de que “O homem, que por fora parecia um monólito de certezas, por dentro era uma amálgama de dúvidas (...)”; o mesmo homem (ele ou a sua projecção em Vicente) que, “Profundamente religioso, nunca pudera dobrar os joelhos diante de nenhum altar” (Torga, 1981: 185).

Assim também, simbolicamente, para Vicente, ícone “da universal libertação” (*ibidem*: 128). Indignado e informado perante a forma como “o Senhor guardara a vida” “[n]aquele grande navio” – irmanando “no mesmo destino” de “balbúrdia” seres que nada tinham a ver com a “confusa questão da torre de Babel” (Torga, 1970b: 127) –, o corvo, “temerário, de peito aberto”, atravessa e vence os obstáculos com que Deus pretende impedir-lhe a fuga, movido, sem dúvida, pela certeza tornada consciente “protesto activo contra o arbítrio que dividia os seres em eleitos e condenados” (*ibidem*: 128).

A confiança, de Vicente e de Torga, e com tudo o que de contraditório o comportamento humano pode ter, é, então, “no triunfo final de um homem livre, ao mesmo tempo singular e convivente, sensível à graça do racional e do irracional, actuando por deliberações lúcidas da vontade e cioso da sua dignidade transcendente” (Torga, 1981: 196). É que, afinal, como ainda escreve o autor, pode temer-se a decadência, mas não a morte (cf. *ibidem*: 184).

E esta parece-nos ser a moral englobante e justa que, segundo cremos e lemos, se faz ecoar na ficção torguiana. Uma moral que, todavia, como vimos exemplarmente em alguns contos, nem sempre se coaduna com os códigos sociais e judiciais vigentes, podendo (a)parecer, de quando

em quando, retirada de recônditos cantos da imaginação... Tenhamos no entanto sempre em mente as palavras de Torga: “As mentiras que o artista diz são para a eternidade; as verdades que os outros proclamam duram o tempo concreto dos desabafos” (1995a: 197 – 05.04.1943).

Bibliografia

ALEGRE, Manuel (1988), “Viagem à volta de Aqui”, *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, 26 de Janeiro, p. 11.

ARNAUT, António (1997), “O grande drama de Miguel Torga: a morte sem Deus”, *Estudos torquianos*. Coimbra, Coimbra Editora, p. 113-134 [2ª ed.; 1992].

MARINHO, Maria de Fátima (1999), *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.

MATTOSO, José (1998), *A Escrita da História. Teoria e Métodos*, Lisboa, Estampa.

REIS, Carlos (1981), *Técnicas de análise textual*, Coimbra, Almedina.

ROCHA, Clara (2000), *Miguel Torga. Fotobiografia*, Lisboa, Dom Quixote.

RODRIGUES, Cunha (1995), *Representações da Justiça em Miguel Torga*, Coimbra, Coimbra Editora.

TORGA, Miguel (1958), *Pedras Lavradas*, Coimbra, Ed. autor [2ª ed. revista; 1951].

TORGA, Miguel (1967), *Novos Contos da Montanha*, Coimbra, Ed. autor [5ª ed. revista, aumentada e com um prefácio; 1944].

TORGA, Miguel (1969), *Contos da Montanha*, Coimbra, Ed. autor [4ª ed. acrescentada, revista e com um prefácio; 1941].

TORGA, Miguel (1970a), *A Criação do Mundo II (O terceiro dia)*, Coimbra, Ed. autor [4ª ed. refundida, 1938].

TORGA, Miguel (1970b), *Bichos*, Coimbra, Ed. autor [7ª ed. revista; 1940].

TORGA, Miguel (1971), *A Criação do Mundo III (o quarto dia)*, Coim-

bra, Ed. autor [2^a ed. refundida; ¹1939].

TORGA, Miguel (1974), *A Criação do Mundo IV (o quinto dia)*, Coimbra, Ed. autor.

TORGA, Miguel (1981) *A Criação do Mundo V (o sexto dia)*, Coimbra, Ed. autor.

TORGA, Miguel (1995a), *Diário (I-VIII)*, Coimbra, Ed. autor [¹1941-1959].

TORGA, Miguel (1995b), *Diário (IX-XVI)*, Coimbra, Ed. autor [¹1964-1993].

WAUGH, Patrícia (1988), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London & New York, Routledge.

O Senhor Ventura:

Os tropismos torguianos que orientam
a arquitetura singular da novela

Ofélia Paiva Monteiro

Universidade de Coimbra

Vou tentar esclarecer, num curto espaço, a razão pela qual esta narrativa – *O Senhor Ventura* – me desorientou primeiro e me conquistou depois. Leitora assídua de Torga desde a adolescência, senti-a de facto*, no contacto inicial, como uma “espécie” bizarra no conjunto da sua produção, que me causou desconforto; mas acabada a leitura e retomando-a depois, vim a estabelecer com a obra um pacto de convívio fruidor – e fruidor até pelo cariz desconcertante que manteve para mim. O próprio Torga sentia, aliás, a “anormalidade” de *O Senhor Ventura*, como se conclui do “Prefácio” que antepôs à reedição corrigida que só em 1985 promoveu deste texto narrativo de 1943, escrito quando já era autor de outros, magníficos, *Bichos* (1940, 1942), *Montanha* (1941), *Rua* (1942): perante o leitor, ele confessa-se de facto “embaraçado” com a singularidade do livro, redigido, conta-nos, com a caneta a parecer-lhe na mão “o cabo endiabrado de uma vassoira de feiticeira”; e continua: “Voei, não há dúvida. Simplesmente, esqueci entretanto as leis da gravidade”. Daí a “desilusão total” que

*Manteve-se a ortografia vigente em Portugal. (Nota do organizador).

experimentou quando caiu em si da “fantasia descabelada” que o tinha guiado, desilusão traduzida nessa longa banição só transcendida aos 78 anos, quando, relendo o texto, lhe sentiu a riqueza imaginativa e se decidiu a torná-lo “legível”, mondando-o das “principais impurezas”¹. O silêncio da crítica em torno da obra corrobora a sua estranheza: foi generalizadamente esquecida, com algumas exceções de que destaco a de Eloísa Alvarez².

Quando me iniciei n’*O Senhor Ventura*, lidei mal com a linearidade, a rapidez e a desmesura da acção da narra-

¹ *O Senhor Ventura* veio a conhecer novas edições após a refundição de 1985; desta saem, porém, as citações que faço e a paginação respectiva. Da comparação com a edição original, de 1943, concluí que foram numerosas as alterações introduzidas, mas que constituíram intervenções estilísticas pontuais, que não mexeram na arquitectura global da narrativa. Cito, a exemplificá-lo, um passo do cap. X da Segunda Parte:

1ª ed. (p. 69): “O cabaret tinha roubado a Tatiana mais do que o Sr. Ventura imaginava. Aquelas mãos nem o lume sagrado das cavernas sabiam sequer acender. E a alma do alentejano erguia-se a prumo dentro do peito do aventureiro.”

2ª ed. (p.73): “Tatiana era mais do cabaré do que o Sr. Ventura imaginava. Aquelas mãos nem o lume sagrado das cavernas eram capazes de acender. E o alentejano não conseguia disfarçar a sua perplexidade.”

²A Eloísa Alvarez se deve o belo estudo “Ventura ou a génese de um mito”, publicado em *Colóquio/Letras* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 109, Maio-Junho de 1989, pp. 12-16). Aí cita outro trabalho seu, anterior, sobre *O Senhor Ventura*, publicado em *Letras & Letras* (Porto, nº 1, Novembro de 1987, pp. 5-18), a que não consegui ter acesso. É interessante assinalar que, traduzindo sem dúvida o acor- dar recente de um interesse mais vivo por esta narrativa torguiana, dela fez o jornal *Público* uma edição popular, integrada na Col. “Mil Folhas” (nº43); no Brasil, surgiram também duas edições, levadas a cabo pela Editora Nova Fronteira, do Rio de Janeiro, uma com prefácio de Cleonice Berardinelli (“O chamado das ‘sete partidas’”), outra com apresentação de Aderbal Freire-Filho (“E outros senhores”). Agradeço à Profª Maria Aparecida Ribeiro os esforços que realizou para que eu tivesse conhecimento desses dois textos introdutórios.

tiva, relativamente curta: não se tratava decididamente de um romance, como *Vindima* (1945) – faltava-lhe para tanto mais entrosamento diegético, mais demora no enquadramento espacial, mais aprofundamento psicológico –, nem de um conto, porque era, para tanto, um texto apressado e extenso demais, sem a tensão e a contenção dos contos de Torga. Uma novela, *O Senhor Ventura*, concluí então, mas acusando-a de uma incongruência nuclear – a de unir traços de mimese realista à tal “fantasia descabelada”, gerando um todo desequilibrado onde a verosimilhança se perdia.

À medida, porém, que já nesse primeiro contacto me aproximei do final do livro, foi-se-me ele transfigurando, numa metamorfose positiva que a releitura confirmou. Ajudada pelo andamento terminal da acção e pelo discurso do narrador – um narrador que diz “eu” ao intervir no início das três partes que constituem a novela –, fui percebendo que nela está desenhado um percurso humano de vitalidade e desastre que é, num primeiro e ostensivo nível, o do rijo e desgraçado Senhor Ventura, natural de Penedono, no Alentejo, mas se alarga em amplos círculos transtemporais, onde cabem quantos se entregam ao desafio das lonjuras intensas e difíceis, com uma valentia mais forte, se necessário, do que a ética; quantos unem a essa voluntariedade combativa um coração quente, preso por raízes fortes à terra matricial; quantos a vida trai, por azares que se somam à carência de amor (3ª parte, p. 159). Alguns desses outros “Venturas” abrangidos pelo Ventura alentejano ficam explicitamente apontados na novela: a forte e passional “gente ibérica”, para quem “a calma, a prudência, e tudo quanto defende um homem das fervuras do sangue” são “palavras vãs” (3ª parte, p. 154), os Portugueses, “andarilhos do mundo, capazes em todo o lado do melhor e do pior” (Prefácio, p. 8), Torga

ele mesmo, “homem de impossíveis”, com a imaginação a pedir-lhe “distância” e “perigo” (1ª parte, p. 13); todos quantos nos fechamos ao chamamento das “sete partidas” que em vão soa dentro de nós (1ª parte, p. 13).

Compreendi desde esse momento que pacto de leitura exigia a novela: o que solicitam os mitos, histórias complicadas mas lineares, de uma valência paradigmática que pouco tem que ver com psicologia, como justamente observa José-Augusto França a propósito de *O Senhor Ventura*³. Tudo se concertou então para mim na novela: aquelas intervenções do narrador-autor que diz “eu”, ausentes, que me recorde, do restante Torga ficcionista; o excesso, pedido pela hiperbolização do sentido; o caminhar diegético, cheio de pressa e de elipses, em etapas de dimensão fabular; a estrutura em círculo, já que o livro termina, morto Ventura, com o reinício de um provável destino idêntico por Sérgio, o filho, que retoma em Penedono, recebidas do pai as chaves simbólicas da casa familiar, o que fora o seu primeiro ofício – pastor; pude entender até a bizarra designação de “Senhor Ventura” que o narrador/autor dá quase sempre ao protagonista, como querendo assinalar não só o estatuto social que ele, partindo do nada, industriosamente consegue para depois perder, mas também a relação admirativa – de emulação até – que o une, criador, ao seu herói; um herói simbolicamente chamado Ventura pelos sentidos que o termo aglutina na língua comum, desde o etimológico - ‘tudo quanto há-de vir, bom ou mau’ -, aos mais portugueses - ‘destino’, ‘sorte’.

³ José-Augusto França, “*O Senhor Ventura*, lição pátria de ventura e desventura”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 90, Março de 1986, pp. 85-86.

Atentemos agora na arquitectura que sustenta as três partes da novela com as três sequências que as precedem, colocadas na voz desse narrador-autor que fala por Torga. Que excelente ilustração de que “escrever é um acto ontológico”, como se lê num dos volumes do *Diário* (vol. XII, p. 150)!

A primeira das intrusões autorais, explicação preambular de toda a obra e, mais especificamente, da sua primeira parte, oferece-nos a primordial razão desta construção ficcional. Aí lemos: “Começo a pensar no Senhor Ventura” quando, “cansado de esperar não sei por que milagre, desanimado diante do mapa do mundo que da parede me desafia desde a meninice”, mitigo “na sua evocação (...) a dor que vai dando cabo de mim. (...) Na sua figura ponho a realidade do que sou e a saudade do que podia ser. Entrelaço no desenho do seu nome quanto a imaginação me pede de distância e de perigo. Vivo nele”. E, reveladoramente, acrescenta ainda sobre esta identificação catártica do autor com o Senhor Ventura: “Não me resigno à ideia de ter vindo à luz neste tempo, e numa terra durante séculos inquieta de descobrir e saber e depois tragicamente adormecida para tudo o que não seja olhar-se e resignar-se. Parece-me um castigo imerecido do destino e da história” (p.13). Compreendemos então: a secção primeira da novela, onde se desenha em traços muito rápidos o misto de heroicidade, esperteza e patifaria de parte da existência do protagonista, desde a saída do *cá* ancestral de Penedono, onde foi pastor e ganhão, até às andanças babélicas de um *lá* oriental de guerras e crime, representa na sua desmesura, onde ecoa o universo da *Peregrinação*, do *Soldado Prático* (de Diogo do Couto), ou da picaresca ibérica, o contraponto imaginário de Torga, Orfeu rebelde e cidadão, aos cinzentos do céu português, tão acentuados nos anos 40 – esses que também denuncia no

Diário e a que dá também resposta noutras configurações ficcionais, modeladas sobre gentes transmontanas.

O Senhor Ventura, de olhos “como sanguessugas” (p. 17) para devorar o mundo e safadeza bastante para traficar droga ou armas e, se necessário, matar, não se limita, porém, à tenacidade desregrada de um “pássaro sem gaiola” que teima em “determinar” as linhas da sua vida (1ª parte, p. 42); nas tais etapas fabulares que fazem o desenvolvimento da novela, a personagem-mito abre-se a outras dimensões mais finas, desenhadas à luz do que, na visão torquiana, é ser Homem. Nessa convulsa primeira parte, a via para que nele despertem comoções e insuspeitados apelos, é o dedicado Pereira minhoto, hábil em cozinhados castiços, disposto à pacatez e saudoso da terra natal, que, arrastado pelo Senhor Ventura para o seu mundo embriagante, passa a constituir com ele um par desigual mas fraterno onde ecoam o Quixote e o Sancho cervantinos: através desse homem simples, que o trata quando a doença o atinge e que finalmente morre, ele, da bala traiçoeira apanhada numa luta cruel em deserto asiático, o Senhor Ventura conhece o calor da solidariedade, a dor da solidão e o estremecimento da morte. “Sofria a mutilação de um pedaço de alma”, “como os seus avós de Penedono diante do fim de um pai, de um filho ou de um neto”, lemos quase no final da I parte (pp. 54-55).

Sobre esta etapa nuclear, porque desperta no herói trânsfuga a vida do coração e a lembrança das raízes, mas sem força bastante para vencer nele a atracção do movimento e do desconhecido, se abre a segunda parte da novela, precedida por nova intervenção do autor-narrador. “O meu D. Quixote”, diz ele, “perdeu o Sancho e é português. De natural impetuoso, nem tem a loucura mística do da Triste Figura, nem é casto. Bem sei que não há façanha nossa sem a

marca fatídica do sexo, e que, se a condição é essa, é bonito que seja assim. Por cada pilriteiro dar os seus pilritos é que o mundo é variado, inesperado, e o cântico humano ressoa como um coro imenso numa catedral”. É com “amargura”, porém, que o narrador-autor, “mesmo com o Lawrence e o Freud ao lado”, vê o seu herói condenado ao “sexo”; e a razão está, como nos diz, em “saber que vai casar com a sua Dulcineia” (2ª parte, p. 60). Explicar a montagem deste comentário e desta desastrosa história de amor é mergulharmos em tropismos fundamentais da cosmovisão torguiana, que sublinha, com Pascal, não se mover o homem por “razões evidentes”, mas por “paixões” (*Diário*, II, p. 119). A Dulcineia que prende na gaiola dos seus braços o Senhor Ventura, forte como um sobreiro e ávido construtor do seu destino, é – e mais uma vez a novela se constrói com desmesuras – uma misteriosa Tatiana, prostituta russa, fechada a laços de afecto e família, que vive gananciosamente em Pequim da venda do corpo, do jogo e de outras manigâncias ilícitas. Para o Senhor Ventura, ela torna-se inicialmente objecto de um desejo obsessivo na própria medida em que a marginalidade e a beleza loura junta à frieza de coração (porque que só o sexo a abala) a envolvem num mistério que responde à atracção do desconhecido e do perigo que permanece no herói. Mas casam... e do casamento vem o filho, com esse nome exótico, Sérgio, que ela impõe – etapas que vão transmutando o Senhor Ventura, chamando-o do desregramento à “ordem” humana de Penedono, sua terra. Nessa ordem sacralizada, o casamento é a solidariedade num projecto comum, a solidez de uma casa arrumada, o conforto simples de uma mesa onde há pão; o filho é o laço da fidelidade, o herdeiro de um legado construído com amor, a permanência assegurada no tempo movediço. Quando nasce Sérgio – que deveria, para o pai,

ter sido António – “o camponês de Penedono irrompeu pela crosta dura e conspurcada do aventureiro, rendido à graça da procriação”, lê-se na segunda parte da novela (p. 77), que tão bem documenta, pois, alguns tropismos fundamentais do universo torguiano.

Tatiana mantém-se, porém, alheia a ditames tais; e se o Senhor Ventura ainda se deixa arrastar, por algum tempo, a traficâncias indevidas, já pelo sortilégio dela, já pela vontade de amealhar para o filho, chega a hora, provinda do seu lar infeliz e de azares com a polícia, de libertar-se dos braços sacrílegos e buscar o banho lustral de Penedono. O desacordo com Tatiana, somando-se à amizade do minhoto Pereira, tinha-lhe revelado, lemos no texto, “uma existência mansa, corredia, de avós a netos” que, se lhe parecera primeiro absurda, “era dele, afinal, como a saliva da boca” (2ª parte, p. 84). E regressa ao Alentejo com alguns bens, deixando Sérgio, porque o não podia levar de tão pequeno, e a gestão do grosso da fortuna a Tatiana – apesar de tudo mãe – para que ao filho nada faltasse.

