

VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 11



SANTIAGO DE COMPOSTELA
2009

A AIL – Associação Internacional de Lusitanistas tem por finalidade o fomento dos estudos de língua, literatura e cultura dos países de língua portuguesa. Organiza congressos trienais dos sócios e participantes interessados, bem como co-patrocina eventos científicos em escala local. Publica a revista *Veredas* e colabora com instituições nacionais e internacionais vinculadas à lusofonia. A sua sede localiza-se na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Portugal, e seus órgãos directivos são a Assembleia Geral dos sócios, um Conselho Directivo e um Conselho Fiscal, com mandato de três anos. O seu património é formado pelas quotas dos associados e subsídios, doações e patrocínios de entidades nacionais ou estrangeiras, públicas, privadas ou cooperativas. Podem ser membros da AIL docentes universitários, pesquisadores e estudiosos aceitos pelo Conselho Directivo e cuja admissão seja ratificada pela Assembleia Geral.

Conselho Directivo

Presidente: Elias Torres Feijó, Univ. de Santiago de Compostela
eliasjose.torres@usc.es

1.^a Vice-Presidente: Cristina Robalo Cordeiro, Univ. de Coimbra
cristinacordeiro@hotmail.com

2.^a Vice-Presidente: Regina Zilberman, UFRGS; FAPA; CNPQ
regina.zilberman@gmail.com

Secretária-Geral: M. Carmen Villarino
Pardo carmen.villarino@usc.es

Vogais: Anna Maria Kalewska (Univ. de Varsóvia); Benjamin Abdala Junior (Univ. São Paulo); Claudius Armbruster (Univ. Colónia); Helena Rebelo (Univ. da Madeira); Mirella Márcia Longo Vieira de Lima (Univ. Federal da Bahia); Onésimo Teotónio de Almeida (Univ. Brown); Petar Petrov (Univ. Algarve); Raquel Bello Vázquez (Univ. Santiago de Compostela); Sebastião Tavares de Pinho (Univ. Coimbra); Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Univ. Fed. do Rio de Janeiro); Thomas Earle (Univ. Oxford).

Conselho Fiscal

Fátima Viegas Brauer-Figueiredo (Univ. Hamburgo); Isabel Pires de Lima (Univ. Porto); Laura Calcavante Padilha (Univ. Fed. Fluminense).

Associe-se pela *homepage* da

AIL: www.lusitanistasail.net

Informações pelos *e-mails*:

ailusit@ci.uc.pt

Veredas

Revista de publicação semestral

Volume 11 – Maio de 2009

Director:

Regina Zilberman

Director Executivo:

Benjamin Abdala
Junior

Conselho Redactorial:

Aníbal Pinto de Castro, Axel Schönberger, Cleonice Berardinelli, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, Helder Macedo, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Ria Lemaire. Por inerência: Anna Maria Kalewska, Claudius Armbruster, Cristina Robalo Cordeiro, Elias J. Torres Feijó, Fátima Viegas Brauer-Figueiredo, Helena Rebelo, Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha, M. Carmen Villarino Pardo, Mirella Márcia Longo Vieira de Lima, Onésimo Teotónio de Almeida, Petar Petrov, Raquel Bello Vázquez, Sebastião Tavares de Pinho, Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Thomas Earle.

Redacção:

VEREDAS: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas
Endereço eletrónico: ailusit@ci.uc.pt

Realização:

Coordenação: Maria de Fátima Viegas Brauer-Figueiredo, Markus Schäffauer, Martin Neumann
Revisão: Laura Blanco de la Barrera
Desenho da Capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa, Portugal

Impressão e acabamento:

Unidixital, Santiago de Compostela, Galiza
ISSN 0874-5102

AS ACTIVIDADES DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS
TÊM O APOIO REGULAR DO INSTITUTO CAMÕES E DA
CONSELHARIA DA CULTURA DA JUNTA DA GALIZA

SUMÁRIO

EDITORIAL.....	9
-----------------------	----------

NOTA DE APRESENTAÇÃO.....	11
----------------------------------	-----------

I. REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS

CARLOS MENDES DE SOUSA Cartas para Miguel Torga.....	21
---	----

CRISTINA ROBALO CORDEIRO Miguel Torga: A Casa e os Livros.....	35
---	----

PAULA ISABEL SANTOS & CARLA BASTOS Miguel Torga – Das Raízes para a Imortalidade.....	45
--	----

MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE Memória, silêncios e ficção em <i>O Quarto Dia</i> de <i>A Criação do Mundo</i> e no <i>Diário I</i> de Miguel Torga.....	59
---	----

INÊS ESPADA VIEIRA Contar a Guerra e Vencer as Batalhas da Liberdade.....	77
--	----

II. À PROCURA DE IDENTIDADE

MARIA DE FÁTIMA MARINHO Miguel Torga e a Memória do Passado.....	93
---	----

PAULO DE MEDEIROS Palavras Gastas.....	101
---	-----

ORLANDO GROSSEGESSE Torga em Saramago. <i>Dos Poemas Ibéricos à Jangada de Pedra</i>	109
---	-----

EBERHARD GEISLER O que é o humano? Leitura psicanalítica da obra de Miguel Torga.....	131
---	-----

III. SER ARTISTA

CLARA CRABBE ROCHA

A Lição de Bambo.....155

ELIAS J. TORRES FEIJÓ

A geo-cultura original dos contos de Miguel Torga e o seu progressivo desaparecimento: De *Bichos* a *Novos Contos da Montanha*.....167

HENRY THORAU

Ainda por descobrir – Miguel Torga como dramaturgo.....185

MARIA ANTÓNIO FERREIRA HÖRSTER

Miguel Torga e a literatura de expressão alemã à luz do seu *Diário*.....199

ISABEL MARIA FIDALGO MATEUS

Viajar com Miguel Torga em Portugal.....233

IV. AS TÉCNICAS DO NARRADOR

ANA LUÍSA VILELA

A *Lei do Sangue*: representação física e poética do corpo nos últimos contos de Torga.....251

JOACHIM MICHAEL

A violência nos contos de Miguel Torga.....267

TERESA ARAÚJO

“O Cobarde” e “Requiem”: clandestinidade e alegoria.....287

TERESA CRISTINA CERDEIRA

Jorge de Sena e Miguel Torga: o discurso bíblico na biblioteca do artesão.....299

KARL HEINZ DELILLE

O conto “Vicente” e as suas traduções alemãs.....315

V. A ARTE DO POETA

MARIA MADALENA MARCOS CARLOS TEIXEIRA DA SILVA

Da leitura do *eu* à leitura do *outro*. Expressão poética e comunicação.....333

MARIA LÚCIA DAL FARRA

Um semblante de mulher: leitura da *Antologia Poética*.....347

LUÍSA COSTA-HÖLZL	
Aninhar o Menino Jesus no entendimento – Torga e o Natal, 30	
poemas.....	359
<i>OS/AS AUTORES/AS</i>	373
<i>NORMAS DE EDIÇÃO</i>	383

EDITORIAL

A partir do próximo número, a revista *Veredas*, tendo como objetivo aumentar o impacto científico dos artigos publicados, apresentará algumas modificações, tal e como acordado na Direção da AIL. A mais importante é que, por regra geral, os números deixarão de ser temáticos –reservando esta modalidade para ocasiões excecionais- e haverá, no entanto, uma chamada para artigos permanentemente aberta para todas as investigadoras e investigadores que desejarem enviar os seus contributos, que serão avaliados de forma anónima por especialistas alheios ao conselho redatorial, de modo a garantir a qualidade científica dos trabalhos.