Assim regressa o Senhor Ventura à Europa através da purificação exercida por uma Sibéria de neve, estéril, como via agora ter sido a sua vida de foragido, contrabandista e assassino. E entramos nós na terceira parte da novela com essa volta de filho pródigo que, diz-nos o narrador no 3º exórdio comentativo, lhe faz estremecer o coração. Cito: “Entra no lar, não digo repeso de ter partido (nem era de desejar que assim acontecesse), mas instintivamente disposto a pagar o que deve à condição nativa. E isto toca-me cá por dentro.” Em suma, “o alentejano, que foi do mundo inteiro, é outra vez daqui”, numa prova mais do nosso “destino nacional e universal” (pp. 110-111). Da solidariedade com a terra, nasce no Senhor Ventura outra vontade

de procriar – a de fertilizar o solo e ajudar companheiros, num desejo fundo de “se cumprir ali, em suor e desinteresse”, alimentando “a sua raiz mais funda”, que nunca bebera senão naquele “chão bravio” (p.115). Daí, alugado terreno ao antigo patrão, as suas tentativas de rendeiro para obter boas colheitas, num esforço de cinco anos de que só retira, afinal, o dinheiro preciso para saldar dívidas, pagar aos trabalhadores e voltar, raivoso, à China longínqua, donde lhe tinha chegado entretanto um Sérgio que mal falava português, largado pela mãe, e a notícia do esbanjamento por ela da sua fortuna. Move-o o desejo de vingança na perseguição que o leva atrás de Tatiana de terra em terra, até cair de doença e de miséria. O reencontro dá-se, porque ela o procurou, no hospital onde o Senhor Ventura está na agonia, só com um resto de forças para a acusar cruelmente não do filho que largara, nem do adultério em que vivera, nem do dinheiro roubado, mas de algo mais grave ainda, a traição que dela recebera, uma “traição humana para lá de tudo quanto uma alma sem amor podia entender” (p. 159). Chega enfim a Morte que definitivamente os separa como seres de diferente raça, com ela cerrando-lhe as pálpebras sobre uns olhos vítreos que tinham ficado a “olhar a vida” num “espanto terrível, onde pouco ou nada cabia de certas horas puras e luminosas que ela tem”.

E o livro fecha, como já sabemos, com a chegada de Sérgio a Penedono, pastor de ovelhas, como o pai fora, o novo dono da branca casa familiar.

Uma fábula, pois, *O Senhor Ventura*, de tragicidade simultaneamente exótica e portuguesa, criada com a imaginação à solta numa experiência que o próprio Torga diz não ter voltado a repetir-se, mas que está, sem dúvida, em coerência com toda a sua obra.

Entre Pessoa e Régio, Miguel Torga diálogos intertextuais

José Rodrigues de Paiva

Universidade Federal de Pernambuco

Situar Miguel Torga entre Fernando Pessoa e José Régio não é exatamente nem exclusivamente apenas uma questão de cronologia literária ou da ordem do estudo das gerações. É uma inferência estética que se poderá confirmar ou não, a depender dos resultados a que levem a análise que aqui se pretende fazer. Do ponto de vista cronológico Miguel Torga está, sim, depois (embora só um pouco depois) de Fernando Pessoa. Quando este morre, em novembro de 1935, o então jovem Adolfo Correia da Rocha, aos 28 anos de idade, já assinara a edição de seis livros: quatro de poesia – *Ansiedade* (1928), *Rampa* (1930), *Tributo* (1931) e *Abismo* (1932) – e dois de prosa – *Pão ázimo* (1931) e *A terceira voz* (1934) –, adotando neste último o seu nome literário. Tinha começado a escrever *A criação do mundo* e dera início aos registros do *Diário*.

Quanto a José Régio, mais do que antes dele (como pode sugerir o título deste estudo) Miguel Torga está com ele, está ao seu lado. Em termos de data de nascimento faz parte da mesma geração, sendo apenas seis anos mais jovem. Em termos de geração literária ambos vão integrar o grupo geracional e estético da *Presença*, publicamente “oficializado” em 1927 com o lançamento do primeiro número

da revista do mesmo nome. Grupo e publicação fundados por Régio e conduzidos sob a sua doutrinação estética, e aos quais Miguel Torga vai aderir em seguida, quase às primeiras horas, para dele se retirar pouco depois, em 1933, por dissidências artísticas e ideológicas.

Se entendida em termos cronológicos ou de geração à qual Torga tenha pertencido (embora depois da ruptura com os presencistas ele não tenha pertencido a mais nenhuma, ou seja, a nenhum outro grupo ou movimento organizado), a formulação do título “entre Pessoa e Régio” não faria qualquer sentido, porque não há o distanciamento temporal necessário com o segundo para que Torga se situe “entre” os dois. O que pode dar significado ao título é uma questão de natureza estética: a do diálogo que por vezes parece evidente entre a poesia de Torga e a de Pessoa e, embora noutros aspectos, entre a poesia de Torga e a de Régio. Diálogo que se poderia dizer sonante no que respeita a alguns projetos (ou a um certo projeto, sobretudo com relação a Pessoa), alguns temas, traços de estilo e de construção textual, uma certa dicção, um *tom* de voz a que algum apelo retórico-discursivo não é alheio, um certo desespero existencial – sobretudo com relação a Régio – na busca da certeza de um Deus desejado mas que não se deixa ver, na dicotomia barroca da luta entre o Bem e o Mal, do Homem com Deus ou com o diabo ou consigo mesmo e com o que, no próprio Homem, há de Bem e há de Mal. Diálogo dissonante na questão da crença, porque Régio crê ou assim o afirma e Torga não, ou diz que não. Mais dissonante ainda no que diz respeito à função da Arte, à Arte frente à História, com a qual Torga entende que a Literatura deve estar comprometida – embora sem abrir mão de se realizar como Arte –, e Régio não. E é esta, entre os dois, uma das maiores dissonâncias estético-ideológicas.

I

Com relação ao “diálogo” entre a poesia de Torga e a de Pessoa, salta aos olhos (até aos menos “armados”) a concepção/construção de *Poemas ibéricos* – livro de 1965 que retoma e reformula *Alguns poemas ibéricos* publicados em 1952 – e o que ela possivelmente reflete da poética pessoana de *Mensagem*. Reflexo que em Torga se pode ver em termos amplos na macro-estruturação do seu livro como também em certos resultados alcançados em aspectos pontuais, no passo-a-passo de cada poema, em detalhes das micro-unidades formadoras do todo de cada uma das duas obras. “Dialogam”, entre um e outro, a História, representada em vultos grandes, o patriotismo (por Torga preferido ao nacionalismo e penso que por Pessoa também), o tom elevado de uma dicção que se deseja épica, a intencional aproximação entre a poesia moderna e a tradição (renovada) da epopéia, os temas: a terra, o mar, a História, o mito, a Arte (ou alguns artistas), a realidade e o sonho. Não “dialogam” o iberismo que é de Torga e não é de Pessoa, nem a denotação político-ideológica de que Torga por vezes sobrecarrega alguns poemas e pela qual Pessoa não tem explícito interesse.

O que há de “diálogo” entre um livro e outro de cada poeta “vê-se” como “desenho da construção” das respectivas obras: *Mensagem* estruturada em três partes – embora de modo bastante mais complexo do que o livro de Torga, com as subdivisões que têm a primeira e a terceira –, os *Poemas ibéricos* também, mas sem subdivisões. Subtítulos da primeira parte de *Mensagem* – como “Os campos” e “Os castelos” – que no poema de Pessoa representa a formação do Portugal-território e que na primeira parte do livro de

Torga – “História trágico-telúrica” – refletem-se, principalmente no conteúdo temático dos poemas que a compõem: “A terra”, “A raça”, “Fado”, “A miragem”. A segunda parte de *Mensagem*, “Mar português”, parece claramente refletida na “História trágico-marítima”, segunda parte de *Poemas ibéricos*. Também os títulos dos poemas da segunda parte de cada livro: em Torga, “Sagres”, “A largada”, “A espera”, “O regresso”, “O achado”, “Tormenta”, “Mar”; em Pessoa: “O Infante”, “Horizonte”, “Padrão”, “O Mostrenço”, “Epitáfio de Bartolomeu Dias”, “Ocidente”, “Fernão de Magalhães”, “Ascensão de Vasco da Gama”, “Mar português”, “A última nau”, “Prece”.

A terceira parte de *Mensagem* acolhe a poesia e os mistérios do sebastianismo, do Quinto Império e dos seus profetas. Constrói ou reconstrói os seus “Símbolos”, profetiza “Os avisos”, delimita “Os tempos”: o da “Noite”, o da “Tormenta”, o da “Calma”, o da “Antemanhã”, e, do fim do “Nevoeiro”, grita para acordar os irmãos para o futuro da Pátria ou para que a Pátria pudesse ter futuro. Por aí passa D. Sebastião com três nomes diferentes e em três diferentes versões poéticas. Aí se situa o não-lugar do Rei, as suas “Ilhas afortunadas”. Daí discursam os profetas do sebastianismo e do Império por haver e que seria o Quinto: Bandarra, António Vieira e o anônimo que escreve um certo “livro à beira-mágoa”. Na terceira e última parte da *Mensagem* Pessoa substitui a História pelo Símbolo, pelo Mito, pela Profecia. Torga, pelo contrário, na terceira parte de *Poemas ibéricos* continuará preso à História e à Terra nos perfis dos seus Heróis. Chama-se assim esta parte do seu livro: “Os heróis”. Mas estes ultrapassam, no interesse do poeta, os limites da nacionalidade e das fronteiras do país alargando-se num iberismo que não separa Portugal e Espanha. Torga faz então desfilar, pelos olhos dos leitores,

uma galeria de estátuas desses “heróis”, captando em poesia e nela representando os traços que mais identificam cada um no que tiveram de mítico ou de real, de santo ou de guerreiro, de trágico ou de inspirado, de heróico ou de místico, de dramático ou de determinado, de sonhador ou de aventureiro, de realizado ou de frustrado, de violento ou de sensível, de solitário ou de solidário, de vítima ou de algoz, de injustiçado, de violentado... Estes poemas são como estátuas desses heróis, mas nelas o poeta insuflou vida, sentimentos, vozes que falam, em algumas, a primeira pessoa, um “eu” que diz de si o que para o poeta era o mais forte na representação da ventura ou desventura de cada herói. Como, por exemplo, em “Bartolomeu Dias”: “Eu não cheguei ao fim. / Dobrei o Cabo, mas havia em mim / Um herói sem remate. / Quando os loiros da fama me sorriam, / Aceitei o debate / Do meu destino de predestinado / Com singelos destinos que teriam / Um futuro apagado, / Fosse qual fosse a glória prometida. / E sempre que uma nau enfrenta o mar e o teme, / E regressa vencida, / Sou eu que venho ao leme / Com a Índia perdida.”

Por essa galeria, que abre com Viriato e encerra com Fernando Pessoa e Garcia Lorca, passa um cortejo de mais de duas dezenas de “heróis”. Alguns fundadores míticos das duas pátrias ibéricas, como Viriato e O Cid; outros, continuadores dessas pátrias, como Nun’Álvares e o Infante, Bartolomeu Dias e Vasco da Gama ou Afonso de Albuquerque e Filipe Segundo. Alguns são heróis diurnos e solares, faces que resplendem à luz, como a do Infante ou a de Vasco da Gama; outros são noturnos e soturnos, como Torquemada e Loiola. Alguns são santos, como Santa Teresa ou S. João da Cruz, outros, como Cortez, carregam o estigma do crime. Alguns são mártires, como Inês de Castro; outros são pensadores, como Herculano ou

Unamuno; outros são artistas, como Camões, Cervantes, Vieira, Goya, Picasso, Pessoa ou Garcia Lorca, que é ao mesmo tempo artista e mártir.

São estes os “heróis” ibéricos de Torga. À terceira parte do seu livro, fugindo ao modelo (se é que o foi) da divisão tripartida da *Mensagem* pessoana Torga acrescenta, como numa *coda*, uma quarta parte intitulada “Pesadelo” composta por três poemas: “Pesadelo de D. Quixote”, “Não passarão” e “Exortação a Sancho”. Mas também e ainda neste epílogo dos *Poemas ibéricos* se pode ver claramente visto o “diálogo” deste livro com a *Mensagem* de Pessoa. Esse “diálogo” estabelece-se com a parte final, o epílogo do poema pessoano, terceiro e último momento da terceira parte da obra, intitulado “Os tempos”. Pessoa lamenta aqui o fim dos tempos ou de um tempo da Pátria. Uma Pátria que se perde na “Noite”, naufraga na “Tormenta”, ensaia uma espera “Calma” pelo retorno do seu “Rei desterrado”, mas não consegue acordar na “Antemanhã”, nem mesmo se provocada pelo Mostrengo, e que, “Sem rei nem lei, sem paz nem guerra”, desaparece, indiferente, no nevoeiro em que o próprio país se transformara: “Tudo é incerto e derradeiro./ Tudo é disperso, nada é inteiro. Ó Portugal, hoje és nevoeiro...”. Esse Portugal é o do fim do Império sonhado e construído precariamente para logo começar a ser perdido, lentamente perdido. Esse Portugal do “Nevoeiro” final da *Mensagem* é o país ofendido, humilhado e traumatizado pelo *ultimatum* de 1890 e saudoso (ou saudosista) das grandezas havidas e por haver. Só um grito, “É a hora!”, é a única esperança de fazer acordar esse país, fazê-lo sair da letargia das brumas e regressar à luz e à vida.

No epílogo dos *Poemas ibéricos* esse grito é o da *Passionaria* (Dolores Ibarurri), heroína da Guerra Civil Espanhola: “não passarão!” Ele quer defender a Ibéria (e não só a Espanha) do pesadelo que angustia o Quixote, como angustiou Unamuno ou qualquer homem que se quisesse livre numa Ibéria subjugada pelos governos da injustiça. É dessa Ibéria que o Quixote ouve a voz – “Sancho: ouço uma voz etérea / Que nos chama.../ Ibéria, dizes tu?!... Disseste Ibéria?!/ Acorda, Sancho, é ela a nossa dama! // Pois de quem hão-de ser estes gemidos?!/ Pois de quem hão-de ser?!/ Só dela, Sancho, que nos meus ouvidos/ Anda o seu coração a padecer... // Ergue-te, Sancho! Quais moinhos?! Quais?! Ai! Pobre Sancho, que não sabes ver/ Em moinhos iguais/ Qual deles é só moinho de moer!...” A Ibéria é uma Mãe desesperada que uma outra voz tenta acalmar: “Não desesperes, Mãe!/ O último triunfo é interdito/ Aos heróis que o não são. Lembra-te do teu grito:/ *Não passarão!* [...]. Não passarão!/ Arde a seara, mas dum simples grão/ Nasce o trigal de novo./ Morrem filhos e filhas da nação,/ Não morre um povo! [...]”. Este grito vai ecoar na “Exortação a Sancho”. Um “servo vencido/ na terra sonhada” a quem mandam: “Tem a coragem da verdade nua:/ Olha esta Ibéria que te foi roubada,/ E que só terá paz quando for tua.” E mandam mais: “Venha o teu grito de transfigurado:/ *Ai, no se muera!*.../ E a Donzela acorda/ E renega o idílio traiçoeiro. Venha o Sancho da lança e do arado,/ E a Dulcinéia terá, vivo a seu lado,/ O senhor D. Quixote verdadeiro!”.

Como no epílogo da *Mensagem* de Pessoa, esta Ibéria do “Pesadelo do Quixote” é uma pátria política, humilhada e ofendida pelo desrespeito aos valores humanos, aos do espírito, aos da cultura. Uma pátria que assassina os seus

poetas como se fez a Federico Garcia Lorca, a “rosa de Granada” do poema de Torga. Ou impondo-lhes uma outra espécie de “morte” pela humilhação e pelo silêncio, como em Portugal se fez ao próprio Torga, recolhido pela polícia política à cadeia do Aljube, em 1940, proibindo-se-lhe a manifestação do pensamento e a circulação dos livros que tiveram edições apreendidas e destruídas. Esta Ibéria é a de um Portugal do Estado Novo e a de uma Espanha do pesadelo franquista.

Vários outros pontos permitiriam ainda a aproximação entre *Mensagem* e *Poemas ibéricos*. Não é possível esgotar o assunto no breve espaço deste texto, mas pode-se chamar a atenção para dois ou três pontos de interesse. Por exemplo, o que naquele livro de Pessoa e neste de Torga é introdução poética à matéria de cada um ou mais exatamente à apresentação da terra de que tratam e que virá a ser o berço dos heróis que a um e a outro vão interessar. Em *Mensagem* um poema-pórtico situando numa Europa que “jaz, posta nos cotovelos:/ De Oriente a Ocidente [...], fitando” provavelmente o mar e a terra e o futuro incerto, um Portugal de “românticos cabelos” e “olhos gregos” de “olhar esfíngico e fatal”. E o rosto com que essa Europa fita, é Portugal. Assim o poeta situa no seu livro, geograficamente e poeticamente, a terra e a nação de que vai tratar. Torga de alguma maneira o segue na proposição. Também num poema-pórtico que se chama “Ibéria”:

Terra.

Quanto a palavra der, e nada mais.

Só assim a resume

Quem a contempla do mais alto cume,

Carregada de sol e de pinhais.
Terra-tumor-de-angústia de saber
Se o mar é fundo e ao fim deixa passar...
Uma antena da Europa a receber
A voz do longe que lhe quer falar...

Terra de pão e vinho
(A fome e a sede só virão depois,
Quando a espuma salgada for caminho
Onde um caminha desdobrado em dois).

Terra nua e tamanha
Que nela coube o Velho-Mundo e o Novo...
Que nela cabem Portugal e a Espanha
E a loucura com asas do seu Povo.

Na estruturação de ambos os livros é a mesma a função de cada texto poético: introdução à matéria a expor, proposição temática, exposição de cenário. Em Pessoa, Portugal, o “rosto” da Europa, em Torga, a Ibéria, “Uma antena da Europa a receber/ A voz do longe que lhe quer falar”. O *tom* é o mesmo: o da eloquência, mas mais dramática em Torga. Eloquência embalada na musicalidade dos versos longos que não exclui os breves, no exercício da liberdade estruturante da poesia, na construção de um ritmo próprio: no poema de Torga a predominância do decassílabo, alternado artisticamente, para o efeito musical, com um dissílabo (“Terra”) e três hexassílabos (“Só assim a resume”, “Terra de pão e vinho”, “Terra nua e tamanha”). No texto de Pessoa, “O dos castelos” (o primeiro de “Os campos”) a predominância é do decassílabo, com a intromissão de um hendecassílabo (“De Oriente a Ocidente jaz, fitando”) alternado com um hexassílabo (“Olhos gregos, lembrando”).

A técnica de alternar no mesmo poema versos longos e breves e criar esquemas de rimas próprios e diversificados, de texto a texto, é de Pessoa, sobretudo o da *Mensagem* e o das *Odes* de Ricardo Reis e viria a ser também de quase toda a poética de Torga, que, é bom lembrar, igualmente publicou uma coletânea de *Odes*, como Reis, mas menos obediente ao “classicismo”. Assim, um e outro, ou seja, Pessoa e Torga, criaram formas poéticas próprias – embora semelhantes, talvez porque a partir da mesma raiz –, fundindo em poesia o clássico e o moderno e logrando obter resultados musicais dotados de tal espontaneidade que é como se resultassem do próprio ritmo interior de uma “respiração” que se exterioriza em texto, de uma natural dicção que se faz poesia.

Última aproximação que neste estudo faço entre Torga e Pessoa é a do poema “Sagres” – que nos *Poemas ibéricos* abre a segunda parte do livro, “História trágico-marítima” – com o “O Infante”, que na *Mensagem* inicia “Mar português”, segunda parte desta obra pessoana. Diz o poema de Torga:

Vinha de longe o mar...
Vinha de longe, dos confins do medo...
Mas vinha azul e brando, a murmurar
Aos ouvidos da terra um cósmico segredo.

E a terra ouvia, de perfil agudo,
A confidencial revelação
Que iluminava tudo
Que fora bruma na imaginação.
Era o resto do mundo que faltava

(Porque faltava mundo!).
E o agudo perfil mais se aguçava,
E o mar jurava cada vez mais fundo.

Sagres sagrou então a descoberta
Por descobrir:
As duas margens da certeza incerta
Teriam de se unir!

A aproximação faz-se possível não só por uma questão temática e nem mesmo da economia lírica de ambos os poemas, mas porque há evidências de uma sintaxe pessoana neste poema de Torga localizáveis, por exemplo, no efeito estilístico-discursivo de repetições como “vinha de longe o mar.../ Vinha de longe” ou “Era o resto do mundo que faltava/ (Porque faltava mundo)”, ou o paradoxo de expressões como “certeza incerta”, ou ainda no efeito contrapontístico e reiterativo de substantivos e verbos de mesmo prefixo: “Sagres sagrou”, “descoberta por descobrir”. Além disso, Sagres (Torga) é, na “mitologia” portuguesa, o lugar do Infante (Pessoa), da contemplação do longe, do mar desconhecido, do sonho das descobertas, da união das margens de várias terras que pelo mar se haveria de fazer. É essa semântica “mitológica” tão portuguesa e tão pessoana, que o poema de Torga reflete, por entre efeitos de estilo. Na escrita de Pessoa, “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. / Deus quis que a terra fosse toda uma, / Que o mar unisse já não separasse/ Sagrou-te e foste desvendando a espuma, // E a orla branca foi de ilha em continente,/ Clareou, correndo, até ao fim do mundo, / E viu-se a terra inteira, de repente,/ Surgir, redonda, do azul profundo.” Poderia fazer a demonstração de algumas aproximações pontuais em cada

texto, algumas tão evidentes como o “Sagres sagrou”, de Torga, que reflete o verso pessoano “*Sagrou-te e foste desvendando a espuma*”, ou o “azul profundo” do qual se vê a terra surgir redonda e que no poema torguiano resulta no “azul e brando” do mar, murmurando “Aos ouvidos da terra um cósmico segredo”. Entretanto, mais importantes do que essas aproximações é a síntese temática, magistral em cada poema: “Deus quis que a terra fosse toda uma, / Que o mar unisse, já não separasse” (Pessoa); “Sagres sagrou então a descoberta/ Por descobrir: / As duas margens da certeza incerta/ Teriam de se unir!” (Torga).

II

Com relação ao “diálogo” entre a poesia de Torga e a de Régio, já referi, no início deste estudo, um certo desespero existencial, centrado principalmente no desejo da crença sincera num Deus que a Miguel Torga não se revela. Mas apesar do agnosticismo reiteradamente confessado pelo poeta, há uma qualquer religiosidade inata à sua poética e ao seu pensamento – dispersamente representado pela obra literária toda, em poesia, ficção e sobretudo no *Diário* – que se manifesta desde alguns títulos que são bastante significativos dessa religiosidade ou de uma cultura que a cerca. O mesmo se dá com Régio, religioso à sua maneira e que assim se diz nas *Confissões dum homem religioso* (1971). A autobiografia romanceada de Torga intitula-se *A criação do mundo* e estende-se pelos dias da criação, do *primeiro* ao *sexto*, numa evidente referência bíblica. Limitada às respectivas obras poéticas a comparação entre os títulos, temos, de Régio, *Poemas de Deus e do diabo* (1925), *As encruzi-*

lhadas de Deus (1936), *Mas Deus é grande* (1945), *A chaga do lado* (1954), *Filho do homem* (1961), e de Torga, *O outro livro de Job* (1936), *Penas do Purgatório* (1954) e ainda os de menor evidência religiosa (mas como alguma conotação de religiosidade) como *Lamentação* (1943), *Libertação* (1944), *Nihil sibi* (1948), *Cântico do homem* (1950) e *Câmara ardente* (1962). Esta listagem, limitada aos títulos de volumes, atingiria números impressionantes se estendida aos títulos dos poemas. Sobretudo em Torga, não obstante o seu agnosticismo. Mas de pouco ou nada valeriam, por mais expressivas que fossem, as conotações místicas dos títulos de um e de outro se não houvesse algo mais representativo de profundo, em termos de poética e de visão de mundo que permitisse ajuizar do “parentesco” entre os dois poetas. Mas isso existe, quer em termos textuais e em particular no tom discursivo, quer na visão dramática ou mesmo desesperadamente trágica que um e outro têm da existência, quer ainda no tema recorrente da luta entre Bem e Mal e na poesia como destino e castigo que põe o Poeta como ser dilacerado nessa luta. Ser Poeta, em Régio como em Torga, é suportar um destino ou uma missão de sofrimento.

Em Régio, poemas como “Painel”, “Legião”, “Diário”, “Histórias para crianças grandes”, ou o famoso “Cântico negro” (todos de *Poemas de Deus e do diabo*), sintetizam essa luta e o dilaceramento que ela causa. Em Torga são inúmeros os poemas que a demonstram e que assim poderiam ser postos em “diálogo” com os de Régio, mas há um ponto crucial que separa filosoficamente os dois autores: o ponto de partida de Régio é Deus e a grande luta do homem é a de estar com Ele, de lhe ser fiel entregando-se à Sua proteção não se deixando cair na tentação do mal. Em Torga o ponto de partida é o Homem, que, embora desejan-

do Deus, não o encontra, tendo então de ser fiel a si próprio e aos seus valores humanos, procurando fazer deles um absoluto. Em Régio o confronto é entre Deus e o diabo, e, entre um e outro, está um homem torturado pela violência das forças opostas. Em Torga o conflito é do Homem consigo mesmo, sempre em constante e interior “guerra civil” (“É contra mim que luto. / Não tenho outro inimigo.”). Um Homem que monologa e gesticula na direção de um deus invisível e mudo que não se lhe apresenta nem responde. Por isso Torga dirá “Não tenho deuses. Vivo / Desamparado. / Sonhei deuses outrora, / Mas acordei.” (“Princípio”, *Penas do Purgatório*). Desamparo e desespero são duas fortes recorrências na poesia do poeta, que assim se diz, nesse estado, quase a cada poema: “Sou eu, tão Grande e Pequeno/ Que nem sirvo para grão/ Da parábola da mostarda!/ Sou eu, que há vinte e sete anos/ Vivo sem Anjo da Guarda.” (“O Lázaro”, *O outro livro de Job*). Esse Homem solitário e consciente da sua grandeza e pequenez, das suas glórias e misérias, não tendo a quem recorrer para a sua proteção ou desabafo, é a si mesmo que confessa as suas faltas ou se orgulha das suas virtudes:

Aqui diante de mim,
Eu, pecador, me confesso
De ser assim como sou.
Me confesso o bom e o mau
Que vão ao leme da nau
Nesta deriva em que vou.

Me confesso
Possesso
Das virtudes teologais,

Que são três,
E dos pecados mortais,
Que são sete,
Quando a terra não repete
Que são mais.

Me confesso
O dono das minhas horas.
O das facadas cegas e raivosas
E o das ternuras lúcidas e mansas.
E de ser de qualquer modo
Andanças
Do mesmo todo.

Me confesso de ser charco
E luar de charco, à mistura,
De ser a corda do arco
Que atira setas acima
E abaixo da minha altura.

Me confesso de ser tudo
Que possa nascer em mim.
De ter raízes no chão
Desta minha condição.
Me confesso de Abel e de Caim.

Me confesso de ser Homem.
De ser um anjo caído
Do tal céu que Deus governa;
De ser um monstro saído
Do buraco mais fundo da caverna.

Me confesso de ser eu.
Eu, tal e qual como vim
Para dizer que sou eu
Aqui, diante de mim!”

(“Livro de horas”, *O outro livro de Job*).

De algum modo esta tão humana “confissão” do “Livro de horas” ecoa uma humanidade revoltada que se faz ouvir no discurso largo do “Cântico negro” de Régio: “ ‘Vem por aqui’ – dizem-me alguns com olhos doces, / Estendendo-me os braços, e seguros / De que seria bom que eu os ouvisse / Quando me dizem: ‘vem por aqui!’ ”. Ambos entoam a Poesia com eloquência épica. Ambos têm alguma coisa de determinação nietzschiana ao afirmarem a liberdade na escolha de caminhos. Ambos – e particularmente Régio – têm alguma coisa da força agressiva dos poetas chamados “malditos”, da sua rebeldia, da sua iconoclastia, com algum satanismo à mistura. Baudelaire e Rimbaud não estão ausentes da poética de Régio, e a crueza de alguns versos o confirma: “Prefiro escorregar nos becos lamacentos, / Redemoinhar aos ventos, / Como farrapos, arrastar os pés sangrentos, / A ir por aí... [...]. Eu amo o Longe e a Miragem, / Amo os abismos, as torrentes, os desertos... / [...]. Ide, tendes estradas, / [...]. Eu tenho a minha Loucura! / Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura, / E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios... / Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém. / Todos tiveram pai, todos tiveram mãe; / Mas eu, que nunca principio nem acabo, / Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.” (“Cântico negro”, *Poemas de Deus e do Diabo*).

Por muitas vezes não só essas forças opostas – tornadas vigorosas linhas temáticas da poesia torquiana –, mas

também esses poetas das “flores do mal” e das “temporadas no inferno” perpassam pela palavra poética deste novo Jó, deste “Orfeu rebelde”, deste Homem que entoa um cântico essencialmente humano em busca da libertação e parece arrastar a vida inteira no cumprimento das penas do seu purgatório. No cruzamento dessas “linhas” é que se dá o diálogo entre Régio e Torga, como assim se pode demonstrar: “Ora pois: foi tal qual como vos digo: / Minha Mãe, certo dia, pôs a questão assim: / – Ou Ela, ou eu! / E ficou resolvido que no dia doze / Minha Mãe parisse, / E pariu! // Pariu e ninguém se opôs! Ninguém! / Como se fosse um feito glorioso / Parir assim alguém, tão nu, tão desgraçado, / Por mim, / Ainda disse que não. Mas o seu Anjo da Guarda / Era forte e tenebroso... / E aquele frágil cordão / Deixou de ser o meu Pão, / O meu Vinho, / E a paz eterna do meu coração mesquinho. / [...]. // Deixou de ser aquela verdadeira / E sagrada ignorância do meu nome, / Que Satanás me disse, quando disse: / – Respira e come, / Respira e come, / *Animal!* / (A voz de Satanás já nesse tempo / Era humana e natural...) // Deixou de ser um mundo e foi um outro. / Foi a inocência perdida / E a minha voz acordada... / Foi a fome, a peste e a guerra. / Foi a terra / Sem mais nada. (“Romance”, *O outro livro de Job*).

“Romance” é um poema narrativo: conta a história do nascimento do poeta. Régio também teve um pendor para os poemas narrativos, como o são “Painel”, “Legião”, “O diário”, “Histórias para crianças grandes”, “O poeta doido, o vitral e a santa morta” e tantos outros (talvez a maioria) da sua obra poética. Torga é obsessivo na afirmação da sua humanidade absoluta e assim obrigado ao enfrentamento solitário de todas as guerras: “O Lázaro sou eu, não foi o Outro, / O das migalhas e das chagas

podres. / [...]. // Sou eu, que não sou feliz no Céu nem no Inferno, / Porque no Céu há paz e no Inferno há guerra, / E a minha paz é outra e a minha guerra é outra... / [...]. // Sou eu o louco sem asas, / E que se lança aos abismos a cantar/ A Canção do Inocente... [...]. // Sou eu, o Alfa e o Omega/ E os sentidos singulares/ Que o Anjo-Satanás me prometeu... / Sou este Nobre-Vilão descalço e de gravata. / Sou este jornal sem data/ Que traz a infausta notícia/ Que ninguém leu.” (“O Lázaro”, *Idem*).

O “Lázaro” é o Homem em si mesmo, Alfa e Omega sem auxílio nem esperança, dilacerado entre Céu e Inferno, entre Anjo e Satanás, sem um sentido para a vida que não seja a própria vida ou a própria luta, mas afirmando-a, como conclui o poema: “Sou eu – e mostro-me todo/ Quem puder arranque os olhos/ E venha cheio de Fé/ Ver o Lázaro real/ Que não vem nos Evangelhos, / Mas é!...” (*Ibidem*). Deste poema ainda se poderiam destacar “falas” de Torga com Régio, mas já não é necessário insistir. Torga, entretanto, vai ultrapassar esse “diálogo” na sua intensa humanidade: Régio não tem respostas, quando Torga deixa de falar do Homem-apenas-ele-mesmo para cantar ou lamentar o Homem-histórico, o Homem-político, o Homem na sua terra e no seu tempo. Com o Homem existencialmente revoltado, convive em Torga um outro ideologicamente rebelde, um Orfeu da luta intervencionista que a si mesmo se diz subversivo (“Porque não sei mentir, / Não vos engano: / Nasci subversivo.” – “Letreiro”, *Orfeu rebelde*), um “Orfeu rebelde”, como assim se declara: “Orfeu rebelde, canto como sou:/ Canto como um possessor/ Que na casca do tempo, a canivete,/ Gravasse a fúria de cada momento;/ Canto, a ver se o meu canto compromete/ A eternidade no meu sofrimento”. Esta poética da

rebeldia encerra o “diálogo” com a poesia de Régio, que, nas suas convicções esteticistas, não poderia entender ou pelo menos aceitar um humanismo social, ainda que profundamente dramático ou mesmo trágico, que substitui o psicológico-existencial pelo histórico: “Canto como quem usa/ Os versos em legítima defesa./ Canto, sem perguntar à Musa/ Se o canto é de terror ou de beleza.” (“Orfeu rebelde”, *Idem*). Mas, se em Torga impressionam os poemas do patriotismo ibérico, os do “humano demasiadamente humano” de um Humanismo-em-si, os da luta do Homem consigo mesmo e com os seus mitos ou com a mística – anjos e demônios –, os da busca de uma crença ausente sempre a esbarrar no vazio e na presença do mal, não impressionam menos, quer pela coragem do autor, quer pela sua constância e coerência, quer pelos resultados estéticos que o substrato ideológico não sacrificou. A poesia de Torga é a de um homem reto, tido por alguns como inflexível porque o era consigo mesmo, incapaz de concessões, sobretudo a si próprio. É a poética de um ideário em dois sentidos: o de uma vida pessoal e o de um ser social. É a feição estética de uma ética.

É a este caráter humano, que se fez artista e pensador, que homenageio no centenário do seu nascimento, com este estudo, encerrando-o com um seu poema de profundo desalento mas paradoxalmente vigoroso, inspirado pelos dias cinzentos de nevoeiro espesso em que não havia horizonte possível. Nevoeiro contra o qual (embora fosse outro) não só Fernando Pessoa lançou a mensagem do seu grito – “É a hora!” –, mas também Torga – que sempre afirmou a sua vocação de órfico e de bardo – clamou com o seu “Dies irae”:

Apetece cantar, mas ninguém canta.
Apetece chorar, mas ninguém chora.
Um fantasma levanta
A mão do medo sobre a nossa hora.

Apetece gritar, mas ninguém grita.
Apetece fugir, mas ninguém foge.
Um fantasma limita
Todo o futuro a este dia de hoje.

Apetece morrer, mas ninguém morre.
Apetece matar, mas ninguém mata.
Um fantasma percorre
Os motins onde a alma se arrebatava.

Oh! Maldição do tempo em que vivemos,
Sepultura de grades cinzeladas,
Que deixam ver a vida que não temos
E as angústias paradas!

(“Dies irae”, *Cântico do homem*).

Bibliografia

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. In _____. *Mensagem e outros poemas afins*. Lisboa: Europa-América, 1990.

RÉGIO, José. *Poemas de Deus e do Diabo*. 8. ed. Porto: Brasília Editora, 1972.

TORGA, Miguel. *Antologia poética*. Coimbra: [ed. de autor], 1985.

_____. *Cântico do homem*. 3. ed. Coimbra: [ed. de autor], 1954.

_____. *O outro livro de Job*. 4. ed. Coimbra: [ed. de autor], 1958.

_____. *Orfeu rebelde*. 2. ed. Coimbra: [ed. de autor], 1970.

_____. *Poemas ibéricos*. Coimbra: [ed. de autor], 1965.

Olinda, junho/julho de 2007

A bravura e a ingenuidade das mulheres de Torga: Maria Lionça e Mariana

Elizabeth Cardoso Carvalho

Focca – Faculdade de Olinda

“Quem vê o seu povo vê o mundo todo”.

Provérbio beirão

Adolfo Correia da Rocha, ao adotar o pseudônimo de Miguel Torga, teve a intenção de homenagear três espanhóis que admirava: Unamuno, Molinos e Cervantes. O sobrenome Torga, remete às urzes que atapetavam o chão da sua infância e também é um tributo à pequena aldeia de São Martinho de Anta, onde as torgas se multiplicam pelas encostas dos montes, firmando suas raízes duras entre as rochas, agarrando-se ao solo transmontano, rompendo os limites da terra física e desenhando a céu aberto uma terra espiritual povoada de pequenos grandes seres que o ajudaram a compor o cenário dos seus *Contos da Montanha*. “Poeta de profunda consciência nacional”, segundo Everardo Norões, amava sua terra natal e, à época das perseguições e prisão (pela PIDE), algumas vezes teve vontade de sair do país, mas dizia ele: “abandonar a pátria com um saco às costas? Para poder partir, teria de meter no bernal o Marão, o Douro, o Mondego, a luz de Coimbra, a biblioteca e as vogais da língua. [...] O meu partido é o mapa de Portugal”.