Com o mesmo objetivo de aumento da difusão e da consideração da nossa revista, a *Veredas*, que é acessível na internet desde o número 11, desaparece com a presente edição como publicação em papel. As mudanças que se estão a produzir nos últimos anos e cada vez mais velozmente no âmbito das publicações científicas mostram que este é o caminho que deverão seguir todas as revistas que aspirem a ser indexadas e consideradas polos critérios e modelos de avaliação reconhecidos pelas universidades e outras instituições investigadoras.

Fazemos, pois, desde estas páginas uma chamada a todos os pesquisadores e a todas as pesquisadoras no âmbito das Ciências Sociais e Humanas para o envio dos seus artigos relacionados com qualquer aspeto da língua e das culturas lusófonas, sublinhando que valorizaremos especialmente aqueles trabalhos que adoptarem nas suas metodologias e nos seus objetos de estudo uma perspectiva inovadora e interdisciplinar.

A direção da revista e da Associação Internacional de Lusitanistas confia em que estas inovações darão como resultado uma melhor e maior valorização tanto da própria *Veredas* como das autoras e autores que colaborarem com as suas publicações.

Santiago de Compostela, Maio de 2009

Elias J. Torres Feijó
(Diretor)

Raquel Bello Vázquez
(Diretora executiva)

NOTA DE APRESENTAÇÃO

No dia 12 de Agosto de 2007 celebrou-se o centenário do nascimento de Miguel Torga (1907–1995). Ora, por um lado, concede-se ao escritor obsequiado por prémios literários o mérito de se ter gravado na memória do século XX e de o ter profundamente marcado com a sua obra; por outro lado, porém, a vida deliberadamente retirada do autor, o seu indomável desejo de liberdade e a sua recusa absoluta em seguir as tendências ou modas literárias, em se deixar integrar em preconceitos estereotipados levantaram desde sempre problemas quanto à sua classificação literária. Este rápido diagnóstico dá origem à suspeita de que é talvez nas contingências do século XX que é preciso procurar uma explicação da personalidade e das obras de Miguel Torga.

São os contos a parte mais famosa da sua vasta obra, são eles que atraem admiração unânime pela sua arte. No entanto, já a sua usual classificação como testemunho regionalista da povoação rural e dos seus modos de (sobre-)viver no Norte montanhoso de Portugal se torna difícil, ao tomar-se em consideração a problemática existencialista que subjaz a todos. E a dificuldade vai aumentando ainda diante dos contos *urbanos* do Autor (por exemplo, “Rua”).

Uma outra espécie de embaraço, desta vez quanto ao género literário, é provocado pelo seu *Diário*, obra monumental de 16 volumes, publicados entre 1941 e 1993. Sobre fundo só muito parcialmente autobiográfico vemos amalgamarem-se história contemporânea, crítica da cultura e da sociedade, trechos de prosa, poemas, reflexões poetológicas e muitos outros géneros numa criação híbrida, quase monstruosa mas nem por isso menos fascinante, até porque se recusa a todas as tentativas de categorização da parte da crítica literária. No caso dos seis volumes d’*A Criação do Mundo* (1938-1981), Torga encena um jogo transgressivo semelhante ao género da autobiografia.

O cunho existencialista de Miguel Torga torna-se evidente na sua voluminosa obra poética. São constantes e recorrentes as alusões e pontos de contacto com as tradições cristãs e a antiguidade. Porém, na maioria dos casos estas referências são invertidas, postas ao serviço de uma religião da imanência (como, por exemplo, n' *O outro livro de Job* ou em *Orfeu rebelde*). Até ao presente, as peças teatrais de Torga, com títulos como *Mar* ou *Terra*, tal como o seu romance *Vindima*, não têm despertado muito interesse da crítica literária. No entanto, nos últimos anos vários críticos, entre os quais Maria Alzira Seixo, têm reivindicado uma revalorização desses textos pouco conhecidos. Por outras palavras, a obra de Torga apresenta-se multiforme, complexa e de difícil alcance. Pensa Eduardo Lourenço que a originalidade da obra se baseia no seu arcaísmo, mas esta suposição quadra mal com a crítica radical a Deus, pela qual sobretudo os contos de *Bichos* se tornaram famosos. Face a essas constatações aparentemente contraditórias, sobressai a questão das relações da obra de Miguel Torga com a modernidade, ou melhor, com o modernismo do século XX. Trata-se no seu caso da conjuração de um Portugal arcaista, qual cosmos rural em irreversível via de extinção na segunda metade do século XX? Ou temos de interpretá-lo como o precursor de certas ideias (pós-?)modernas, sobretudo no que respeita à problemática do sujeito moderno, segundo as quais a humanidade está sujeita inevitavelmente a poderes, sublimes sim, porém nem sobrenaturais, nem divinos? E, finalmente, como se relaciona a escrita de Torga com Portugal? Por um lado, é lido como o cantor *par excellence* da sua pátria-mãe; por outro, não podemos esquecer que ele mesmo toma sempre uma distância crítica face a esse Portugal que tanto ama, mas que considera muitas vezes num contexto expressamente *ibérico*, desta maneira desmentindo qualquer suspeita de nacionalismo exacerbado.

Em suma, a obra de Miguel Torga levanta mais questões do que dá respostas ou certezas. O seu centésimo aniversário oferece uma ocasião propícia para uma nova aproximação à obra do autor, com uma distância crítica que convém a esta conjuntura simbólica. As questões e dificuldades mencionadas acima salientam a urgência

dessa revalorização. A produção literária de Torga acompanha e comenta a maior parte do século XX e a sua re-leitura, que constitui o alvo do Colóquio de Hamburgo, serve também à revisão múltipla do século passado, dos seus desenvolvimentos e contradições, em Portugal.

Os participantes neste número da *Veredas* dedicaram-se a este vasto projecto com as mais variadas interrogações e sob diferentes aspectos, que não visavam uma das habituais homenagens ou até uma cega apoteose do escritor transmontano, mas tentavam situar Miguel Torga e a sua variadíssima obra no contexto da literatura e da cultura (portuguesa, mas não exclusivamente) do século XX e, desse modo, explicar ou elucidar algumas das dúvidas e perplexidades que levanta.

Um primeiro bloco de contribuições pode ser resumido sob o título de *Referências (auto)biográficas*. Em “Cartas para Miguel Torga”, Carlos Mendes de Sousa pretende dar a conhecer um dos seus trabalhos de investigação, isto é, a publicação de um volume de correspondência inédita dirigida ao escritor, que abrange o período de 1930 a 1994. Este conjunto de cartas inéditas, de autores nacionais e estrangeiros (entre eles Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Jorge Amado ou Jack Lang), oferece elementos valiosos e até agora na maior parte desconhecidos, que facilitam a compreensão de certos aspectos não só da história literária e cultural do século XX português, mas também do itinerário político, cívico e literário de Miguel Torga, o que leva à refutação pura e simples da imagem estereotipada do poeta deliberadamente solitário e incompreendido. Na sua contribuição “Miguel Torga: A Casa e os Livros”, Cristina Robalo Cordeiro fala das dificuldades e das difíceis escolhas que teve de fazer quando aceitou o cargo de Conservadora da Casa-Museu Miguel Torga. O que se pode *mostrar, exhibir* do interior da casa habitada pelo escritor ou da sua intimidade espiritual que espelhe de forma palpável as suas obras – sobretudo quando (como no caso de Miguel Torga) o despojamento monacal do poeta não favorece uma tal ostentação? Um problema mais abstracto da biografia de Miguel Torga é discutido por Paula

Isabel Santos e Carla Bastos no artigo “Miguel Torga – Das Raízes para a Imortalidade”, onde sustentam numa leitura psiquiátrica ou psicanalítica segundo a qual o conceito da imortalidade simbólica está presente em todos os escritores. Dos cinco *modos* nos quais este desejo se manifesta –segundo Jay Lifton: o biológico, o criativo, o religioso, o natural e o experiencial– tornam-se evidentes sobretudo o modo natural e o modo biológico, tal como o modo criativo, na medida em que Torga, por um lado, nunca deixa as suas raízes e sublinha desde sempre a sua identidade telúrica, e por outro lado deixa de si uma obra artística que o eleva à imortalidade simbólica. Duas vezes é focalizado um aspecto bastante específico da biografia de Miguel Torga: a Guerra de Espanha. Em “Memórias, silêncios e ficção em *O Quarto Dia* de *A Criação do Mundo* e no *Diário I* de Miguel Torga”, Maria Manuela Gouveia Delille concentra-se em duas facetas fulcrais nas duas versões existentes da narração da primeira viagem de Torga à Espanha dos anos da Guerra Civil: a auto-encenação de ambos os textos e a sua dimensão política, diferentemente acentuada numa versão e noutra, mas muito marcada em ambas. Contudo, além da análise das diferenças textuais entre as duas versões e as suas implicações na exegese, a contribuição tenta explicar com as circunstâncias biográficas do autor a ausência de qualquer alusão à Guerra Civil de Espanha, à Segunda Guerra Mundial e aos crimes do nacional-socialismo nas páginas do *Diário I* (de 1941), bem como nos volumes seguintes do *Diário*. “Contar a Guerra e Vencer as batalhas da Liberdade”, de Inês Espada Vieira, salienta mais uma vez o impacto da Guerra Civil de Espanha na obra literária de Miguel Torga. Através de leituras de vários contos, do *Quarto Dia* d’*A Criação do Mundo* e de alguns poemas, a autora chega à conclusão de que todas estas escritas testemunham a inabalável fé de Torga no humano, que vai a par com o desejo absoluto de Liberdade e a firme intenção de lutar para alcançar esse ideal.

Uma segunda unidade temática foi constituída pela preocupação de Miguel Torga com a identidade, seja ela pessoal, portuguesa ou até ibérica. Em “Miguel Torga e a Memória do Passado”, Maria de Fátima Marinho analisa a construção da

identidade nacional a partir da memória nos seus complexos envolvimento entre a literatura e a história, no caso de alguns contos e dos *Poemas Ibéricos*. Partindo da tese de que a escrita é capaz de renegociar a importância de certos fenómenos factuais, a autora demonstra que Torga utiliza este poder para relativizar alguns dados da história oficial, contrastando-a com a *pequena história* do anti-herói, demonstrando assim a relatividade de qualquer verdade *inquestionável* e a importância do papel da memória para a constituição de qualquer identidade. Paulo de Medeiros pergunta-se num artigo intitulado “Palavras gastas” como funciona a construção do *eu* no *Diário*, visto que nele Torga aborda questões artísticas, literárias, sociológicas e políticas, primordiais para a compreensão dos processos de construção identitária a nível individual e colectivo. Um dos aspectos realçados incide sobre a relação do eu com os outros na sua dimensão ética (segundo algumas das premissas expostas por Levinas) assim como a representação da diferença. O título da análise de Orlando Grossegeisse, “Torga em Saramago. Dos *Poemas Ibéricos* à *Jangada de pedra*”, faz alusão ao facto de a crítica –apesar de chamar a ambos *telúricos* e *ibéricos*– evitar uma comparação entre Torga e Saramago e o próprio Saramago quase nunca falar de Torga. Grossegeisse procura preencher esta lacuna, comentando a ascendência da “lição de coragem mental” (Unamuno) de Torga para a génese do *Manual de Pintura e Caligrafia*, onde Saramago tenta realçar o seu papel de inconformista com os regimes de Franco e Salazar. A aproximação de certas opiniões dos dois escritores culmina n’ *A Jangada de Pedra*, nomeadamente no ‘Adão ibérico’ Pedro Orce. Um outro aspecto identitário é tratado na contribuição de Eberhard Geisler, “O que é o humano? Leitura psicanalítica da obra de Miguel Torga”. O autor pergunta-se em que medida a psicanálise estrutural de Jacques Lacan pode contribuir para a compreensão da obra de Miguel Torga, visto que a teoria de Lacan situa o fenómeno do humano numa permanente confrontação com a ordem simbólica e pode desta maneira contribuir para uma melhor interpretação do problema da identidade. A partir da análise de alguns contos e de vários trechos do *Diário* que se ocupam da

persistência no limiar da ordem simbólica, chega à conclusão de que Torga, de vez em quando, põe em dúvida o facto de ter uma identidade fixa, imutável, ou professa até uma falta de identidade.

O subcapítulo *Ser Artista* abrange artigos que tratam da função do artista na nossa época, na nossa sociedade em geral, e talvez nem seja exagerado chamar a isso a sua missão. Todavia, num sentido muito lato do conceito, porque inclui o poeta *vates*, os intertextos que influem ou confluem na sua obra e, enfim, o infatigável cantor das belezas da terra pátria. Em “A lição de Bambo”, Clara Crabbé Rocha propõe uma interpretação do sapo Bambo e do(s) seu(s) encontro(s) com o tio Arruda como uma lição de filosofia e um estudo sobre a amizade. Depois de um fenómeno de *clinamen* (uma noção de Lucrecio), Bambo o sapo ensina ao homem a contemplação filosófica não só duma realidade nunca antes pressentida, que o conduz à arte de saber dirigir a sua vida, mas também da profunda comunhão de todos os seres vivos numa dimensão temporal que se torna cósmica. Assim, o sapo manifesta-se, no fim dos contos, uma espécie de metáfora do sábio e do poeta. No artigo “A geo-cultura original dos contos de Miguel Torga e o seu progressivo desaparecimento: De *Bichos* a *Novos Contos da Montanha*” Elias J. Torres Feijó lamenta que a recepção (não só) académica dos contos de Torga –nomeadamente das três colectâneas *Bichos*, *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*– seja dominada por uma forte tendência para leituras predominantemente míticas ou lendárias, as quais esquecem ou distorcem com demasiada facilidade o vínculo existencial desses contos com o meio geo-cultural ao qual pertencem. Na sua contribuição “Ainda por descobrir – Miguel Torga como dramaturgo”, Henry Thorau dedica-se a um lado pouco conhecido de Torga: às suas quatro peças de teatro, que do ponto de vista do conteúdo correspondem à temática geral do escritor e que, em termos de forma, se revelam bastante tradicionais e naturalistas. Porém, por exemplo em *Sinfonia*, esconde-se, sob a superfície tão convencional, um ‘discurso poético’ com inúmeras referências à arte poética, uma lição sobre o valor primordial da poesia ou a função do poeta –tudo isto, aliás, apresentado com uma auto-ironia tão