Torga possui uma obra de caráter nitidamente humanista. A infância vivida no campo entre os trabalhadores rurais, gente simples e rude com quem aprendeu o valor

do ser humano, e o amor pelo chão que, ao ser cultivado, realiza a tarefa de perpetuação dos ciclos da natureza, foi determinante para que mais tarde pudesse descrever nos seus livros a sua gente, a aldeia singela, lugarejos perdidos encravados em montes coloridos de vida no verão e castigados duramente no inverno pelas nevascas. Essa gente que ri e beberica à porta das tabernas, que atravessa as vielas nas costas de burricos a apregoar quitutes, as mulheres que trabalham sem descanso, deixando a juventude roubada à beira dos riachos lavando roupa ou na roça crestando a pele sob o sol abrasador. Todos estão muito vivos em sua obra e são o seu povo, o que justifica plenamente a sua afirmação: “não queria outra pátria” (1995, p. 15). Conta através dos seus personagens da “emoção de ter nascido nesta pequena pátria pedregosa que é Portugal” (CHORÃO, 1995).

Galafura, uma aldeia “debruçada sobre o Varosa” aos pés da montanha, foi “o berço digno da Maria Lionça”, bela cachopa de faces rosadas e olhos noturnos. Era comovente a forma como todos a respeitavam e reverenciavam e assim foi durante toda a sua vida e ainda mais na hora da morte. No prefácio à segunda edição dos *Novos Contos da Montanha*, Torga reporta-se ao leitor dizendo: “Escrevo-te da Montanha, do sítio onde medram as raízes deste livro. Vim ver a sepultura do Alma-Grande e percorrer a via-sacra da Mariana”, roga também aos seus leitores a compreensão e amor pela dura sorte dos habitantes daquelas plagas, que, numa alquimia poética, transforma em frágeis semi-deuses e imbatíveis heróis.

Diferente de Maria Lionça, não há qualquer registro acerca da origem de Mariana. Era julho, uma festa de flores, folhas e muito verde espalhava-se nos campos por onde Mariana com o filho ao colo, totalmente alheia ao que se

passava ao seu redor, caminhava sem rumo certo. No meio da estrada, o encontro com Júlio Pessanha interrompe a jornada. Enquanto espera o término da lida do campônio que diz “são só mais três talhadoiros...” (p. 110), senta sobre a relva e aconchega seu pequeno ao seio. Em seguida, as urzes, giestas e o céu brilhante são as testemunhas silenciosas da paixão saciada. Mariana segue caminho e monologa “Meu rico filho! Dava-o agora assim de mão beijada! Não! que ele custou-me a parir e a criar...” (p. 109).

Galafura inteira era agradecida por ser merecedora de ter, entre os seus, alguém tão especial quanto Maria Lionça e não foi sem uma pitada de desconfiança que assistiu à sua união com o Lourenço Ruivo, recém-chegado da militância. E a aldeia inteira pediu pela sua felicidade. Lourenço Ruivo não correspondeu ao que todos esperavam dele, “engravatado aos domingos e de costas direitas o resto da semana” (p. 17), só esperou o nascimento de Pedro para tentar a sorte no Brasil, “o seio sempre acolhedor das nossas aflições” (TORGA, 1969). Maria ficou e aceitou resignada o destino das mulheres da montanha que “no meio do gosto do amor enviúvam com os homens vivos do outro lado do mar” (p. 17). Por anos a fio esperou notícias, resistindo bravamente aos verões abraçadores, invernos brancos e nortadas que carregavam para bem longe seus anseios de esperança e felicidade.

Três anos se passaram até que Mariana novamente trihasse as encostas pedregosas e sombreadas de olmos à beira da estrada. Estava acompanhada de duas crianças, “uma menina de peito e um pequeno descalço e ruço que ia levando pela mão” (p. 111). Joaquim Fortunato tinha “nos braços rijos [...] o molho de verdura túmida [...] como um corpo de mulher a tentá-lo” (p. 11), e pergunta : “– Até onde é a ida?”, “– Pedralva”, respondeu Mariana. Esfomeados e cansados,

mãe e filhos foram alimentados com pão e queijo. Diz o narrador: “Foi, comeu, e em seguida o mesmo calor que já duas vezes a inundara apareceu-lhe no sangue a uma palavra do Joaquim”. Mariana olha para ele, pega o rapazinho pela mão dizendo: “vamos lá embora, meus filhos” (p. 112) e “a pequenita olhou-a com os olhos azuis do Júlio Pessanha, sem ver nada” (p. 122). Longo, ainda, é o caminho a ser percorrido por Mariana, “como longo foi, na verdade, o caminho percorrido por Torga, a quem o destino como ele próprio escrevia no seu *Diário* de 1993, fez cair de pé, num desafio, à espera de um largo oceano para eternizar” (MIGUEL, 1996). E o oceano, esse desconhecido, permanecia obstáculo intransponível para Maria Lionça, que mirrava à espera do Ruivo sem queixas ou revoltas, apenas esperava tranqüila e suave com o filho sempre ao redor, cuidando “do pobre patrimônio do casal que, por uma questão de honra e dignidade queria conservá-lo intacto e granjeado” (p.18).

Enquanto isso, a peregrinação de Mariana continuava. Ia longe “em plena serra dos Corvos que uma manhã o Lopo deu por ela a atravessar o rebanho” (p. 113). Eram três agora a acompanhá-la, “um casal a pé, e nos braços um terroso cachopinho, a cara do Joaquim Fortunato por uma pena” (p. 113). O frio de março pedia aconchego, as chamas da fogueira acesa pelo pastor envolvia-os num calor dolente e, do cimo das árvores cobertas por uma fina transparência de algodão, caíam gotículas d’água, salpicando o chão e desenhando um caminho branco, imaculado, semelhante à pureza de sentimentos que era característica de Mariana. Diz Eduardo Lourenço (1995), “de Antero a Aquilino, poetas e prosadores fizeram baixar o céu à terra”, e Torga vai buscar na sua terra de infância, “sem mácula do pecado original” (LOURENÇO,1995), a matéria-prima para escrever sobre-

tudo os seus contos, fazendo aflorar das brumas de tempos idos, personagens simbólicos, toscos, mas de uma força interior que desenha o perfil ético e mítico do povo lusitano.

A atitude de Maria Lionça, diante do regresso do Ruivo, fez com que Galafura se curvasse diante de sua grandeza ao aceitá-lo incondicionalmente. Todos, principalmente Pedro, o filho, ansiavam por essa volta. Ao parar o trem na estação, o pai não era a sombra do que ele habituou-se a ver num retrato amarelado pelo tempo e colocado em lugar de destaque na sala da casa. O homem que ora chegava, qual filho pródigo e com festa, estava liquidado física e moralmente, e o “banquete” longamente sonhado tornou-se impossível de ser realizado. Ruivo retornava para morrer em casa. E assim foi, sob os cuidados de Maria Lionça, sustentado na sua debilidade por seus braços fortes, acomodado na cama simples, mas de lençóis impecavelmente limpos, fechou os olhos. “E no dia seguinte, pela manhã, a boca do cemitério de Galafura tragava-lhe os ossos descarnados” (p. 20). Este é um momento em que o texto adquire rara beleza, o manuseio das palavras, a prosa poética, a intimidade do autor ao partilhar com seus “filhos de ficção” os seus mais íntimos sentimentos, e retratar essa dor com tamanho realismo e delicadeza, vai totalmente de encontro ao que diz Eduardo Lourenço (1995) sobre o papel do escritor:

O seu papel não foi, como não é nunca o de escritor enquanto tal, o de povoar o seu reino maravilhoso com ficções consoladoras, mas de assumir pela escrita um drama de séculos que a poesia pode invocar mas não resolver. O Portugal de Torga é antes de mais o das suas criaturas descritas sem complacência mas com fundo sentimento de identidade de destino.

E o destino traçado por Mariana não era duro nem doloroso, a ela bastavam os filhos, qualquer relva macia era o cenário perfeito para recebê-los e também para tê-los. É grande a sua indignação ao receber a proposta do Lopo de deixar com ele o mais velho, argumentando: “Eu, com a idade dele guardava cabras...” (p.114). A cria é defendida com veemência: “Deixá-lo! Há cada uma! Ia agora deixar-lhe o menino!”. Mariana via a terra como infinita, e havia muitos caminhos ainda a percorrer. Todos os bosques e vales abriam-se para novos horizontes que precisavam ser conhecidos. As crianças – agora sete no total – alimentavam-se dos frutos nos pomares e da caridade alheia. Os homens que encontrara pelo caminho não significavam nada. “A pureza com que se entregava tocava-os de uma força criadora e irresponsável que os imaterializava como deuses distantes. A terra humilde era ela. Eles actuavam apenas como o vento, que traz a semente e passa” (p. 117). A costureira “esmola de sábado em casa do Sr. Vitorino” (p. 118) força-a a encontrar o olhar inquisidor e crítico da doce e pura Marília, que indaga: “– Essa mulher continua na mesma vida?” “– Pouca vergonha maior!” (p.118). E enquanto Mariana e sua prole se alimentavam da generosa refeição, a outra interpela: “– Olha lá, os pais dos pequenos não tomam conta deles?”, ao que Mariana ingenuamente respondeu: “– Saiba a menina que não tem pai... são só meus...” (p. 119).

Prosa repleta de poesia, Torga mostra com mestria um Portugal de “uma pobreza não envergonhada, de recantos ainda preservados e santuários ainda não profanados” (CHORÃO, 1995). A cultura, as raízes do seu povo, elementos que, com clássico requinte, estão presentes nos seus contos, contribui para formar o que ele chama “o dicionário da terra, a gramática da paisagem e o espírito Santo do povo” (CAYRON, 1985).

Após a morte de Ruivo, diz o narrador, “saiu mais viva ainda a figura de Maria Lionça” (p. 20). A serenidade com que enfrentou a tempestade foi a mesma de quando o filho Pedro, desencantado, foi embora para Lisboa. A mulher, de alma calejada pelas agruras da vida, recomeça a *via-crucis* interrompida indo diariamente ao correio em busca de notícias do filho, sem êxito. As pedras e arbustos do caminho reconheciam o caminhar lento e cansado daquela que se transformara em sinônimo de bravura e heroísmo em Galafura. Um dia, após um telegrama, ela partiu. A aldeia, no dia seguinte, num misto de surpresa e dor, assiste ao seu regresso a carregar “nos braços de sessenta anos” (p. 22) o filho morto. Assim o recebeu no hospital e trouxe-o acalentando como se vivo estivesse, durante todo o percurso do trem para casa. E finaliza o narrador, “E daí a pouco, no macho do Preguiças, o Pedro subia a serra para dormir o derradeiro sono em Galafura, que era ao mesmo tempo a terra onde nascera e o regaço eterno de sua mãe” (p.23).

O cruzamento dessas duas vidas – Maria Lionça e Mariana – nos faz lembrar os versos de Buarque de Holanda: “O acaso fez com que essas duas, que a sorte triste separou, se cruzem pela mesma rua olhando-se com a mesma dor”. Só a literatura e o olhar atento e sensível de Torga para captar o universo interior que abriga almas tão distintas e ao mesmo tempo tão próximas, movidas pelo amor, pela dor e pela pureza de sentimentos que são comuns a ambas.

Segundo afirmação de Eduardo Lourenço (1995), “O céu da Literatura, entenda-se que nunca é sereno”, e esse palco transmontano armado para cenário de contos de amor, lida, solidão e sofrimento, foi na obra de Torga, o espaço perfeito capaz de dar vida aos seus “filhos de ficção”, cujos corações enterrados na montanha fazem brotar gies-

tas, urzes e torgas tal qual o do poeta, que no chão, “numa campá rasa ao lado dos pais e da irmã rodeado de torgas que foram espalhadas sobre a terra” (MIGUEL, 1996), volta ao seu *habitat* natural.

Bibliografia

CAYRON, Claire. Itinerário duma tradução: A edição francesa da obra de Miguel Torga. *Colóquio/Letras*, nº 87, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, set. 1985.

CHORÃO, João Bigotte. O monodílogo de Torga. *Colóquio/Letras*, nº 135/136, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jan-jun, 1995.

LOURENÇO, Eduardo. O Portugal de Torga. *Colóquio/Letras*, nº 135/136, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jan-jun. 1995.

MIGUEL, Salim. Miguel Torga: O “perfil duro” do “médico-poeta”. *Encontro: Revista do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco*, n. 12. Recife: jun. 1996.

TORGA, Miguel. *Novos Contos da Montanha*. 5 ed. acrescentada, revista e com um prefácio. Coimbra: [ed. de autor] 1967.

_____. *Contos da Montanha*. 4 ed. acrescentada, revista e com um prefácio. Coimbra: [ed. de autor] 1969.

Entre Wessex e a Montanha

Da aldeia ao mundo pelos contos de Thomas Hardy e de Miguel Torga

Antony Cardoso Bezerra

Universidade Federal Rural de Pernambuco

“Minhas personagens são seres em cujos corações e mentes aquilo que é local deve ser, em realidade, universal.”¹

Thomas Hardy

“Do meu Marão nativo, abrange-se Portugal; e, de Portugal, abrange-se o mundo.”²

Miguel Torga

1. Introdução

A narrativa curta, florescente no universo medieval europeu, assumiu novos contornos ao adentrar a segunda metade do século 19. Dos textos populares e de recorte folclórico, chegou-se a relatos que passaram a focar um universo mais imediato, privilegiando-se a representação da esfera social circundante. Num processo aparentado ao que ocorreu com o romance, narrativas portadoras de verdades absolutas e atravessadas por um tom didático assu-

¹ IRWIN, Michael. General Introduction. In: HARDY, Thomas. *Wessex Tales*: strange, lively and commonplace. London: Wordsworth, 1999, p. XII.

² MONTEIRO, Maria da Assunção Morais. Trás-os-Montes: um paraíso perdido e reencontrado por Torga. *Estudos Trasmontanos e Durieneses*, [s.l.], 1997, p. 173.

mem novas feições, passando, a marca da particularidade, a dar as cartas. Também em outro sentido, o conto moderno e o romance parecem encontrar soluções parecidas: como coroação de uma nova conjuntura socioestética, os gêneros filiados à épica absorvem características de vários registros literários (ou não), tanto no que diz respeito aos usos de um idioma (o plurilingüismo), quanto à conjunção com outros modos (sobre as defesas em pauta, cf. Lukács, 2000, e Bakhtine, 1978).

Neste trabalho, uma tentativa de análise literária paralela, são estudadas duas manifestações do que opto por chamar de conto moderno (em oposição, talvez, à idéia de conto folclórico), gênero em que podem coexistir, como é mesmo o caso de meu *corpus*, a representação social, a marca de outros gêneros, a elaboração da psicologia das personagens e, como resultado de um amálgama dessas variantes, o recorte universalizante. Os textos que são o meu objeto de leitura e de crítica são “Os Três Forasteiros”, do escritor inglês Thomas Hardy, e “Repouso”, do autor português Miguel Torga.

Ao buscar o ventilado inquérito paralelo às narrativas, desprezo, prontamente, qualquer sugestão de influência ou de influxo de um autor em outro (no caso, evidentemente, de Hardy em Torga). Mas, mais que isso, proponho a exegese dos contos sem me preocupar em, de forma explícita, estabelecer ligações entre os principais aspectos que dizem respeito às obras; isto é, não está em meu escopo de análise traçar uma simetria entre os dois contos e observar como tais ou quais fatores se contemplam em um e outro, observando como expedientes similares são abordados nas obras. Antes disso, meu intento é operar um exame considerando o espaço narrativo, a construção das personagens ficcionais

e uma possível nota trágica que venha a residir em “Os Três Forasteiros” e em “Repouso”.

Cada conto, sendo lido a seu turno, revela uma arquitetura própria que permite, de forma sub-reptícia, jogar luz sobre o seu par. Se, na Inglaterra vitoriana, Thomas Hardy deu um passo além dos retratos ficcionais reiteradamente jocosos ou sentimentais que se fizeram dessa sociedade; no Portugal da primeira metade do século 20, Miguel Torga foi capaz de, abordando ficcionalmente o espaço do norte de seu país, não incorrer no pitoresco da aldeia, contrariando o que fizera, entre tantos outros, o romântico Júlio Dinis. Assim, sem nem mesmo resvalar em qualquer referência a uma herança ou a uma influência literárias, o estudo que proponho tem por objetivo evidenciar convergências/divergências estruturais entre os textos constituintes do *corpus*.

2. A narrativa curta de Thomas Hardy e a de Miguel Torga

Por certo, o conto moderno não consiste em uma continuidade pura e simples das práticas narrativas do medievo europeu, quando a nota popular, a tipificação de personagens e o tom de exemplo se apresentavam como fatores capitais. No entanto, penso, há um traço essencial que continua a marcar presença na economia da narrativa curta – seja em que contexto for. Refiro-me ao fato de sua matéria apresentar uma natureza que se permita trabalhar nos (curtos) limites prescritos. Isso não implica, entretanto, em acreditar “na impossibilidade de o conto expor a vida em sua variedade e complexidade”, como se, para isso, fosse “necessária uma tela maior do que a oferecida pela narrativa curta.”

(HUDSON, 1944, p. 336.) Muito certamente, os dois autores que contemplo neste ensaio são capazes de, no interior das fronteiras do conto, revelar essencialmente os ditames da vida do homem em sociedade. Esse é um aspecto capaz de trazer à tona o que considero ser uma verdade: um conto é mais do que um romance em escala reduzida. Em outras palavras – não é apenas de extensão a natureza da distinção que há entre os dois gêneros; antes, uma questão de técnica narrativa. É nesse sentido que Hudson se revela capaz de interpretar apropriadamente o estatuto do conto, em cujo escopo a questão do desenvolvimento parece estar intimamente relacionada à do tratamento (1944, p. 339).