severa e amarga que deixa em aberto a questão de até que ponto a arte, a poesia poder desempenhar uma função qualquer. Em “Miguel Torga e a literatura de expressão alemã à luz do seu *Diário*”, Maria António Ferreira Hörster tenta avaliar a importância que a literatura alemã assumiu para Miguel Torga, concluindo que havia pouca, em comparação com a influência de autores estrangeiros como Cervantes, Homero, Dante, Proust, Montaigne ou Shakespeare. Só Goethe, Thomas Mann, Rilke e Hölderlin, a par de poucos outros autores alemães, se destacam dessa confessada reticência ou estranheza de Torga perante o ambiente espiritual da literatura alemã. Quanto à sua influência na produção poética ou narrativa de Torga, observam-se pequenos incentivos –o romance de Thomas Mann no debate presencista sobre o género romanesco, o ‘Dinggedicht’ de Rilke, a crença de Hölderlin na força da palavra poética, etc.– mas, no fundo, Torga não consegue desprender-se duma imagem bastante estereotipada da cultura alemã. Um aspecto completamente diferente da personalidade do Artista é focalizado em “Viajar com Miguel Torga em *Portugal*”, por Isabel Maria Fidalgo Mateus. A viagem física e cultural de Miguel Torga pelas catorze regiões da sua terra-“Mãe” não se lê como um mero guia turístico pelos turistas de massas, mas como uma análise lúcida da condição social da pátria a partir da sua essência predominantemente rural. Desta maneira o escritor-viajante, o ‘turista ideal’ consegue obter o difícil equilíbrio entre descrição objectiva, dum lado, e emotividade e subjectividade do outro –para si e para os seus leitores.

Várias contribuições dedicaram-se ao estudo da obra narrativa de Miguel Torga, nomeadamente a partir dos seus famosos contos, dos quais são investigados sobretudo alguns aspectos salientes de conteúdo. O título “*A lei do sangue*: representação física e poética do corpo nos últimos contos de Torga” de Ana Luísa Vilela é programático. A autora examina o facto de a representação do corpo físico constituir uma componente fulcral na ficção de Miguel Torga. Partindo dos conceitos desenvolvidos por Francis Berthelot numa semiologia da incorporação romanesca, a autora analisa os processos pelos quais a corporalidade das personagens,

dos temas e dos ambientes influi na escrita, aqui em particular nos contos de *Pedras Lavradas*: estes processos valem tanto pela estrutura como pelo discurso narrativo e não parece exagerado designá-los como a própria matéria-prima romanesca. Em “A violência nos contos de Miguel Torga”, Joachim Michael elucida um aspecto muito paradoxal do Reino Maravilhoso de Torga. Esse Reino tão idealizado e cobiçado torna-se um palco pelo incansável esforço dos seres para existir, para sobreviver. Isso tem um lado grandioso, quase sublime, mas inclui também um lado violento, uma espécie de versão bruta e negativa da luta pela sobrevivência, uma violência que subjuga seres humanos e animais. E, no fundo, esta violência revela-se um castigo a que Deus submete essa terra. Na sua contribuição “‘O Cobarde’ e ‘Requiem’: clandestinidade e alegoria”, Teresa Araújo focaliza a acentuada ocultação de referências ao contexto epocal português na configuração discursiva destes dois contos de temática política (que usa a omissão, o disfarce, o silêncio), interpretando este fenómeno como um reflexo dos protocolos do universo real da clandestinidade. Assim, os ecos da realidade histórica são submetidos a um processo de superação da sua contingência e guindados a um estatuto de matéria alegórica, com validade universal na concepção torguiana de História. Teresa Cristina Cerdeira aborda um aspecto igualmente central da obra de Torga, comparando-o com o seu tratamento em Jorge de Sena: o da religião. Em “Jorge de Sena e Miguel Torga: o discurso bíblico na biblioteca do artesão”, a autora comenta o tecido de fios intertextuais que entrelaça textos da Génese e dois contos dos dois escritores dos anos trinta do século passado. Tanto Miguel Torga como Jorge de Sena ousam enfrentar e re-escrever histórias do Antigo Testamento (a do Paraíso e a da Arca de Noé), operando, em ambos os casos, uma inversão paródica; isto entendido não tanto como exercício retórico de rebaixamento, mas antes como ousadia de disputar com o modelo a função etiológica de interpretação do lugar do humano face ao divino, pervertendo os mitos de fundação e de refundação do mundo. Em “O conto *Vicente* e as suas traduções alemãs”, Karl Heinz Delille apresenta um pormenorizado estudo da génese textual de *Vicente* a partir das várias publicações

do conto desde 1940 até 1976. A contribuição concentra-se ainda nas quatro traduções alemãs, colocando essas versões nos respectivos contextos históricos, cujas circunstâncias de publicação o autor elucida, comentando *en passant* as diversas tendências linguístico-estilísticas.

Num último bloco temático são reunidos artigos que se dedicam à vasta produção lírica de Miguel Torga. “Da leitura do *eu* à leitura do *outro*. Expressão poética e comunicação”, Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva constata o facto de a poesia de Miguel Torga revelar –além da reconhecida e pronunciada praxe de auto-reflexão– um constante e consciente desejo de entrar em comunhão com os outros. O artigo incide sobre as múltiplas formas através das quais Torga procura implicar o leitor, seja na própria génese da obra seja no processo de produção de sentido, em nome de uma solidariedade que culmina na vontade do poeta de ser compreendido por todos. Uma questão difícil é tratada por Maria Lúcia Dal Farra em “Um semblante de mulher: leitura da *Antologia poética*”, onde procura perscrutar o feminino, tema aparentemente um pouco descuidado pelo grande cantor das vicissitudes da existência humana e artista. Contudo, da análise da *Antologia* resulta que –no caso do feminino– se trata duma matéria fluida e quase imperceptível que se imiscui nos seus poemas como uma substância fecunda, a ponto de agir como uma espécie de fermento pela maioria das outras suas ideias. Isto é, a emblemática feminina – seja como interlocução implícita, como menção às origens; seja como mito ou personificação de alguma virtude, etc.– fertiliza a poética de Torga no sentido que a avizinha mais perto à realidade. Finalmente, Luísa Costa-Hözl aborda uma vertente específica da produção poética de Torga em “Aninhar o menino Jesus no entendimento – Torga e o Natal, 30 poemas”. Ao longo dos dezasseis volumes do *Diário* há várias reflexões em prosa e uma trintena de poemas dedicados ao Natal num ritmo anual bastante constante, em que Miguel Torga pretendia relembrar o nascimento do menino Jesus. Apesar de colhido através de entradas de cunho referencial, este núcleo natalício, retirado à poesia completa e lido em sequência cronológica, forma um outro texto, de imagens muito

densas, recorrentes, contraditórias, de metáforas de cunho religioso e/ou profano, de tom telúrico e/ou transcendente. A autora propõe uma leitura que identifique a religiosidade específica do *eu* poético à ocasião da celebração do Natal. Dessa maneira destaca-se uma postura que parece desejar dar tréguas à inquietação existencial e apaziguar, pelo menos durante um pequeno intervalo, uma rebeldia nata.