Se é fora de dúvidas existirem discrepâncias quando se pensa em romance e em conto, há um elemento que, de pronto, aproxima-os: seu estatuto ficcional. É bem correto renegar a intencionalidade de um texto que se possa chamar assertivo ou pragmático; e amplificada será essa situação quando se pensar no discurso de ficção. “Nenhum texto diz apenas aquilo que desejava dizer. Cada texto sofre a coerção inevitável de produzir uma comunicação suplementar.” (STIERLE, 2002, p. 127.) Em decorrência de eu ecoar esse reconhecimento, preciso, desde o presente momento, patentear a condição do universo constituído no interior das narrativas com que trabalho.³ Os referentes “Wessex”

³ Em suplemento a esse juízo, vale reforçar o posicionamento de Stierle: “A marca básica do texto ficcional é, não obstante todas as referências à realidade, o seu caráter de colocação (*Setzung*). Sob este pressuposto, a relação do texto com a realidade não é uma simples função de uma realidade a ser retratada, mas sim de uma poética de ficção, que pode ser ora mais, ora menos relacionada com a realidade e com a experiência coletiva da realidade.” (2002, p. 131-132.) Ou seja, se há nomes ou eventos que, na ficção, possam remeter à realidade culturalmente elaborada, é apenas no mundo fingido que possuem algo próximo da noção de existência.

e “Montanha” bem podem se encontrar na realidade (bom saber, sob as denominações Dorsetshire e Trás-os-Montes, respectivamente). No entanto, o espaço e os hábitos humanos observados nas composições só podem ser compreendidos à luz de uma reelaboração ficcional; ou seja, se a realidade pode fazer parte das experiências do leitor, a ficção de Hardy e de Torga se torna responsável por promover o afloramento de um mundo todo novo. Nessa linha de julgamento, Stierle apontou:

Essa prática da faculdade de julgar, por seu relacionamento do universal com o particular, exigido pelo texto ficcional, está sempre incluída, para além da recepção concreta de um texto, em uma evolução da faculdade de julgar, que, teoricamente, é interminável, mas que, na prática, encontra seus limites na história de vida do leitor. (2002, p. 142.)

As leituras possíveis de uma composição ficcional se regem pela capacidade de percepção do leitor (real) dos elementos que se encontram no texto. É bem certo que o real conhecido pelo receptor e o que se apreende na ficção não são o mesmo; mas devem ser recebidos como se fossem. No que toca aos contos que analiso neste trabalho, esse reconhecimento fingido já não será o único fio condutor das narrativas, pois que a maneira como se constituem as situações vivenciadas pelas personagens faz com que o estatuto de compreensão se guie por uma esfera superior – não diz respeito ao homem do sul ou ao do norte, mas sim ao homem como condição. Mas, claro, o espaço está lá; talvez, fundamentalmente, porque não exista vida (ou imitação dela) fora de um ambiente.

Na segunda metade do século 19 (particularmente, a década de 1860), as produções ficcionais pertencentes à Literatura Inglesa deparam com novos parâmetros: gradativamente, a dicção satírica de William Makepeace Thackeray e as narrativas sem meios-tons de Charles Dickens deparam com uma tendência ao aprofundamento na construção das personagens e das tramas. Ainda que – bom registrar – essa alteração nem sempre ecoe gostos do público, é patente o caminho percorrido por novos prosadores, ao abrirem as portas para um discurso ficcional que já não indicie a preocupação de se construírem narrativas capazes de radicar-se em um determinado espaço geográfico. Se, nos livros de George Eliot e de Thomas Hardy, a vinculação a um determinado contexto histórico é explícita (mediado, naturalmente, pela linguagem ficcional), parece custoso sustentar que a elaboração de pessoas e de situações esteja calcada apenas na superfície; é aos conflitos que se dão no interior das personagens que os narradores passam a conferir maior atenção. Parece mesmo que a obra de um dos autores que são o objeto do presente estudo configure esse quadro mais solidamente; aquela criada por Thomas Hardy.

Em que pese a ter vivido de maneira tumultuosa com parcela do público e da crítica – o aparente moralismo da Era Vitoriana repercutiu muito negativamente na obra do autor –, Hardy foi capaz de ser fiel às suas convicções até ao fim. Entretanto, acabou por abandonar a sua produção narrativa quando esta chegou ao ápice, com os romances *Tess de d'Ubervilles* (1891) e *Judas, o Obscuro* (1895), em decorrência do repúdio de que as produções foram vítimas, inclusive pelas restrições que houve à compra dos livros

por bibliotecas (um dos principais meios de os escritores obterem renda à época). A aura trágica (de filiação grega, conforme pontua ALLINGHAM, 2007) que paira sobre o destino dos protagonistas Tess e Judas revela não os deuses a coordenar a vida do mortal, e sim as inexoráveis regras sociais, trabalhadas no microcosmo de Wessex, mas com um alcance capaz de transcender esse contexto. A partir desse momento, o escritor passou a dedicar-se apenas à poesia, gênero que desde sempre cultivou.

Se é bem certo que Hardy tenha granjeado fama com a escrita de poemas e de romances, seus contos não parecem ser menos dignos de se estudar, uma vez que guardam a ironia característica do autor e, mais que isso, revelam a intensidade usual da narrativa curta.⁴ Foram mais de cinquenta os contos de Hardy e, antes de se reunirem em livro, foram estampados nas páginas de periódicos tanto da Inglaterra como dos Estados Unidos. “Os Três Forasteiros”, parte do *corpus* do presente inquérito, foi publicado, em primeira vez, em março de 1883, na *Longman's Magazine*. O texto em questão, compilado nos *Contos de Wessex: o estranho, o alegre e o lugar-comum* (1888), revela como o ambiente campesino pode ser afetado pela chegada de estranhos; em especial, quando estes pertencem ao contexto urbano.

* * *

Se o espaço privilegiado nas narrativas ficcionais de Hardy é o da aldeia – um plano que, na pena do autor inglês,

⁴ É curioso saber que foi justamente com um conto que Hardy estreou em letra impressa, com “De como Eu Construí uma Casa para Mim Mesmo” (1865). Apesar disso, a crítica não costuma dirigir o seu foco sobre os contos do autor.

está muito menos próximo ao regionalismo do que se possa imaginar –, as composições literárias em prosa de Adolfo Correia da Rocha (aliás, Miguel Torga), nesse aspecto, parecem não diferir profundamente das práticas que contemplam Dorsetshire. No entanto, se um, Hardy, abrange o sul da Grã-Bretanha, o outro, Torga, dirige o olhar à região norte de seu país (Portugal), igualmente regida pelo signo do isolamento que, no discurso do escritor luso, não rima com a ênfase no pitoresco.

Médico formado pela Universidade de Coimbra, o homem de Trás-os-Montes também na cidade universitária passou por um momento crucial: a co-fundação da revista de arte e crítica denominada *Presença*, que se configurou como o marco miliário para o surgimento do que, na posteridade, convencionou-se chamar de Segundo Modernismo português. O ano era o de 1927, e Torga só permaneceria nos quadros do periódico até 1930, quando, ao lado de Branquinho da Fonseca, retirou-se por não acreditar que a pregação de uma liberdade na criação artística pudesse ser una. Poeta em essência, Torga, ao longo de seu percurso literário, transitou pelo romance, pelo diário e pelo conto; este, um gênero que, segundo Coelho, revela um artista em seu melhor:

E se pensarmos no lado mais objectivo, conquanto de qualidade poética ainda, da obra de Torga (nomeadamente, os contos admiráveis de *Contos da Montanha*, *Novos Contos da Montanha*, *Rua*, *Bichos*), então teremos de insistir na existência dum sentido universal que apenas se deve à vocação do contista, à sua capacidade de sublinhar o humano sem fronteiras nos ‘casos’ observados na aldeia ou na cidade de província [...]. (1976, p. 272.)

Sem submergir na facilidade do que parece curioso, a vida trasmontana se reveste na qualidade do que ao homem diz respeito; qualidade muitas vezes trágica, o que acaba por ligar Torga a um seu compatriota, o contista e polemista Fialho de Almeida, cuja obra se produziu na segunda metade do século 19.⁵ É essa a nota que perpassa vários dos *Novos Contos da Montanha* (1944), coletânea de que faz parte “Repouso”, narrativa que contemplo neste artigo. Esse conto revela que o maior adversário que se impõe ao ser humano é, muitas vezes, o que menos se espera.

3. Personagens em seu cenário

Até mesmo a recepção descuidada dos contos que resolvi estudar desnudaria os recortes de que se revestem os respectivos títulos, configurados em um estatuto simultâneo de mistério e, por extensão, de inquietação. No caso de “Os Três Forasteiros”, o fio condutor do interesse na narrativa repousa na apresentação das personagens-título e nos papéis que as três – cada uma a sua maneira – desempenharão, em uma espécie de fator que desencadeia um sentimento de insegurança no universo rural apresentado como cenário do conto. É um roteiro a indiciar que algo de diferente ocorrerá para que ‘a aparente (ou mesmo efetiva, se se pensar em um ciclo) tranquilidade se veja abalada; e indivíduos oriundos de outras plagas serão responsáveis por tal. Conduzindo-se a atenção a “Repouso”, cuja personagem principal é o irrequieto

⁵ Essa repelência de Torga ao papel de investigador exógeno da realidade parece ficar bem clara no prefácio do autor à segunda edição dos *Novos Contos da Montanha*, em que se pode ler: “me senti [...] envergonhado de representar o ingrato papel de cronista de um mundo que nem me pode ler.” (2001, p. 10.)

e violento Joaquim Lomba, já não se pode pensar na tensão como fator surpreendente: sendo o protagonista quem é (V., adiante, comentários sobre a sua caracterização), o “repouso” a que alude o título é que consistirá na quebra da ordem como funcionam as coisas no microcosmo construído ficcionalmente por Torga. Nesse sentido, a lição de que é marcante, no gênero conto, uma ação problematizadora para que, *a posteriori*, encontre-se uma resolução é bem executada em uma e em outra narrativas; e o desfecho dos textos, conforme demonstro adiante, muito bem comprova isso.

* * *

A construção espaciotemporal de “Os Três Forasteiros” se dá convencionalmente, e os dados de orientação essenciais, de certa maneira, apresentam-se logo ao início do conto. É muito relevante perceber que, na composição ficcional de Hardy, há uma gradação tanto informacional como da tensão – sendo que a segunda interfere intimamente na primeira. O que o narrador oferece parece ser suficiente até o momento de incertezas que, na seqüência, cria-se. Acompanhe-se este trecho.

Entre os raros aspectos da Inglaterra agrícola que ainda conservam a mesma aparência, ligeiramente alterada pelo decorrer dos séculos, devemos contar os altos, verdejantes e togados vales, os “campos de aluguel”, que cobrem uma grande área em certos condados do sul e do sudoeste. Os poucos vestígios de ocupação humana ali encontrados assumem usualmente a forma de cabana solitária de algum pastor.

Existia, há cinqüenta anos atrás, uma dessas isoladas cabanas num dos vales referidos, e, possivelmente, lá ainda se

encontra até hoje. [...] Cinco milhas de elevações irregulares, durante as longas e duras estações, com seus granizos, nevascas, chuvas e nevoeiros eram o suficiente para isolar qualquer Timão ou Nabucodonosor [...]. (HARDY, 1958, p. 55.)

Parecendo fazer com que sua visão paire por um amplo ambiente, em um tempo que já não é o seu, o narrador conduz o receptor da história ao plano específico em que as ações ficcionais ocorrerão, particularizando-as mais ainda ao observar: “A noite de 23 de março de 182... era exatamente uma dessas que provocam expressões de comiseração.” (HARDY, 1958, p. 56.) Dentro da leitura que advogo para o conto, é como se, primeiramente, fosse encontrado o lugar dos eventos narrativos no mundo (a situação representada dentro de um âmbito em que ela não tem o caráter de unicidade) e, depois de se debruçar sobre os eventos particulares, o narrador, em seu discurso e no que este relata, devolve a história ao mundo, já que esta, por tratar do homem *lato sensu*, diz respeito não apenas ao recorte espacial e temporal que se promoveu. Outro fator também parece ressaltar esse quadro: a referência ao misantropo ateniense Timão (cuja história foi relatada por Plutarco) e ao rei babilônico Nabucodonosor. Em acréscimo a isso, vale mencionar a condição da localidade em que se passa a história como não sendo marcada apenas pelo que tem de inerentemente seu. A passagem a seguir deixa patente essa qualidade:

Porque em Higher Crowstairs, como em todas as residências construídas no alto, a grande dificuldade da dona da casa era a insuficiência da água. [sublinhado meu.] (HARDY, 1958, p. 59.)

A ação complicadora do conto – a chegada de três desconhecidos ao batizado da filha do pastor Fennel, proprietário da “casa de pastor” acima prenunciada – é construída por meio da oposição de espaços, que referenda a oposição entre o lugar focalizado e o daqueles que vêm de fora. Na cabana do pastor,

A alegria era geral, e aumentada ainda mais por não haver nenhuma restrição convencional. A absoluta confiança que cada um tinha no outro causava um perfeito bem-estar; [...]. (HARDY, 1958, p. 57.)

Nas cercanias do ambiente festivo, o quadro é distinto:

Enquanto esses alegres acontecimentos se desenrolavam na residência do pastor Fennel, um incidente de grande importância para a festa ocorria na noite escura. A inquietação da senhora Fennel sobre a crescente violência da dança correspondia, passo a passo, com a subida da solitária colina de Higher Crowstairs por um indivíduo vindo da direção da comarca distante. Esse personagem vinha a passos largos, apesar da chuva, sem parar para descansar, seguindo o pouco trafegado caminho que beirava a cabana do pastor. (HARDY, 1958, p. 58.)

O fulcro de interesse do conto é suscitado por esse quadro contrastivo: enquanto os campônios exultam em sua festividade, um forasteiro – um dos elementos que suscitam dúvidas e desconfiança – caminha em direção à cabana. A segurança que existe no recinto é posta em xeque pela entrada de um desconhecido em uma noite chuvosa. Um quadro similar será gerado pela chegada de duas outras misteriosas

personagens ao ambiente. É relevante ressaltar que, tanto neste conto como em “Repouso”, o narrador detém plena notícia dos eventos ficcionais antes de a história ser contada. A conjuntura, portanto, consiste em um indivíduo que relata a diegese por meio de uma precisa trama narrativa, urdida consciente e metodicamente de modo a gerarem-se efeitos sobre ouvinte/leitor ficcionais. O deslinde das características das personagens e de situações é feito por meio de técnica, e não ao acaso.

* * *

Numa construção narrativa – “Repouso” – consideravelmente distinta de “Os Três Forasteiros”, Miguel Torga, faz com que os dados de orientação se percebam mais sutilmente, como se o narrador supusesse receptores com uma maior quantidade de informações acerca do espaço e das situações relatadas. De algum modo, o meio aflora com recurso às relações entre os indivíduos ficcionais, e não pela minuciosa descrição do lugar no mundo.⁶ Os dois trechos a seguir – ambos alusivos ao protagonista da história, o assassino Joaquim Lomba – podem dar indícios do que afirmo:

Com medo, ninguém queria fazer prova contra ele, e a justiça, diante do desinteresse de todos, desinteressava-se também. (TORGA, 2001, p. 43.)

⁶ É bom ressaltar, no entanto, que o título da obra a que pertence o conto português (de resto, similarmente ao que se dá com “Os Três Forasteiros” e *Contos de Wessex*), de pronto, remete a um certo contexto geográfico que foi passível de ficcionalização. Tomando-se “Repouso” como parte de um todo (*Novos Contos da Montanha*), não será impróprio subentender-se por que ambiente as personagens se movimentam.

Mas nem assim [depois de um segundo assassinio] as autoridades se resolveram a proceder. Depois de o terem à sombra algum tempo, a porta ferrada do calabouço de Carrazedo abriu-se e o Joaquim Lomba continuou a afligir a terra. (TORGA, 2001, p. 43.)

Na primeira passagem, a opinião da comunidade acerca da personagem central conta para informar sobre a estrutura social e sobre os valores do contexto de que fazem parte. Ou seja, se a terra é também (ou essencialmente) os homens que a habitam, expondo-se as características deles (nesse caso, de temor pelo assassino), apresenta-se notícia do lugar. No segundo trecho, mais específico quanto a uma localidade (Carrazedo), ressalta-se a impunidade em relação a um homem com duas mortes nas costas, que muito pouco tempo passou no cárcere; é como uma explicação para a apreensão da comunidade, pois que não há autoridade de fato no contexto por que se movimentam os indivíduos. Isso se vê, ainda, proximamente ao desfecho do conto, quando o mata-mouros desacata vários em praça pública e todos “ficaram no mesmo sítio, sem coragem de ir denunciar o criminoso.” (TORGA, 2001, p. 49.)

Se a região em que se desenrola a narrativa é mesmo a de Mondrões (referida, em especificidade, após a construção primeira do perfil do protagonista), há, nesse microcosmo, uma pequena variação que é decisiva para o desfecho do conto. Além da casa em que reside o Lomba, as veredas em que comete as suas atrocidades e a igreja (cenário em que se confessa ao Prior, sem conseguir a chegar a um acordo), existe o ambiente festivo em que a personagem dá vazão às suas sandices e contradições.

Poucos meses depois, começaram em Mondrões os festejos da Senhora da Boa-Morte. E foi aí que o Lomba, sem poder mais, deu larga à sua angústia recalcada. (TORGA, 2001, p. 47.)

O hiato temporal não afasta Joaquim de seu território, mas o põe no ápice do comportamento ciclotímico e de ódio ao semelhante – a oposição entre a “humanidade estuante, larga, generosa” e a “ferocidade velha”, quando “tornava-se ainda mais soturno e sinistro” (TORGA, 2001, p. 44). É justamente no espaço da festa popular que o homem temido por todos irá defrontar vários semelhantes e intimidá-los e, ao desafiar um garoto, perder a linha de agressão ao próximo; a sanha volta-se a si mesmo.

– Credo, santo nome de Deus! – exclamou a Eusébia, ao passar pelo sítio onde o Lomba despejara a pistola no céu da boca.

[...]

E assim o deixaram abandonado à grande e pavorosa noite da montanha. (TORGA, 2001, p. 50-51.)

O ambiente claro e aberto de uma festa, em nítida aversão ao ar soturno do suicida em devir, acaba por repercutir no percurso diegético da personagem e as referências evasivas ao tempo dão apenas a idéia de que, no caso da história que se conta, importam apenas o antes e o depois.⁷ Nesse

⁷ Talvez sirva de reforço ao estatuto defendido o fato de o único assassinato detidamente relatado no conto o ser sem recorrência a um enquadramento espaciotemporal preciso: “Foi por uma coisa destas [uma suposta incompreensão do próximo] e num dia destes que liquidou o Adriano. Erguera-se cedo, comera um naco de pão, bebera um trago de aguardente, e lá ia ele ver a vida.” (TORGA, 2001, p. 45.) Não há pe-

sentido, o balizamento temporal ser feito sem recorrência à precisão de datas (à exceção, obviamente, das festividades em questão, que ocorrem no mês de agosto) ao mesmo tempo em que reforça a pouca importância do tempo do relógio e do calendário para o homem simples da montanha, leva o alcance da narrativa mais facilmente para outras esferas que não a da freguesia em sua reconstrução ficcional.

* * *

A criação de um espaço ficcional que sirva para delinear o perfil das personagens não é fator alheio a diversas tradições narrativas. Segundo pontuaram Bourneuf & Ouellet,

A revelação das personagens pelo meio ambiente é uma concepção presente em muitos romances importantes do século XIX, como um processo de caracterização entre outros ou como uma teoria de pretensões científicas. (1976, p. 151.)

É bem certo que “Os Três Forasteiros” e “Repouso” muito longe estejam de umas tais práticas – deterministas e permeadas por relações diretas. Se assim fosse, o defendido estatuto universalizante das obras cairia por terra. Insisto em dizer: se as personagens são passíveis de ser reconhecidas como a representação de pessoas, é necessário que se movimentem em um simulacro da vida, que só pode ocorrer dentro do tempo e do espaço. Assim sendo, as particularidades geográficas/regionais que há nas obras, antes de as limitar, transformam as narrativas em um ponto de partida para discussões respeitantes à esfera da condição humana.

ríodo do ano, tampouco lugar específico. Sabe-se que foi em Mondrões e que foi no passado; apenas isso.

Se o quadro for mesmo o que indico, há uma ressalva a se fazer. De acordo com Hudson, “o conto [como gênero] não teria como revelar a evolução no caráter de uma personagem, questão das mais importantes quando se pensa na prosa de ficção moderna.” (1944, p. 336). Ora, caso se pense, *stricto sensu*, no percurso da vida humana da infância à vida adulta, é bem certo que se terá em conta subgêneros específicos do romance, como o de formação. Para ilustrar a minha reserva: romances como *Elói*, do escritor João Gaspar Simões, passam-se em apenas dois dias e não revelam uma mudança como aquela sugerida por Hudson. Quer dizer: é uma questão menos de gênero do que de proposta narrativa, uma vez que os contos de Hardy e de Torga, se não expõem mudanças radicais no caráter das personagens, apresentam, gradativamente, marcas do caráter delas que pavimentam o caminho para um desfecho inesperado.

No juízo de Philippe, a personagem resulta da combinação de três fatores: informações, deduções e julgamento de valor (1996, p. 78). E, para que esse ente ficcional se dê ao conhecimento, pode-se apontar quatro procedimentos básicos (indiretos ou diretos): (a) das descrições apoiadas pelo narrador; (b) de suas próprias falas; (c) do que as demais personagens dizem a respeito dele; e (d) de suas ações. Não é incorreto afirmar que, em meu *corpus*, esses expedientes se combinam para gerar uma escala capaz de prover os contos de sentido; são mecanismos e indícios que, uma vez associados, justificam o desfecho com que as personagens se encontram.

Após, preliminarmente, pontuar questões teóricas acerca do estatuto da personagem, parece relevante estabelecer a diferença de condição dos indivíduos ficcionais dos contos que estou a estudar: enquanto, em “Repouso”, existe

um protagonista nítido, cujos feitos dão o tom da narrativa; em “Os Três Forasteiros”, as personagens-título (naturalmente, os três forasteiros) têm tanta importância quando o pastor Fennel e a respectiva família; neste último caso, é necessária a eleição de um recorte para se perceber qual ou tal personagem pode gozar de ares de principal.

* * *

Em virtude de o quadro de “Os Três Forasteiros” impedir uma pronta nomeação de qual seja a personagem central, cumpre, para efeitos de análise, promover-se uma seleção que permita a leitura metódica do conto. Mesmo reconhecendo a loquacidade do segundo desconhecido e o elemento catalisador de ações em que consiste o terceiro, opto por direcionar o meu olhar sobre a cabana do pastor Fanal, uma vez que é em torno desse microcosmo que toda a ação do conto gravita. Deve ficar bem claro que não estou considerando a casa como personagem, mas, sim, um núcleo que concentra as personagens que são essenciais para a construção do conto; e, mais que isso, consiste no ponto de vista do qual a maior parte da história é narrada.

Dezenove pessoas estavam reunidas ali. Entre elas cinco mulheres trajando roupas de cores vivas sentavam-se em cadeiras ao longo das paredes; outras moças, umas acaanhadas, outras sem nenhum constrangimento, enchiam os bancos colocados debaixo das janelas; quatro homens, inclusive Charley Jake, o carpinteiro; Elijah New, o sacristão; John Pitcher, um leiteiro vizinho, e o sogro do pastor espalhavam-se pelos bancos. (HARDY, 1958, p. 56-57.)

Se há dois espaços que dominam a narrativa – o de dentro e o de fora –, esse primeiro é constituído pelos indivíduos que o ocupam. A diversidade de tipos, que não serão necessariamente aprofundados na seqüência do conto, elabora um cenário rural inglês e nada mais que prepara a situação para a série de eventos complicadores: a chegada de cada um dos três caminhantes noturnos. Se Hardy pudesse ser acusado de trabalhar suas personagens superficialmente, faltariam argumentos para confirmar esse quadro: tanto não ocorre, em relação às personagens-chaves do conto, uma pintura apenas de sua exterioridade e de seus automatismos; como as reações das pessoas ficcionais aos eventos narrativos revelam uma problematização do que está a sua volta (num conto de mistério, caso de “Os Três Forasteiros”, essa é uma premissa desejável).

Conforme já informei, a chegada dos três forasteiros – cada um a seu momento – é responsável por fomentar um ambiente de tensão. A descrição física dos visitantes, operada pelo narrador, é a primeira informação que se tem deles; tanto para os que festejavam na cabana, como para o receptor da história. Acompanhem-se passagens que revelam a introdução de cada uma do trio de personagens.

A lingüeta do trinco moveu-se e o nosso caminhante surgiu da noite sobre o capacho da porta. O pastor levantou-se, espevitou duas das mais próximas velas e virou-se para observar o intruso.

A luz revelou ser o desconhecido um homem moreno e de feições pouco atraentes. O chapéu, que conservou na cabeça durante alguns instantes, era desabado sobre os olhos, sem no entanto esconder que estes eram grandes, rasgados e voluntariosos, movendo-se antes como uma la-

bareda do que como um simples olhar em volta da sala. (HARDY, 1958, p. 60.)

[...] um outro homem apareceu no limiar da porta. Era, também, um desconhecido e um tipo completamente diferente do primeiro. Havia mais vulgaridade nas suas maneiras e um certo cosmopolitismo jovial nas suas feições. Era vários anos mais velho que o primeiro, os cabelos estavam embranquecendo, as sobrancelhas eram eriçadas e usava suíças cortadas. De rosto cheio e balofo, não desprovido, no entanto, de personalidade. Tinha algumas manchas junto ao nariz. Ao entrar, retirou o sobretudo, que era comprido e escuro e apareceu vestido com uma roupa cinzenta, deixando ver, penduradas e balançando no bolso do colete, grandes e pesados berloques de metal que constituíam o seu único ornamento. (HARDY, 1958, p. 62.)

A porta abriu-se devagar, e outro homem apareceu. Era também um desconhecido como aqueles que o precederam. Desta vez era uma personagem de pequena estatura, bem constituída e trajando decentemente roupa escura. (HARDY, 1958, p. 68.)

Deve-se perceber que os homens que chegam à cabana, cada um a sua maneira, são prontamente descritos em sua faceta física e a imagem que fica para o receptor da história é a da vulgaridade; o que de mais eles possuem que possa despertar o interesse alheio é mesmo a sua condição de forasteiros (o mistério que os cerca) num ambiente festivo. Esse é um fator adicional que reforça a cabana do pastor Fennel como o ponto de concentração das ações do conto. É curioso, ainda, notar as relações indiciais que a introdução dessas três personagens mantém com o restante da narra-

tiva. Se se souber que o primeiro forasteiro é o relojoeiro condenado à morte, por exemplo, compreende-se a razão pela qual seus olhos voluntariosos se movimentam como “uma labareda” pela sala, em busca de saber se, naquele ambiente, corre algum risco. Também com a informação de que o segundo homem é o executor, nota-se a razão de ser de sua opulência e, posteriormente, de seu à-vontade perante os campônios: é um homem da lei e nada tem a temer. O terceiro, por seu turno, “trajando decentemente roupa escura”, faz jus à honestidade de sua estampa e não está enredado com a lei: tão-somente, é irmão do homem procurado por um crime. Há como que um quíproquó quando se conclui que o último a chegar seria o transgressor da lei. Acompanhem-se os dois trechos a seguir:

O homem do roubo dos carneiros... o pobre relojoeiro de que ouvimos falar, que vivia em Shottsford e não tinha serviço – Timothy Summer, cuja família estava faminta – e por isso foi para a estrada de Shottsford e roubou um carneiro à luz do dia, desafiando o fazendeiro, a mulher do fazendeiro, o filho e todos os trabalhadores que lá estavam. (HARDY, 1958, p. 67-68.)

– Estou pensando se não será o meu homem – murmurou o homem de cinzento.

– Decerto que é! – disse involuntariamente o pastor. – E dever ter sido este homenzinho que apareceu na porta agora mesmo, e que tremia como uma folha [...].

– Seus dentes batiam e a respiração parecia ter-lhe abandonado o corpo – disse o leiteiro.

– E o coração parecia afundar dentro dele como uma pedra – disse Oliver Giles.

– E capengava como se tivesse sido baleado – disse o carpinteiro.

– É verdade; seus dentes batiam, seu coração parecia afundar e ele capengava como se tivesse sido baleado... – resumiu vagarosamente o homem do canto da chaminé.

– Não reparei – observou o carrasco. (HARDY, 1958, p. 70.)

É mais que evidente o fato de, na primeira passagem, existir uma adesão do narrador à personagem em questão e de que, mais ainda, a voz narrativa repercutir a visão de mundo dos campônios, talvez tão desvalidos quanto o relojoeiro que precisou tomar uma medida extrema (esse fator se confirma na passagem que analiso em seguida). O segundo trecho revela uma série de conjecturas que o pastor Fennel, o carrasco e os convivas fazem acerca do suposto criminoso (que, posteriormente, descobrir-se-á, não passa de irmão do fugitivo). Nesse momento, vários índices externos acabam por construir uma imagem da personagem que nem é quem se pensa ser. O verdadeiro ladrão de carneiros, assim, evitar sair em perseguição na noite escura, pois que “é do interesse do governo tomar conta dos criminosos”, e não o dele (HARDY, 1958, p. 72). Assim, parte sem ser notado e sem dar ao conhecimento quem, efetivamente, é.

Quando da fuga do terceiro desconhecido, o dizer involuntário do pastor (V. citação anterior) faz todo o sentido em seu modo: é desprovido de propósito porque não parece a intenção do proprietário da cabana perseguir um seu igual. Em verdade, os rústicos, como um todo, acham não valer a pena encalçar um homem por tão pouco.

No dia seguinte, portanto, a caça ao esperto ladrão de carneiros tornou-se geral e apaixonada, pelo menos na aparência. Mas a pretendida punição era cruelmente desproporcionada à transgressão, e a simpatia de muitos de seus conterrâneos do distrito estava fortemente ao lado do fugitivo.

Além do mais a sua maravilhosa frieza e ousadia em confabular com o carrasco, nas circunstâncias sem precedente da festa do pastor, conquistara geral admiração. É, portanto, lícito perguntar se todos aqueles que ostentavam diligência em explorar as matas, os campos e os caminhos foram igualmente cuidadosos em examinar seus próprios telheiros e sótãos. (HARDY, 1958, p. 76.)

É esse o momento do conto – seu desfecho – que oferece mais nítidos subsídios para se problematizar localismo e universalismo no conto “Os Três Forasteiros”. Se existe a premissa de que a lei local deve punir exemplarmente com a morte todo aquele que cometer um roubo de carneiros; e se, a mando do carrasco, toda a comunidade sai noite adentro e dia afora buscando pelo ‘verdadeiro criminoso’, existe, de um outro lado, a percepção de que a lei não é tão justa (ou, ao menos, que a sua medida seja demasiada). A atmosfera trágica que acaba por se compor – nos cenários e nas ações que são suscitadas – cede lugar ao senso de comunidade (são “conterrâneos” do fugitivo), mostram-se capazes de sobrepor-se às amarras impostos pelo ambiente em que assistem. Se se pode acreditar nas palavras do narrador (por conhecer o universo geográfico em que se passa a história, bem como os hábitos das personagens), é correto afirmar que o sentimento humano *lato sensu* acaba por ser privilegiado em detrimento de uma ordem institucional que o homem – do sul da Inglaterra, mas que poderia não ser – não é capaz de obedecer.

Conforme já sugeri, uma distinção crucial que pode ser operada entre “Os Três Forasteiros” e “Repouso” é o fato de o conto de Miguel Torga possuir um protagonista evidente: o temerário Joaquim Lomba. Não se pode desprezar o fato de que, em ambas as composições, o jogo de contrariedades serve de combustível às narrativas – a estabilidade dos camponeses e a instabilidade trazida pelo suposto criminoso, no conto inglês; e o espírito indômito de um assassino em uma comunidade pacífica, se se pensar no texto lusitano. No entanto, a concentração das ações em uma personagem que, do princípio ao fim da história, focaliza-se pela lente do narrador só em “Repouso” se poderá encontrar. Seria comportamento inocente levantar a hipótese de que esse aspecto tornaria o texto torguiano mais bem arquitetado; trata-se, isto sim, de uma adequação da matéria à estrutura, conforme juízo de Hudson a que acima aludi (e que referendei).

Assim sendo, acompanhar a construção da personagem principal de “Repouso” corresponde a seguir o núcleo compositivo do conto. E não restarão dúvidas de que são os conflitos (de todos eles Lomba sendo um dos pólos) a chave para se perceber o fulcro de interesse do conto: o bem e o mal que residem em Lomba; a visão que Lomba tem da comunidade e o inverso; a tentativa feita por Lomba de livrar-se da maldade e sua desistência em fazê-lo; os valores de Lomba e os da comunidade *etc.* Nas palavras do narrador,

Era de sua [de Lomba] natureza um tipo macambúzio, de olhos grandes e vidrados, boca rasgada e um espesso bigode a cair-lhe da cara. (TORGA, 2001, p. 43.)

Feita no primeiro momento do conto, a apresentação direta dos traços físicos da personagem, de pronto, evoca uma figura que não será cara ao grupo social: feições duras de um indivíduo que tende à misantropia. As mortes que tem nas costas (a essa altura, relatadas, do Celeiroz e do Marinho) logo confirmam suposições de que Joaquim Lomba longe está de ser um tipo de boa cepa. E o reforço feito pela leitura do narrador (que, tudo indica, repercute a visão da comunidade) patenteia essa condição:

Outros homens tinham matado em toda a região e a fama da sua crueldade corria mundo. Ninguém se esquecia do Basílio Antunes, que assassinara a frio o moleiro de Candedo, nem do Varela, que saltara em cima da barriga da mulher e dera cabo dela. Mas a fama do Lomba abrangia outros horizontes e amargava com outro travo. Falava-se dele e corria por todos um calafrio de pavor diferente dos medos conhecidos. (TORGA, 2001, p. 45.)

Dois são os fatores que alicerçam a construção de uma personalidade para o assassino: a leitura que dele fazem os demais, associada a isso, a colocação de Lomba entre outros criminosos. O ponto de vista, repousando sobre os que, de fora, vêem a fama da personagem (que abrange “outros horizontes”), revela o temor que ele é capaz de despertar; o mais cruel dentre os cruéis é o apodo que lhe cabe. Isso se ratifica no momento em que o Lomba faz das suas “doudices” na festa de Nossa Senhora da Boa-Morte: “diante daqueles olhos vidrados e do sinal que lhe fez uma doceira”, o mestre da música obedece ao patife; ao ver a pistola “grande e negra” e ao ouvir as palavras “soturnas e frias”, o Pé-Tolo queima os fogos; e o vendedor de drogas, quando

“lhe disseram de quem se tratava o Lomba, calou-se e pôs-se a arrumar os frascos e a pensar na mulher e nos filhos” (TORGA, 2001, p. 48-49). O perfil da personagem é formado também por uma incerteza de tempos, como no caso em que mata o Adriano (e também, de forma subjacente, no que diz respeito às outras mortes). E será, precisamente, o contato com o ser humano que despertará no protagonista o seu traço mais torpe:

Mas o primeiro a quem dava os bons dias cortava-lhe aquela onda fraternal em bocados. A resposta vinha seca, esquiua, a estremar os caminhos. O semblante do Lomba cobria-se então da ferocidade velha e da raiva de agora; e tornava-se ainda mais soturno e sinistro. (TORGA, 2001, p. 44.)

Nas palavras e nos relatos do narrador, parece evidente que o comportamento do Lomba não é condicionado por tal ou por qual condição geográfica. Não é algo, tampouco, determinado por sua raça. Em verdade, é algo inerente a ele, como seria a qualquer ser humano de uma tal cepa – “É que trazia estampada no rosto a ferocidade.” [sublinhado meu.] (TORGA, 2001, p. 44.) Não é uma ferocidade de homem campesino, mas a ferocidade absoluta, a que bestifica o homem, esteja ele onde estiver. E, se está numa comunidade específica, parece, é porque apenas entre homens será capaz de mostrar a sua aversão ao próximo: todos os esforços em ser diferente do que é – luta contra a natureza? – esvaem-se quando precisa se inserir em um modo gregário de vida. O episódio da morte de Adriano, entretanto, possui uma marca que remete a Mondrões; ao menos, a um comportamento que, naquela região, seria esperado. Depois de atizado pelo criminoso, que prometera dar uma lição no humilde campo-

nês; “Apesar de o Lomba ser quem era, o Adriano sentiu-se na obrigação de defender os brios de homem. E, embora debilmente, lá tentou: – Atrave-te! Atrave-te e verás... Ora o diabo!” (TORGA, 2001, p. 47.) Foi o suficiente para Adriano ter ser mortalmente ferido com uma roçadeira.

Talvez o momento que revele mais claramente a natureza dos conflitos (internos e seus com a sociedade) de Joaquim seja aquele em que se confessa – à sua maneira, bom que se diga – ao Prior. A não-aceitação dos valores cristãos impede a compreensão entre o capelão e o ‘penitente’.

[O Prior] manteve-se calmo e apenas perguntou:

– Estás arrependido dos teus crimes e disposto a pedir perdão a quem desgraçaste?

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! E perdeu-se:

– Não, senhor Prior. Nem estou arrependido, nem vou pedir perdão a ninguém. (TORGA, 2001, p. 47.)