Resta esperar que esta breve visão de conjunto tenha dado uma impressão não só dos imensos tesouros ainda e sempre de novo a descobrir na obra tão multiforme de Miguel Torga, mas também do variadíssimo panorama de estudos torquianos, do qual este livro é um testemunho incontestável.

MARTIN NEUMANN em nome da Comissão Organizadora

A lei do sangue: representação física e poética do corpo nos últimos contos de Torga

ANA LUÍSA VILELA

Universidade de Évora

Nesta comunicação procurarei examinar o último desenvolvimento daquela que poderá ser uma componente dominante da ficção torguiana: a representação do corpo físico. Centrando a observação em *Pedras Lavradas* e partindo dos conceitos operativos sistematizados por Francis Berthelot (1997), tentarei, aqui, cumprir um desígnio fundamental: discernir alguns dos processos pelos quais a corporalidade das personagens, dos temas e dos ambientes impregna e condiciona a narrativa de Torga, tanto na sua estrutura como na sua escrita, até ao ponto de poder constituir a própria matéria-prima romanesca.

This paper aims at analysing the last critical development of what might be a dominant aspect in Torga's fiction: the representation of the physical body. Building on Francis Berthelot's theoretical framework and concentrating my attention on *Pedras Lavradas*, my core argument lies on the analysis of the extent to which the corporality of the characters, themes and environments impregnates and conditions Torga's narrative, both in its structure and in its act of writing, becoming, eventually, the raw-material of the fictive texture of his novels.

1. Em “Cabra-cega”, narrativa incluída em *Pedras Lavradas*, último volume de contos de Miguel Torga (2002: 256), é a voz do narrador, corporizando a consciência colectiva, quem responde desta forma à última pergunta da personagem focalizadora, Raul, que, abatido a tiro e agonizante, não cessa de racionalmente buscar a razão da violência que o vitima:

há uma lei do sangue, atrida, vermelha e pegajosa. 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.

A representação desta “lei do sangue”, presidindo a nuclear *organicidade* das personagens, detém, a par da do ético, uma importância fulcral em Torga. A funda dimensão biológica e antropológica das figuras –aquilo a que em outro conto do mesmo volume se chama “a instintiva escuridão conservadora”– parece avassalá-las e transcendê-las. Talvez por esse motivo a sua mais habitual abordagem tenha preferido uma perspectiva mito-crítica: citemos, por exemplo, os estudos de Teresa Rita Lopes (1993) ou de Vítor Lousada (2004). Sob uma perspectiva muito distinta e pela sua particular pertinência, será justo relevar aqui o trabalho dos dois Chalendar (1986).

Este nosso trabalho, cujo *corpus* exclusivo é constituído pela totalidade dos contos de *Pedras Lavradas*, pretende, justamente, observar o modo como a instância orgânica impregna e condiciona estas narrativas, tanto na sua estrutura como na sua escrita, até ao ponto de poder constituir a própria matéria-prima romanesca. Tentaremos discernir aspectos e procedimentos textuais da representação do corpo físico nos três planos formais na narrativa: o da história, o da narração e o do discurso. Teremos, aqui, como referências operativas em adaptação muito livre, os conceitos propostos por Francis Berthelot, em *Le Corps du héros* (1997).

Note-se ainda, e talvez antes de tudo, que este é, evidentemente, um trabalho em processo, necessitando muito de maturação e maior experimentação, e de que apresentarei, aqui apenas uma versão abreviada e provisória.

A escolha dos últimos contos de Torga obedeceu a um *a priori* metodológico: a expectativa de que, nestas narrativas, se possam ver cristalizadas, depuradas, reforçadas ou ultrapassadas estratégias e tendências fundamentais –embora, ironicamente, a uma primeira leitura estes contos possam por vezes parecer esquemáticos, mais esquijados do que apurados...

2. Observemos, pois, em primeiro lugar, o lugar do corpo no plano da história. Antes do mais, convirá notar que, na história contada em cada um dos 21 contos do volume, o corpo detém um papel verdadeiramente **hermenêutico**. Desde logo, o motivo fulcral das histórias aqui narradas consiste num processo de metamorfose, que muitas vezes vai até à radicalidade da aniquilação física. Em todos os contos, é o valor estruturante da instância biológica, primeira construtora da identidade, que directa e profundamente se implica, a vários níveis e de vários modos, no conflito central.

Essa implicação generaliza-se, sucessivamente, do interior para o exterior do corpo dos sujeitos, até ao pano de fundo social, natural e antropológico. Os dois períodos iniciais do último conto do volume, “Requiem”, podem bem dar conta do modo como o corpo pode nele funcionar como uma espécie de isotopia unificadora, ou de metáfora global:

Foi a última gota do caudal. Pelas três linhas de escoamento, que atravessam o território inimigo como artérias secretas num corpo alheio, há quatro anos já que era um sangradouro. (Torga, 2002: 575)

É notável a persistência, em quase todos os contos, de um aspecto central: na trama diegética, é a descoberta da força irreprimível da instância biológica que de um modo ou de outro

determina as premissas da tensão narrativa, que lhe estrutura os desenvolvimentos e lhe rege os desenlaces. Nesse sentido, são a todos os títulos exemplares os contos “O Juiz”, “A consulta”, “Cabra-cega” ou “Regeneração”, prefigurando explicitamente, cada um deles, a súbita revelação da instância da materialidade concreta e da rebeldia atávica das suas forças instintivas, nas quais se inclui o apelo obscuro da auto-destruição. Significante primário, a *carne* humana reivindica o império absoluto na determinação final do sentido.

Recordemos que, de maneiras diversas, nos contos deste volume o tema se circunscreve, sem exceções, à representação de um desafio crucial na vida do protagonista. É um ponto de não-retorno que, numa notável economia discursiva, implica um dilema ético ou existencial, resolvido, maioritariamente, pela submissão a um Destino inevitável. A esta submissão sucede o sacrifício voluntário da vida, ou a salvação por um milagre casual (que talvez constitua, afinal, outra face desse Destino), ou, então, o reconhecimento resignado, por vezes exasperado, do impasse e da inviabilidade (reconhecimento que talvez também constitua, no fim de contas, uma outra forma de opção sacrificial e suicida). No primeiro caso estarão, por exemplo, embora com muito distintas figurações e tonalidades passionais, “O segredo”, “A herança”, “Cabra-cega”, “A glória”; no segundo caso, contos como “O cigarro” ou “Requiem”; e, no terceiro caso, “A Herança”, “Desencanto”. “Areia humana”, “Marinha”, “A consulta”, “O cobarde”, “O milionário”.