Num dos bafejos de paz que recebia quando solitário, Joaquim se dirigiu à igreja com o firme propósito de buscar um lenitivo para o seu sofrimento. No entanto, mais uma vez, a sua empáfia barra qualquer possibilidade de redenção. Em contato com o próximo, só o pior aflora no comportamento da personagem.

Se, conforme visto há pouco, existe um ambiente de festividade que é quebrado pela chegada de indivíduos misteriosos no conto “Os Três Forasteiros”, em “Repouso”, é

possível flagrar quadro similar. O grande diferencial é o de, no texto português, aquele que chega ao ambiente ser o protagonista da história e ser ele sobre quem repousa o ponto de vista (enquanto, em Hardy, a cabana do pastor Fennel concentra as atenções da instância narrativa). Depois de mandar a banda tocar uma valsa, o foguista disparar morteiros e o vendedor de drogas parar de pregoar os seus produtos, Joaquim depara com um menino que se nega a ceder a vara de pescar para o assassino (TORGA, 2001, p. 47-49).

– Deixa lá ver a cana...

Simplesmente, desta vez, erguia-se diante do Lomba uma vontade. Com nove anos, o garoto, que conseguira apanhar a quimera, tinha decisão para a defender.

– Oh, oh! Não queria mais nada! Você é parvo ou faz-se?

– Deixa cá ver a cana, e cala-te.

– Vá lambar sabão. Ora o palerma! Faça como eu: desmeline as pernas.

Pelos olhos do Lomba o clarão de sangue e raiva passou mais vivo. Mas passou e deixou atrás de si um sorriso compassivo, terno, que lhe refrescou o coração. (TORGA, 2001, p. 49.)

O imperativo de Lomba não repercute no interlocutor da maneira conforme o protagonista planejava. E é aqui que começa a se configurar o “repouso” no espírito do assassino. Desta feita, as marcas da exterioridade acabam por configurar a situação em pauta. Não um olhar vidrado, e sim um “sorriso terno, compassivo”, acaba por refrescar o coração da personagem. A reação sincera e destemida do jovem acaba por revelar ao Lomba o seu próprio âmago e a sua verdadeira natureza: a de um palerma.

O pequeno largou, chamado por um morteiro que subia estrepitosamente ao ar, e o Lomba ficou sozinho, vencido, impotente, mas estranhamente feliz. – Chegou para mim... – murmurou, comovido. [...]

– Chegou para mim... – murmurou outra vez, agora a caminhar vagarosamente por entre os penedos. (TORGA, 2001, p. 50.)

É esse o primeiro momento em que Joaquim consegue ver a si próprio pelos olhos dos outros. O garoto, de certa maneira, reflete (na inocência e na sinceridade) o olhar que a comunidade tem do assassino; e a visão que o homicida acaba por ter de si próprio o conduz à conclusão de que se matar era o gesto mais humano a que se poderia entregar. Retirando-se da festa, o Lomba procura o lugar da margem (também geograficamente falando) para dar cabo da própria existência.

4. A aldeia é o mundo

Em acréscimo a todos os fatores espaciais e atinentes a personagens que se apontaram como responsáveis pela criação de uma atmosfera capaz de transcender o pitoresco do estrato local, vale recuperar o elemento trágico, sugerido tanto por Hardy como por Torga. E, nessa linha, também uma disparidade opõe os dois textos: se, em Hardy, não se efetiva a experiência trágica, com a eventual morte do relojoeiro ladrão; em Torga, as mortes que permeiam a construção do conto são canalizadas ao termo deste.

Tendo-se em conta, ainda, o fato de que a existência de infrações à lei é importante para que se pense em tragici-

dade, vale notar que outros fatores reforçam um tal estatuto, como a noite chuvosa e o mistério de “Os Três Forasteiros” e a imprevisibilidade do irascível Joaquim Lomba, em “Repouso”. Entrementes, também nesse sentido vale refutar o rótulo fácil e levar em conta as notas marcantes dos textos, que repelem a idéia de trágico *per se*, e, em adição, proporcionam a superação do reputado regionalismo dos escritores. A tragédia não se concretiza em Hardy justamente por os homens de Higher Crowstairs não respeitarem as leis (locais); ou seja, um sentimento humanista (desterritorializado) poupa a vida do ‘criminoso’ que não mais será procurado pelo grupo. E, a respeito de “Repouso”, cabe uma indagação: será que o suicídio de Lomba é o mal configurado em seu ápice, ou, pelo contrário, o prenúncio de tempos de paz em Mondrões e adjacências? Pendendo para a segunda hipótese, acredito que se trata, também essa, de uma condição que reforça a idéia de que é na apresentação da aldeia, pode-se pensar no mundo, numa apropriação da perspectiva adotada por, dentre tantos outros, Fernando Namora, escritor e português como Torga: “só é universal o que soube ser particular” (1997, p. 91). Para enfocar o homem no mundo, cabe debruçar-se sobre um tempo e um espaço (ficcionalmente rearranjados) que se possa reconhecer.

Bibliografia

ALLINGHAM, Philip V. *Aristotelian Tragedy and the Novels of Thomas Hardy*. Disponível em <<http://www.victorianweb.org/authors/hardy/pva187.html>>. Acesso em 12 jul. 2007.

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard, 1978. p. 439-473: Récit Épique et Roman: méthodologie de l'analyse du roman.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O Universo do Romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

COELHO, Jacinto do Prado. *Ao Contrário de Penélope*. Venda Nova: Bertrand, 1976.

FLUSSER, Vilém. *Da Religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.

HARDY, Thomas. *Wessex Tales: strange, lively and commonplace*. London: Wordsworth, 1999.

_____. Os Três Desconhecidos. In: HOLMES, Charles R. [sel.]. *Maravilhas do Conto Inglês*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1958. p. 55-77.

HUDSON, William Henry. *An Introduction to the Study of Literature*. London: George G. Harrap, 1944.

IRWIN, Michael. General Introduction. In: HARDY, Thomas. *Wessex Tales: strange, lively and commonplace*. London: Wordsworth, 1999. p. VII-XVIII.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

MIRAUX, Jean-Philippe. *El Personaje en la Novela*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

MONTEIRO, Maria da Assunção Moraes. Trás-os-Montes: um paraíso perdido e reencontrado por Torga. *Estudos Trasmontanos e Durienses*, [s.l.], 1997, p. 169-184.

NAMORA, Fernando. *Encontros: entrevistas*. 4. ed. Mem Martins: Europa-América, 1997.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica: I volume: cultura grega*. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

PHILIPPE, Gilles. *Le Roman: des théories aux analyses*. Paris: Seuil, 1996.

SIMÕES, João Gaspar. *Elói ou Romance numa Cabeça*. Mem Martins: Europa-América, 1982.

STIERLE, Karlheinz. Que Significa a Recepção de Textos Ficcionalis.

In: LIMA, Luiz Costa [sel.]. *A Literatura e o Leitor*: textos de estética da recepção. 2. ed. rev. amp. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 119-171.

TORGA, Miguel. *Novos Contos da Montanha*. 18. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

Miguel Torga e o dicionário da terra

Everardo Norões

Pago hoje o tributo de uma inconfidência: a de ter revelado a um amigo e poeta o fascínio de um livro. O poeta e amigo, a quem devo o convite para fazer esta conferência*, é o professor José Rodrigues de Paiva. O livro, *A criação do mundo*.

É mais do que um livro. É a saga de Miguel Torga, o escritor que, no século XX, encarnou, melhor do que ninguém, o destino de Portugal. Miguel Torga teve como primeiro nome Adolfo Correia da Rocha. Assim foi batizado na aldeia de São Martinho de Anta, no Trás-os-Montes, nordeste português, onde nasceu em 12 de agosto de 1907.

* Este texto reproduz integralmente a conferência proferida pelo escritor Everardo Norões, no auditório Evaldo Coutinho, do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, em 6 de junho de 2007, a convite da Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano no âmbito das comemorações do 10 de Junho, Dia de Camões e de Portugal, e dando início às homenagens a Miguel Torga pela passagem do centenário de seu nascimento. A Prefeitura da Cidade do Recife, por sua Fundação de Cultura, editou o texto – a que se acrescentou uma “Pequena antologia de Torga” – com uma nota do editor (Pedro Américo de Farias) e uma “Apresentação” de José Rodrigues de Paiva. (Nota do organizador).

Trás-os-Montes, como escreveria mais tarde, era o Reino Maravilhoso. A definição com que abre a descrição de sua terra no livro *Portugal* oferece-nos a dimensão desse apego: “Fica no cimo de Portugal, como os ninhos fincados no cimo das árvores para que a distância os torne mais impossíveis e apetecidos. E quem namora ninhos cá de baixo, se realmente é rapaz e não tem medo das alturas, depois de trepar e atingir a crista do sonho, contempla a bem-aventurança”. A Miguel Torga não faltou a coragem para subir no mais íngreme, nem a inteligência para descobrir, a tempo, que aquele Reino, como toda a maravilha humana, tinha seus dias contados.

Era menino impossível, dividido, como dizia, entre as brincadeiras, as caçadas e o inferno dos “verbos irregulares, das conjunções subordinativas, dos quebrados e das reduções”. Uma infância que, segundo ele, “ia fugindo de suas palavras e de seus gestos, ou ninguém mais a queria”.

O futuro escritor logo se deu conta de que, se permanecesse ali, seria um pobre rapaz como os outros, curvado à condenação da enxada. Estava diante do irremediável: a escolha entre o eito e a batina, ou cruzar o mar salgado, em busca do Brasil. Escolheu o Brasil. E embarcou no navio *Arlanza*, numa terceira classe, onde só havia, escreveu depois, “barafunda e lágrimas” e o cheiro de “desinfetante branco dos urinóis que ardia no nariz”. Tinha apenas 13 anos. Era um menino pobre de Trás-os-Montes.

O Brasil do desembarque, conforme descreveu em *A criação do mundo*, “eram ilhas e morros, e casas, e barcos, e gente a acenar, e uma grande aflição dentro de mim”. À chegada, observou o alvoroço da cidade, as vitrines do Rio de Janeiro, as caras desconhecidas dos patrícios. Depois, os nomes dos lugares lidos das janelas do trem, e as serranias,

rios e florestas de tal maneira que não cabiam dentro de seus olhos. Fazenda Ouro Preto, interior de Minas Gerais.

Miguel Torga tinha de romper a crônica familiar, igual à da maioria dos homens de Agarez, denominação mítica de sua aldeia natal, espécie de cosmos dentro do Cosmos. Era preciso superar a história ancestral de tantos portugueses, como a de seus avôs: um, carreiro, o outro, almocreve; eternamente pobres, como o pai. Por isso, Torga fugira dos lobos do Marão, do terrível jugo da Santa Igreja Católica, e tomara o rumo do desconhecido, cheio de mistérios e de medos, mas o único possível para o homem que se revelaria no seu próprio *confiteor*:

O dono das minhas horas.
O das facadas cegas e raivosas
E o das ternuras lúcidas e mansas.
E de ser de qualquer modo
Andanças do mesmo todo. (...)

Aquelas suas horas, de fato, ofertaram-lhe o que de mais duro lhe podiam dar: o trabalho rigoroso nos cafezais de Minas, o despeito e o desprezo da mulher do tio que o acolhera e dele fizera seu segundo; todos os pesos do homem sobre os ombros do menino. Miguel Torga assim revelou aquela angústia de se ver sozinho no mundo: “O medo daquele Brasil assim noturno, abafadiço, irreal, com pios medonhos, sem qualquer luz a acenar ao longe”. Tinha apenas 13 anos. Era um menino pobre de Trás-os-Montes, debaixo do sol dos trópicos. Nu e sem luz.

Passou cinco anos em fazendas de café de Minas Gerais, naquele universo estranho, onde outros enigmas se insinuavam nos da religião na qual já não acreditava mais:

o Geraldino, que se transformava em lobisomem; a Paulina, que virava mula-de-padre; a preta Inês, que encarnava o espírito do avô. Fez o aprendizado dos campos com o negro Juvenal, teve a visão de bichos que mais pareciam saídos de um livro de mistérios, escreveu as primeiras cartas de amor. Torga observava que naquela mescla de raças e de nomes, de crenças e desatinos, miséria e riqueza se irmanavam para dominar a Natureza. Mas, no fundo, sua própria natureza clamava pela volta à terra da qual fora subtraído e onde se encontrava o húmus capaz de fazer fermentar sua imaginação de escritor.

Miguel Torga, que ainda era Adolfo Correia da Rocha, sentia-se pronto para o caminho do regresso, durante o qual receberia a revelação, a bordo do navio *Andes*, que o levava de volta a Portugal. Foi logo após a morte de um patrício, atingido pela tuberculose, lançado ao mar, túmulo maior dos portugueses. Naquele momento, Miguel Torga descobriu o escritor Machado de Assis. Ou melhor, o *Quincas Borba*, livro que comprara antes do embarque. E enquanto o Rubião de Machado olhava a enseada, no seu Rio de Janeiro, Miguel Torga, a despedir-se, observava aquele mar em toda a sua fundura. Embora já afeito a outras leituras, é junto do Rubião a sonhar que ele vai descobrir como “os autores procuravam criar, através das personagens que punham em movimento, símbolos perenes de realidades quotidianas”. Nascia, então, entre o escritor Miguel Torga e o escritor Machado de Assis uma cumplicidade na forma de compreender a vida e a literatura, expressa na exclamação do personagem do mestre do Cosme Velho: “Que abismo que há entre o espírito e o coração!”. Naquele instante Adolfo Correia da Rocha, 18 anos, cara de homem curtida pelos trópicos, encarna Miguel Torga.

Pouco importa que só tenha adotado esse nome nove anos depois, na ocasião em que publicou o ensaio *A terceira voz*. Ao contrário dos soldados que voltaram perplexos da I Grande Guerra sem ter o que contar – conforme escreveu Walter Benjamin no seu importante ensaio *O narrador* –, Miguel Torga regressaria de sua viagem brasileira para se tornar o grande narrador de nossa pátria, a língua portuguesa. Não um contador de histórias quaisquer, mas daquelas que confirmam todas as virtudes narrativas do marinheiro ou do camponês, do artesão ou do médico, todos os arquétipos do narrador do filósofo de *As passagens*. Um narrador com aquela força de quem desce à própria fundura, conforme escreveu: “Persistente, incansável, reactivo e apaixonado, a combater desde criança com duas pedras apenas na físga, o sim e o não, como uma força vital em movimento, capaz do melhor e do pior em doses transbordantes, sem contensão e sem manha”. E, mais adiante, a declaração: “A natureza negara-me o dom da conciliação. Antes mesmo de ler o *Apocalipse* já vomitava os mornos”. (...)

Dotado desse caráter, adotaria sua aldeia mítica como seu universo de escritor. Sua sina era a de colocar o mais grande no mais pequeno. Aqui não cabe o superlativo corretamente posto pela gramática, por não poder expressar a medida daquele sentimento tão entranhadamente seu de ser português. Como Torga confessaria mais tarde, seria capaz de viver em qualquer lugar do mundo, na condição de trabalhador para ganhar o pão, como já o fizera. Nunca como escritor, pois lhe faltaria o dicionário da terra, a sintaxe da paisagem. Diz melhor o poema, intitulado *Regresso*, de 1973:

Quanto mais longe vou, mais perto fico
De ti, berço infeliz onde nasci.
Tudo o que tenho, o tenho aqui plantado.
O coração e os pés, e as horas que vivi,
Ainda não sei se livre ou condenado.

Berço infeliz! O reencontro com Portugal é constatação de desespero. Portugal não mudara. Nem a fortuna do tio, quando também retornou, fora capaz de lavar a lepra da pobreza que marcara tantas gerações daqueles confins de Trás-os-Montes. A regra, naquele tempo, quase não permitia exceção: se algum dos retornados, como seu tio, com o dinheiro auferido no Brasil, se imaginasse algum dia livre daquela mancha secular, logo depararia com a barreira de classe, que sufoca pela humilhação e pela arrogância e calha mais fundo do que a fome de pão. A nova realidade de Miguel Torga, como confessaria, era a de um cotidiano que o obrigava a aceitar nos outros uma indignidade de que ele próprio nunca seria capaz. Restava-lhe um antídoto: a pena cortante com que empregaria o verbo escrever e seus afins, em todas as suas impossíveis conjugações, para subjugar um real tão absurdo que precisava de poucos ajustes para se transformar em ficção. Escreveu: “Esqueciam-se de que ali havia tantas classes como moradores. O rico, o remediado, o pobre, o pedinte, o feitor do rico, o serviço do remediado – uns e outros erguidos nas suas tamanquinas”. E mais adiante, em tom de denúncia: “Um Portugal velho e rotineiro, de senhores e servos, estava ali vivo e presente. De mão vazia, ninguém pedisse justiça, conforto divino, instrução ou saúde. Parasitas do povo, o padre, o médico, o professor e o juiz, em nome de Deus, do saber, da lei ou de Esculápio, exigiam todas as formas de pretesia, a começar pela mais concreta: o óbolo dos frutos da terra”.

Adolfo Correia da Rocha formou-se em Medicina pela Universidade de Coimbra, em 1933, e iniciou-se na profissão na sua mítica Agarez. Confessou que, como médico, presenciara tantas desgraças, e não pudera chorar. Registrou no seu *Diário* o dia em que se viu impossibilitado de curar uma criança: “Só podia pegar no bracito magro e morno, apertar a artéria inerte e ficar uns segundos a trincar os dentes, depois sair sem dizer nada”. E se perguntou: “Quem saberá por aí uma palavra para estes momentos? Uma palavra para um médico dizer a esta mãe, que entregou um filho vivo e recebeu da vida um filho morto”.

E enquanto Adolfo Correia da Rocha cuidava de doentes, o escritor Miguel Torga inspirava-se nos personagens da infância para povoar seus *Contos da montanha*.

A decisão de se plantar na sua aldeia não foi tomada por acaso. Veio depois de uma tumultuada viagem à Espanha, França, Itália. Nesse périplo, Miguel Torga tornou-se uma espécie de olho de furacão. Diante dele viu desfilar a República Espanhola, em todo o seu martírio. E na Itália, infestada de cartazes fascistas com os dizeres *Crédere, obbedire* de Mussolini, entre as obras do imenso patrimônio artístico do país, o escritor se quedou deslumbrado diante da Basílica de S. Pedro. Foi quando ele, o descrente, escreveu:

Sob o teu manto de oiro, que arrefece,
É que eu me sinto irmão
Da toupeira sem olhos, que se aquece
Enterrada no chão!

Abro um parêntese. É difícil ler esses versos sem que nos venha à lembrança um outro poeta, São Francisco de Assis, que estivera em Roma num dia do ano de 1209,

se enlambuzou com os porcos depois de lhe ter sido negada audiência com o papa Inocêncio III. Mas o papa logo o receberia, depois de um sonho, no qual vira surgir a seus pés uma palmeira cinzenta, como a lama dos porcos, que crescia de forma fabulosa. A pequena toupeira cega do Trás-os-Montes, que se enterra no chão, é uma grande metáfora. Como o animal de inverno de um outro poeta, o peruano José Watanabe, que no fim de sua hibernação toca o próprio corpo para constatar que sua carne não é a montanha.

Certamente é por conta desse sentimento tão terrestre que, finalmente, na França, na convivência com portugueses no exílio, com os quais comunga desesperança e saudade, Miguel Torga tomou a decisão definitiva de permanecer vivendo em Portugal. Vencera a tentação de combater na Espanha por uma causa perdida, sob a bandeira do 5º Regimento, comandado pelo legendário Enrique Lister. Desvencilhara-se da idéia de desesperar em Paris, num exílio sem fé. Sua consciência definira-se numa só frase: o local é o universal menos os muros.

E ele vai reencontrar seu país pobre e humilde, mas com uma natureza que era, para ele, um milagre de convívio humano, uma espécie de antídoto para aquele temperamento, misto de revolta, agudeza crítica, fome de humanidade. Fez um juramento, que é fundamento de toda sua obra: “Foi nessa pátria assim discretamente entendida como o chão sagrado de amor e de prova, que me dispus a continuar, com redobrada aplicação, o exercício de curar e o suplício de escrever...”. Iria trabalhar de dia a ver doentes, de noite subjugado pelos livros. “Em poucos meses estaria apto a usar honestamente o espéculo e o bisturi”. Quanto à caneta, escreve, “se não vinha mais aparada da viagem, trazia pelo menos outra humildade”. E à caneta não deu

tréguas. Da publicação de seu primeiro livro, *Ansiedade*, aos 21 anos, até o final de seu imenso *Diário* (iniciado em 1934 e terminado em 1993), foram 65 anos sem descanso. Se o livro *A criação do mundo* vai até o 6º dia, é porque um verdadeiro criador, segundo ele, mesmo sendo Deus, não descansa no 7º.

Essa consciência crítica necessitava de um nome, da mesma forma que Fernando Pessoa criara seus heterônimos. Nome capaz de pôr em evidência a dimensão de sua bio/grafia. “Bio” e “grafia”, com um travessão a cortar a palavra, para dar sentido ao conceito elaborado por Maingueneau: “A vida rumo à grafia ou a grafia rumo à vida”. Então, que o sobrenome fosse a urze, a torga *Erica lusitanica*, agarrada ao chão, a cumprir uma pedagogia assemelhada àquela educação pela pedra de João Cabral, tão seco quanto ele. Ou à de Graciliano Ramos, o mesmo gênero de linha reta, as mesmas feições daquela espécie de homem que não existe mais. E, antes da urze, do Torga, que nome se dar? A escolha já a fizera: Miguel de Unamuno e de Cervantes, duas figuras imortais da Espanha de sua admiração: bravura, inteligência, loucura visionária. A pátria do magnífico reitor da Universidade de Salamanca, Don Miguel de Unamuno, que ousara enfrentar, apenas com a arma de sua inteligência, o grito de “Viva la Muerte”, do general fascista Milan Astray, aquele que dizia ter vontade de sacar a pistola toda vez que ouvia a palavra cultura. Nomes de Espanha, por onde passara em plena Guerra Civil. Espanha “magra, ossuda, em pousio, onde a própria respiração se fazia a custo, e cada passo sabia a calvário repetido”. Sente-se na frase que a Espanha era, para ele, corpo dotado de humanidade, que conhecera o frêmito que antecede os grandes terremotos. Miguel Torga

era da estirpe desses homens, desses miguéis de Espanha. Por isso, se queria ibérico acima de tudo. Por isso, a vida toda se conduziu como eles.

Conta o poeta e diplomata Alberto da Costa e Silva que o presidente Juscelino Kubitschek, quando ambos se encontravam em visita a Portugal, o encarregara de contactar o escritor Miguel Torga. Era intenção do presidente brasileiro condecorá-lo com uma de nossas comendas. Torga recebeu o enviado, mas recusou a homenagem. Alberto da Costa e Silva comentou que Miguel Torga provavelmente não aceitara o convite porque o governo do Brasil não condecoraria outros opositores do governo de Salazar, e Miguel Torga seria o único protegido pela distinção brasileira. Mas aquela recusa foi fruto de uma consciência maior, certamente ditada por aquele sentimento tão bem traduzido pelo escritor francês Pierre Jean Jouve, no seu prefácio ao livro *La colombe*, de Emmanuel: “O poeta representa, na catástrofe e contra ela, aquilo que é mais permanente e sagrado que toda ação política. Só o ultrapassa, em perfeição de gravidade, o homem que coloca sua vida na balança, e se bate”. Além disso, Miguel Torga não era apenas um nome. Era uma profissão de fé, uma determinação. A força da palavra mais viva do povo português.

Não há escritor sem suas circunstâncias. Além das montanhas de seu Reino Maravilhoso de Trás-os-Montes, há duas terras marcantes no dicionário de Miguel Torga: uma, física; outra, espiritual. O Brasil é o país de sua iniciação. Dezesete anos separam dois poemas com este mesmo título, *Brasil*. O primeiro, de 1953, lírico, refere-se à pátria do menino e à infância perdida. O segundo, de 1970, é mais enfático ainda:

Brasil onde vivi, Brasil onde penei,
Brasil dos meus assombros de menino:
Há quanto tempo já que te deixei,
Cais do lado de lá do meu destino.

Brasil, que visitou novamente, em 1954. Trinta anos de separação e o comentário de que desejaria ter se mantido sereno, mas que voltara a se emocionar diante da antiga escola e ainda sentia que o sapé das pastagens lhe picava os pés. E Miguel Torga escreveu esta passagem, que o aproxima de Gilberto Freyre, um dos escritores de sua admiração: “O mundo nunca será suficientemente grato ao Brasil por esta dignificação do negro, que é um triunfo no plano moral e no plano estético. Cor maravilhosa, o preto aveluda tudo, integra na sua pureza as manchas da desarmonia. Desenha-se. Um braço, um seio ou um rosto branco prolongam-se no ambiente, integram-se e diluem-se na luz. Mas que nitidez de contornos a duma presença onde a realidade e a sombra vivem fundidas!”

Mas se o Brasil é quase só emoção e paisagem, a sua Espanha é só devoção, revelada nestes versos:

Não passarão!
Arde a serra, mas dum simples grão
Nasce o trigal de novo.
Morrem filhos e filhas da nação,
Não morre um povo!

Foi na Espanha que Miguel Torga testemunhou os escombros da guerra. Aquela mesma visão dos vencidos, que num outro século Francisco José de Goya y Lucientes soube tão bem retratar em *Los desastres de la guerra* e *Los fusila-*

mientos del tres de mayo. Aqueles escombros eram os “dejectos da ferocidade inútil, a esterilidade satânica do seu rastro”.

Há um momento marcante na vida do escritor Miguel Torga. Foi na fronteira entre Espanha e Portugal, quando ele se viu no cruzamento de dois mundos. De um lado, amontoados em caminhões, prisioneiros, amarrados, aguardavam a ordem de fuzilamento. Era o final de uma das guerras mais fratricidas do século, que ele acabara de testemunhar, espécie de “avant-première” da II Grande Guerra. Sob os olhares temerosos de seus companheiros de viagem, Torga nega-se a responder à saudação dos vencedores partidários de Franco. Do outro lado, um Portugal soturno o esperava, um Portugal cujo regime se notabilizaria pela perseguição aos opositores, sistematicamente submetidos aos maus-tratos em prisões como as do Aljube, que ele não tardaria a conhecer. E seu delito maior foi o de ter publicado o *4º dia da criação do mundo*, justamente a parte consagrada àquela viagem inesquecível.

Eu também atravessei aquela fronteira, quando Salazar e Franco ainda eram vivos. Causava calafrio passar por aquela aduana. Vi os tricórnios e as capas negras da Guardia Civil em Fuentes de Oñoro, a um passo de Vilar Formoso. Por isso, consigo imaginar Miguel Torga negando-se a responder à saudação daquela soldadesca descrita por Lorca, poeta de sua admiração, fuzilado em 1936. O mesmo Lorca a quem Miguel Torga dirigiu estes versos, no seu *Poemas ibéricos*:

Venho, talefe branco da Nevada,
Filho novo de Espanha!
Venho, e não digas nada;
Deixa um pobre poeta da montanha
Trazer torgas à rosa de Granada!

Depois daquela travessia, outra vez em Portugal, o exílio dos exílios, entre uma Espanha humilhada e um mar onde os gemidos se perdiam. Miguel Torga vai se tornar o escritor da verdade, ponte entre tradição e modernidade. Mas, dialeticamente, também o da ruptura, que o impediu de tornar-se um intelectual tradicional, no sentido gramsciano do termo.

Contra tudo e contra todos, Miguel Torga, sozinho no universo de sua consciência, vai incorporar às vozes do mundo vindouro aquelas que há muito haviam perdido a fala. Se sua escrita é toda denúncia, não o é por força de um desiderato ou por ditames de um invisível “intelectual orgânico”. É uma voz solitária e, ao mesmo tempo, múltipla. À margem de qualquer instituição e, por isso mesmo, uma das mais críticas de Portugal. Mas a que preço! Vigiado em permanência, os livros censurados, os interrogatórios da PIDE, a prisão do Aljube: todos os passos do calvário português.

Mas, em todos os momentos, o sentimento crítico e a atenção despertados para os mais simples acontecimentos, reveladores de grandes verdades. No percurso da prisão, pela janela do furgão que o conduzia, avistou o cavalo de pata erguida da estátua de D. José e ironizou: “Engraçados, os monumentos! Pretendiam inculcar a eternidade com ingredientes transitórios... Os ministros liam decretos de bronze, os poetas empunhavam liras de pedra, os reis pavoneavam a majestade nos pedestais...”. E seguiu-se a indagação: “Seria que o povo, que pagava as alegorias, lhes atribuíra qualquer valor? Ou haveria em cada pátria dois mundos paralelos: o oficial e o outro? O passivo e o activo? O das comemorações e o das acções?”.

Preso, através das grades do Aljube, observava a vida transcorrendo lá fora: transeuntes sem qualquer consciência

do que se passava lá dentro entre sombras e gemidos, mas que eram também aqueles “personagens que punham em movimento símbolos perenes de realidades quotidianas”. E, sobre a prisão, escreveu, implacável: “Enjaulado como uma fera, privado dos mais elementares meios de higiene, a ouvir e a cheirar os próprios rumores e odores, sem voz, sem direitos, sem acção, condenado a uma existência meramente vegetativa, funcional, de alambique, a comida a entrar e a sair, o sono e a vigília a alternar na repetição pendular do mesmo absurdo. Um suíno no chiqueiro tinha mais regalias do que ali um filho de Deus: o tratador que vinha a espreitá-lo, falava-lhe, ao menos”.

Por todas as suas qualidades de homem e de escritor, sinto aquele fascínio que revelei ao meu amigo José Rodrigues de Paiva, quando leio Miguel Torga. Tal como o do espectador do grande cinema neo-realista italiano, no qual a enunciação do real vem sempre acompanhada de uma absoluta perfeição de imagens. A obra de Torga tem o cunho daquela mesma beleza que penetra nossas entranhas e nos faz pensar na personagem de outro português, o escritor José Saramago. É a Blimunda, do *Memorial do convento*, que num dos diálogos do livro ouve alguém lhe dizer: “Ver como tu vês é a maior das tristezas, ou sentido que ainda não podemos suportar”. E Saramago também recupera, em epígrafe do mesmo livro, uma observação de Marguerite Yourcenar que cabe muito bem neste pequeno elogio a Miguel Torga: “Je sais que je tombe dans l’inexplicable, quand j’affirme que la réalité – cette notion si flottante –, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d’accès aux choses qui dépassent la réalité” (“Sei que caio no inexplicável quando afirmo que a realidade – essa noção tão flutuante –, o co-

nhecimento o mais exato possível dos seres, é nosso ponto de contato e nossa via de acesso às coisas que ultrapassam a realidade”).

Sempre a remar contra a corrente, todas as formas de opressão mereceram seu registro. A título de exemplo, foi absolutamente profética a anotação feita no seu *Diário*, do dia 14 de setembro de 1953. Naquele dia, de passagem pela cidade de Argel, um ano e dois meses antes de rebentar a sangrenta Guerra de Libertação da Argélia, ele escreveu: “As duas bofetadas que um polícia francês acaba de dar na minha frente a um nativo vagabundo hão-de custar caro à França. Até me pareceu ver o céu claro da Argélia abrir-se ligeiramente, e Maomé tomar nota do caso no seu canhenho de represálias”. E acrescentou: “Este cartesianismo europeu não se convence de que toda a forma de colonialismo é imoral, seja ela a mais progressiva materialmente e a mais codificada socialmente. De que à universal e tentacular presença civilizadora do cristianismo falta sempre um dos lados do diálogo: a opinião do indígena”.

Vivi em Argel entre 1970 e 1977. Sou testemunha de que naquele dia Miguel Torga teve uma antevisão daquela guerra que duraria 7 anos e iria custar mais de 1 milhão de mortos.

Era 1998, em Évora. De tarde, numa livraria, Sônia, minha mulher, abre um livro de poemas e comenta que, em cada página do livro, há um nome de árvore, um registro de flor. Era a *Antologia poética*, de Miguel Torga, de quem até então eu conhecia apenas os contos. Pusemos dentro dele algumas folhas daquelas árvores desconhecidas do sol dos trópicos: folhas de choupo, carvalho, plátano... Hoje, as folhas estão secas. Os poemas, cada vez mais vivos. Foram feitos com os verbetes do dicionário da terra de um grande escritor

e poeta que agora faz 100 anos. David Mourão Ferreira, o grande intelectual luso, o considerava “a reencarnação de um poeta mítico por excelência – daquele que vive na intimidade das forças elementares (a terra, o sol, o vento, a água) para celebrá-las com o seu canto – e alto exemplo de constante rebeldia, numa atmosfera que pretende asfixiá-lo”.

Estamos em 2007. Não há mais na pátria de Miguel Torga dois mundos paralelos, como aqueles que ele avistou através das grades da prisão. Há um mundo só, um vasto mundo, no qual nós, brasileiros, nos incluímos, a reconhecer que a voz de Miguel Torga – multiplicada nos livros e nos fados – não é apenas a voz de Portugal. É a voz de todos que o comemoram. A voz do homem que, segundo ele, é a consciência de seus passos.

Sobre os autores

ANA PAULA ARNAUT. Doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de Coimbra. Professora da Faculdade de Letras, membro e investigadora do Centro de Literatura Portuguesa da mesma Universidade. Dedica-se ao estudo de expressões literárias portuguesas contemporâneas, particularmente as obras de Saramago e Lobo Antunes, sobretudo no que têm de manifestações pós-modernas. Vem publicando vasta produção ensaística em revistas especializadas portuguesas e internacionais além de vários livros, destacando-se, entre estes, *Pós-modernismo no romance português contemporâneo. Fio de Ariadne, máscaras de Proteu* (2002) e o recente *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979–2007. Confissões do trapeiro* (2008).

ANTONY CARDOSO BEZERRA. Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal Rural de Pernambuco. Desenvolve estudos sobre ficção e narrativa em suas relações com o discurso histórico. Atua como tradutor (do inglês) de textos críticos e ficcionais. Publicou os livros *Demasiadas realidades. Quatro estudos sobre a ficção de John Steinbeck* (2007) e *Uma inserção de Tortilla flat e de Esteiros na História do Romance*. Investigação

sobre problemas de realidade, ficção e personagens na narrativa (2008), sua tese de doutorado. Tem produção ensaística publicada em revistas especializadas.

ELIZABETH CARDOSO CARVALHO. Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco, com a dissertação *O entrelaçar da poesia de Antero de Quental e Florbela Espanca*, defendida em 2002. Leciona Literatura Portuguesa na Focca – Faculdade de Olinda. Sobre autores portugueses e africanos, vem publicando artigos, ensaios e textos de comunicações a congressos, nas respectivas atas e em revistas especializadas.

EVERARDO NORÕES. Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Poeta, ensaísta, editor e tradutor (francês e espanhol). Tem produção poética e crítica, além de traduções, esparsas em periódicos nacionais e estrangeiros. Organizou, para a Editora Aguilar, a *Obra completa* de Joaquim Cardozo (2009). Entre os seus livros de poemas destacam-se *A rua do Padre Inglês* (2007), *Retábulo de Jerônimo Bosch* (2009) e *Poeiras na réstia* (2010).

JOSÉ RODRIGUES DE PAIVA. Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras da mesma Universidade. Estudioso da obra de Vergílio Ferreira, sobre a qual incidiram a sua dissertação de mestrado e a tese de doutorado, esta última, intitulada *Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*, publicada em livro, em 2007, pela Editora Universitária (UFPE). Publicou, também, vários outros livros de ensaios, contos e poemas. É presidente da Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano.

OFÉLIA PAIVA MONTEIRO. Professora catedrática (aposentada) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Membro e investigadora do Centro de Literatura Portuguesa, da mesma Universidade, onde coordena o projeto “Estudos Garrettianos”. Continua a desenvolver atividades de ensino e pesquisa em níveis de mestrado e doutorado, dedicando-se, sobretudo, às literaturas portuguesa e francesa dos séculos XVIII a XX. Além dos vários livros de que é autora, possui numerosas publicações esparsas em coletâneas de ensaios, atas de congressos e revistas especializadas portuguesas e internacionais, destacando-se, entre as suas obras, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e criação* (2 vols., Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1972 – tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa).

ESTUDOS SOBRE MIGUEL TORGA

INFORMAÇÕES GRÁFICAS

TIPOGRAFIA | Times New Roman

Editora
Universitária  **UFPE**

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 - Várzea
Recife | PE CEP: 50.740-530 Fax: (0xx81) 2126.8395
Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930
www.ufpe.br/edufpe - edufpe@nlink.com.br - editora@ufpe.br

Confiança

O J é bonito neste mundo, e anima,,
É ver J na vindima
De cada sonho
Fica a cepa a sonhar outra aventura...
É J a doçura
Que se não prova
Se transfusora
Numa doçura
Muito mais pura
E muito mais nova...

big boy.

(Cântico do Homem)



Conselho da
**Comunidade
Portuguesa**
de Pernambuco