Repare-se que, nestes contos, aparece ainda como fulcro da história o motivo, muito mais raro, da súbita, contraditória e algo miraculosa revelação das virtudes do esforço, da astúcia ou do heroísmo laborioso. É o que pode observar-se em “Requiem” (o fim da guerra), “O pedinte” e “Regeneração” (que, cada um a seu modo, testemunham da vitória do logro cuidadosamente planeado e executado), “O pequeno herói” (o encontro com a águia) e “O cigarro” (o encontro com outro fumador amistoso) –e, curiosa e significativamente, esses pequenos milagres processam, nos três

primeiros casos, o recurso à fraude, à dissimulação ou à ocultação identitárias, e, simultaneamente, a sua sublimação.

A grande questão temática é, de facto, em todos os contos de *Pedras Lavradas*, a da posse ou, a maior parte das vezes, a da renúncia a um objecto de desejo ou à própria vida, quando ela implica a perda da dignidade. E, nesta questão central, a corporalidade das personagens tem um papel eminentemente temático. É nuclearmente temático, único ou principal foco de tensão, o corpo perturbador de Pedro, em "O segredo", ou o corpo arruinado de Paula, em "Outono"; é o corpo terrivelmente ausente de Belmira, em "Marinha", tanto quanto o tabaco, em "O cigarro", o que provoca todas as violências e todos os movimentos; da mesma forma, em "Requiem", o corpo moribundo do soldado escondido tem uma importância diegética fulcral, tal como o metafórico "coração", oculto na sinistra mala do terrorista em "O cobarde"; a criança perdida polariza, em "O milionário", a sua única verdade; e, em "Desencanto", numa verdadeira "síndrome do S. José", o corpo exasperantemente longínquo da Virgem e o corpo execravelmente próximo do Menino Jesus engendram a mesma apaixonada energia passional. Em dois dos contos, "O juiz" e "O absoluto", o valor, a descoberta ou a negação da realidade material e física detêm, mesmo, estatuto epistemológico explícito, erigindo-se como motivo exclusivo de cogitação.

3. Interrompendo agora, temporariamente, estas considerações sobre o lugar do corpo na história, observemos agora o que se pode passar-se, em *Pedras Lavradas*, quanto ao valor da instância corporal no plano da narração. As estreitas e delicadas relações entre a corporalidade e a enunciação encontram, nesta obra, um campo especialmente interessante de reflexão.

De entrada, repare-se que, em praticamente todos os contos, a enunciação narrativa dominante está a cargo de uma personagem focal particular, que é, geralmente, o protagonista (ressalvem-se "A barragem" e "A herança", casos isolados de predomínio da narração extradiegética e omnisciente). Deste procedimento decorrem

importantes consequências. A quase exclusiva adopção da focalização interna submete nuclearmente a narrativa à presença e à perspectiva propriamente físicas de uma única personagem ou, no máximo, de duas (casos, por exemplo, de “Outono”, de “Silêncio”, ou, em menor grau, de “Areia humana”). E, por sua vez, a espessura e a consistência física da personagem focal são produzidas através dessa permanente relação de *intercorporeidade* (consonante ou dissonante) com o meio textual que ela habita. Para além de que a representação das emoções utiliza preferencialmente o registo físico -«Como um vinho subtil que o fosse embebedando, sentia invadi-lo, lenta mas progressivamente, o desprezo do perigo e da vida», em “A glória” (Torga, 2002: 550)-, toda uma semiologia do físico se desenvolve por vezes, através da personagem focal: olha-se de soslaio, parece ouvir-se um soluço, repara-se num músculo que se contrai...

A adopção da focalização interna, em *Pedras Lavradas* largamente maioritária, consagra, pois, as narrativas ao carácter eminentemente **relacional** do corpo. Liminarmente, não sendo por vezes sequer mencionada, por adquirida, a dimensão física da personagem focal, tal dimensão determina toda a teia diegética de interacção e reacção, condicionando decisivamente todo o acesso do leitor ao universo narrado. É o caso, por exemplo, de “Desencanto”, “A consulta”, “O pequeno herói”, ou “A glória”.

Em muitos casos, a personagem focal partilha com um narrador onisciente a função de doador da narrativa; também em alguns casos, este narrador é ambigualmente intradieético, miscigenando-se com o universo narrado, constituindo-se como uma espécie de personagem incorpórea e representando um saber colectivo, ou uma instância posterior de reconhecimento metadieético. Esta peculiar “voz desencarnada”, profundamente comprometida com o universo narrado e com as suas personagens, pode reconhecer-se, por exemplo, em “Marinha”(Torga, 2002: 531). Nesse sentido ainda, podemos igualmente rastrear em *Pedras Lavradas* vestígios das figuras-cicerones, exercendo por vezes funções metanarrativas, simulacros naturalistas do narrador – citemos o caso flagrante de “Cabra-cega” (Torga, 2002: 527).

Assim, por um processo de filtragem enunciativa e de indução cumulativa, se opera a disseminação, pela personagem focal, de traços físicos que, sendo de carácter episódico (como veremos mais adiante), não deixam de imprimir ao relato uma *fisionomia* específica, uma particular marca enunciativa. Donde, podemos assistir a duas ordens de efeitos. Por um lado, nesta obra, as várias *fisnomias vocais* das suas personagens focalizadoras principais -com os seus específicos ritmos, respirações, tonalidades, pulsões, projecções- parecem amplamente enquadrar e condicionar a figuração do real narrado, constituindo o seu **meio expressivo** privilegiado. Por outro lado, nestes contos, os dispositivos vocais constituem efectivamente campos de interrelação entre a organicidade e a discursividade, responsáveis não apenas pela caracterização psicológica das personagens mas, antes de tudo o mais, pela representação do ritmo, da espessura e da específica flexão do seu traçado físico. Avaliem-se, a este propósito, a heterogeneidade e o particularismo das matrizes enunciativas de contos como “A consulta”, “O juiz” ou “O absoluto”; e comparem-se a enunciação sincopada e saltitante de “O pequeno herói”, a densidade morosa e contemplativa da enunciação de “O segredo”, a meridiana e rectilínea clareza das reflexões de “Cabra-cega”.

Nessa medida, poder-se-á talvez entender, em *Pedras Lavradas*, a actualização da noção, aduzida por José Gil, de *voz* enquanto “princípio directivo dos ritmos corporais”, manifestando não apenas as intensidades do corpo mas, de facto, constituindo-as fisicamente enquanto orgânica **expressão** do sujeito (cf. Gil, 1993: 88-89). A reconhecida plurivocidade da narrativa torguiana radicaria, assim, numa literal *pluri-expressividade*: na representação de um cruzamento múltiplo e dialéctico de diferentes timbres físicos e de diferentes respirações.

Recorde-se que a variedade qualitativa, a densidade e riqueza de aspectos, a pluralidade e complementaridade de pontos de vista e campos de presença, a intensidade, a vivacidade e a pluri-modalidade das percepções representadas -constituem precisamente, segundo Jacques Fontanille, as fontes maiores da

iconicidade das figuras do texto, e sua condição de plenitude estética (cf. Fontanille, 1996: 181).

Além disto, e em grande parte, as categorias do tempo e do espaço são, nesta obra, construídas como produtos da percepção pessoal das personagens focais, que as seleccionam a partir dos seus campos relacionais e lhes atribuem uma modelização típica, sempre em diálogo implícito com as suas específicas esferas de presença. Muito mais do que representados, os protagonistas, ou as auto-ilusões de que se alimentam, são refractados pelo seu mundo, simultaneamente fechados e dispersos naquilo que sentem ou pressentem. Um dos exemplos maiores deste processo é o conto “O segredo”, em que a esfera de percepção da personagem central, acumulando sensações cenestésicas, visuais, auditivas, cinéticas, está em relação especular com a representação do ambiente. Imagens da indefinição, da humidade, da viscosidade, da obscuridade (Torga, 2002: 473-474) complementam-se com os deícticos, as presenças de substituição (a lagoa materna e o caçador paterno, com os seus sinais de acção mortífera e a sua invisibilidade). Acrescentemos-lhes as imagens orgânicas, de uma monstruosa vegetalidade, sintetizando a auto-consciência corporal do protagonista e o peso da sua convivência cúmplice com a mãe, metáforas do “crescimento” insensível da indiferenciação. Vejamos, simetricamente, como as plantas do real exterior se antropomorfizam e se sexualizam. E perceberemos que estamos em presença de uma concentração temática sobre o corpo “informe” da personagem enunciativa. O seu labelo pela individualidade, a sua exasperada busca de diferenciação encontram irradiação e congruência verdadeiramente poéticas no seu enunciado.

Em “O grilo branco”, o exterior –“céu baço e sem esperança” (Torga, 2002: 489)- está em perfeita harmonia com o humor da personagem focal. Já em “O juiz”, ao protagonista e focalizador, Bernardo, é consignada uma estranha intolerância ao orgânico. Perdido frequentemente nos seus raciocínios, por várias vezes se representa a abrupta invasão da sua mente –representada por uma imagem mecânica (Torga, 2002: 493)– pelo real orgânico e concreto (cf. Torga, 2002: 492, 494). Do mesmo modo, os termos

caracterizadores da paisagem que ele avista do interior do táxi que o transporta (“aberta”, “carregada de frutos”, “embandeirada”, “em fogo” (Torga, 2002: 492), assim como a gravidez da sua mulher ou a densa brancura do copo de leite no escritório, estão em gritante desarmonia com a abstracção cogitativa, típica da personagem focal. Processo similar se usa explicitamente em “Silêncio”, em que parece a Fernando que “a vida inteira se ria dele” (Torga, 2002: 562).

Em menor grau, e por vezes de forma conflitual, ou dupla, o corpo dos protagonistas comunga das convenções culturais e ideológicas atribuídas ao ambiente ficcional representado –por exemplo, em “A identificação”, “O milionário”, “Regeneração”, “A consulta” ou “O cobarde” estão em presença e oposição dois mundos, e essa coexistência gera frequentemente a descoberta da obscuridade, da beleza, ou da irrisão de um deles. De todo o modo, trata-se, sempre, de um corpo fortemente *naturalizado*, em conjugação ambigualmente especular com o seu meio.

A personagem focal constitui, por outro lado, a fonte da representação física das outras personagens, sendo quase sempre responsável pela produção de efeitos e tonalidades na caracterização dessas outras com que interage. Efeitos de desejo, de repulsa, marcas de poder, de violência, esperança, terror ou frustração-efeitos e marcas de matriz eminentemente **pulsional**- obedecem, nesta obra, quase exclusivamente ao perfil enunciativo e fisicamente experiencial da personagem enunciadora: veja-se a caracterização pícara e escarninha do povo, em “O pedinte”, o desdém nauseado e ponderado da crítica social em “O milionário”, a violência e a ternura elementares em “Marinha”, a angústia e a solidão ideológicas em “Areia Humana”, a dramaticidade filosófica e dialógica de “O absoluto”.

Neste sentido, e nos exemplos aduzidos, a coreografia dos comportamentos físicos representados (da gestualidade à proximidade e ao código alimentar, passando pela convivialidade, pela conjugalidade, o desejo erótico ou a delinquência) pode imprimir à representação corporal nesta obra, pelo viés expressivo da

personagem focalizadora, uma coerência e um rigor documental de recorte sociológico.

O processo de mediação corporal da personagem com o seu meio inclui também, afinal, a dimensão **fantasmática**: em grande parte das representações corporais do romance prevalece, na verdade, um corpo imaginário (muitas vezes enigmaticamente projectado no seu meio) sobre o anatómico. Além disso, uma parte determinante do sentido das histórias reside nas ambíguas relações estabelecidas entre o razão e o instinto, quase sempre por intermédio da dilaceração identitária, implicando a renúncia a uma identidade imposta, fraudulenta ou exclusivamente racional. Porém, nesta dialéctica entre a verdade e a aparência física (visível por exemplo, entre muitos outros, no conto “Regeneração” ou “O cobarde”), a própria noção de identidade é sempre cunhada sobre o processo de auto-consciência orgânica.

4. Passemos agora, ainda que muito brevemente, à observação dos processos de inscrição do corpo no discurso. Evidencia-se, nos contos de *Pedras Lavradas*, a predominância decisiva de uma representação indirecta do corpo. Basicamente, tratar-se-á aqui daquilo a que Francis Berthelot denomina *corpo indirecto*, caracterizado pela sóbria menção, no discurso, de faculdades físicas gerais, de esquemas corporais básicos e de episódicas referências a gestos (muitas vezes como suporte ou matiz do discurso da personagem). Já vimos, em “O segredo”, alguns dos modos como o corpo é dado pela representação dos estímulos sensoriais e das suas respostas (Torga, 2002: 471). Quase nunca, em *Pedras Lavradas*, há representação de um corpo directo, isto é, menção explícita de órgãos e partes físicas. A grande excepção é a representação do corpo em “A consulta”, com a sua peculiar oscilação, alternância e liminar indistinção entre as perspectivas anatómica, clínica, estética e erótica. Referindo-se exclusivamente ao seu conteúdo, Pierrette e Gérard Chalendar identificaram neste conto a presença simultânea de três isotopias (cf. Chalendar, 1986). Porém, creio bem que a representação directa do corpo da bela

estrangeira, sob o regime e pretexto da isotopia clínica, se desmultiplica, prolifera e indistingue: a realidade anatómica (a auscultação), a realidade erótica, o fantasma anatómico (a sua visão aos raios X) e o seu fantasma erótico (a fantasia do despedaçamento que nesse momento assalta o médico). Não admirará, pois, que esse corpo lhe pareça “tudo ao mesmo tempo inefável, puro, fantástico e real!” (Torga, 2002: 418).

Note-se, porém, que o corpo representado não é o da personagem focal –mas, justamente, o *outro corpo*, aquele que ele tem na sua frente, o seu objecto de perturbação e enlevo. E, por analogia, o corpo da enfermeira, naquilo que ele significa de neutralidade e apagamento emocionais e estéticos. Da mesma forma, em “Areia humana” ou em “Silêncio”, é a personagem focal, aqui feminina, quem serve de posto de observação da outra personagem, o marido –e, em ambos os casos, conferindo-lhe exactamente esses mesmos traços fantasmáticos e tomando-o como uma espécie de alegoria repulsiva da sua angústia (cf. Torga, 2002 520 e 559).

Poderemos portanto concluir, por agora, que o discurso refere sobretudo o corpo indirecto (as faculdades, as sensações, os gestos, os dados de base) e, num número significativo de vezes, a insígnia identificativa: o cigarro e o machado em “O cigarro”, o pião em “O pequeno herói”, a mala em “O covarde”, o manto de S. José em “Desencanto”, os olhos ardentes em “O pedinte”, o chocalho em “O Milionário”. Em suma: vigorando a representação indirecta, o corpo das personagens será, em qualquer caso, mesmo quando directamente apresentado, uma espécie de dado adquirido, um veículo para a elaboração de uma tese –uma tese que, paradoxalmente, versa quase sempre a irredutível tematicidade do corpo...

Sendo o corpo e o nome os referentes básicos da unicidade identitária das personagens, elas próprias sempre profunda e espessamente orgânicas, as personagens de *Pedras Lavradas* não são nunca, no entanto, vistosamente icónicas. A sua representação física parece justamente evitar uma plasticidade que, distraindo a

atenção para a aparência epidérmica, a pudesse desviar da central visceralidade pessoal. Penso que esta escrita ficcional muito deve à estrutura “bruta” do relato mítico, e ao seu pendor para a descrição esquemática e crua de uma corporalidade elementar (Astier, 1988: 1080).

5. Talvez já estejamos em condições de afirmar que é bem visível, nestes contos, a obscura energia da ausência. O regime do corpo ocultado e do corpo metonímica ou metaforicamente substituído vigora em pleno, por exemplo, em “Silêncio” (em que multiplicam, referindo o eterno rival de Fernando, expressões como “alma negra”, “sombra”, “fantasma”, espectro” (Torga, 2002: 562). Em “Outono”, o amado de Paula, Alberto, para quem ela sempre olha de soslaio, está, o tempo todo, de costas viradas (Torga, 2002: 546-547). E, em “Marinha”, o corpo dolorosamente desejado de Belmira está total e absolutamente ausente, só sendo mencionado aquando da sua morte. Mas é talvez no conto “O grilo branco” que o valor temático da ausência adquire mais curiosa e sofisticada produtividade. Todo o diálogo romanesco é escandido, em surdina, pelo trilar sedutor do grilo oculto que, enquanto objecto de desejo das crianças, é detentor de uma importância verdadeiramente temática: «Então, o aconchego daquele trilo manso e discreto tornou-se ainda mais apetecido.» (Torga, 2002: 487)

Os dois protagonistas iniciais, fulcros da história, são o pai e a mãe das personagens presentes, as quais constituem explícitos avatares das anteriores e não dispõem de nenhuma menção física directa ou indirecta. A mãe de Violeta, personagem sem nenhuma menção física ou nominal, mas principal focalizadora, identifica-se explicitamente com a filha. À semelhança do grilo branco, não visto, apenas sentido, Teodoro, o pai do menino, é objecto de objecto de desejo impossível por parte da mãe da menina, e nessa perspectiva erotizante a sua representação física surge na focalização da ex-namorada: «Alto, loiro, seguia pela belga fora

como um deus da fecundidade a espalhar vida nova.» (Torga, 2002: 488)

Estando o marido ausente, à tensão externa engendrada pela presença/ausência passada, soma-se a tensão causada pela presença/ausência presente. Esta tessitura dialéctica entre a presença e a ausência é homóloga à estabelecida entre o passado e o presente, o campo natal e a África distante, a sazonalidade rural e o ciclo da vida. A sobrevivência das presenças perdidas é assim reduzida ao modo imaginário (tal como o grilo branco, as feras, ou as bruxas, elas sempre são sentidas, nunca realmente vistas). E o penúltimo parágrafo, referido às crianças, pode ler-se como pertencendo à história pregressa, a dos pais: «Estiveram algum tempo indecisos, ela a não querer sair, ele a não querer responder. Por fim o mais forte dos dois, o rapaz, teve a coragem da desilusão [...]». (Torga, 2002: 490)

Vemos então que, nestes contos, o corpo biológico é, simultaneamente, um corpo ético, natural, social, enunciativo, afectivo e, até certo ponto, metadieético. De qualquer modo, sempre fortemente imbuído de simbolicidade. Poderei, pois, concluir que é o corpo, *significante flutuante*, transdutor de códigos e suporte dos sentidos (cf. Gil, 1997), a categoria que melhor permite a instalação, em *Pedras Lavradas*, dos *mecanismos de universalização imaginária* (cf. García Berrio, 1994: 455/456, 460/467), mecanismos que presidem à temática narrativa e aos regimes simbólicos que a estruturam. Organizada numa sintaxe figurativa global, directamente responsável pela estruturação progressiva do sentido (cf. Burgos, 1982: 170-1), a representação do corpo constitui-se nestes contos como uma resposta figurativa matricial, uma representação temática e estilística dos eixos de valores em jogo – ou seja, institui-se como uma específica **poética**.

Características desta poética do corpo podem ser a peculiar aliança entre o laconismo e a explicitação, típica da prosa de Torga,

com o seu pendor para a elipse, a subversão e a clareza, as suas particulares intensidade e economia. As conhecidas austeridade expressiva e astúcia narrativa, exercidas sobre a representação da corporalidade pessoal, podem, em *Pedras Lavradas*, como talvez em toda a ficção torguiana, levar a considerar a predominância do corpo simbólico sobre o corpo orgânico. Mas, em contraponto, a tematicidade flagrante da instância corporal e a pesada organicidade da lógica das acções e da construção explícita do sentido reconstituem, afinal, a **fidelidade poética** do corpo à vida que o transcende.

Faço, para terminar, uma breve menção a um último nível possível desta análise: àquilo a que Francis Berthelot, insuspeito e austero narratólogo, chama *simbolização literária do corpo do autor* (cf. Berthelot, 1997: 179-180). Poderá deduzir-se ou reconhecer-se, na obra literária, uma inscrição matricial do corpo do seu autor? Não posso nem quero furtar-me a este exercício talvez ocioso. É um gostoso risco intuir, a partir da escrita de *Pedras Lavradas*, uma opção autoral pela nudez velada pela simplicidade - uma nudez que não é superficial, antes aberta, visceral e espessa; um pudor profundo, um evitamento total da exibição física, coexistindo com uma fraqueza irredutível perante a beleza física; um gosto escarninho pelo jogo de sentidos, uma renúncia à compreensão imediata, uma preferência pela ironia funda e seca; uma flexuosidade toda intimamente contida.

Provavelmente, aquilo que melhor desenharia a minha própria construção orgânica da *deixis* torguiana seria aquele movimento simultâneo de aceleração e travagem passionais -aquilo que ele próprio magistralmente enuncia, descrevendo os movimentos físicos de Pedro, nadando na lagoa: «Cada braço aberto e logo retraído parecia trazer aprisionado o próprio movimento» (Torga, 2002: 477).

REFERÊNCIAS

- AA.VV., *Aqui, Neste Lugar e Nesta Hora. Actas do primeiro congresso internacional sobre Miguel Torga*, Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1994.
- ASTIER, Colette, “Interférences et coïncidences des narrations littéraire et mythologique”, in Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris: Du Rocher, 1988.
- BERTHELOT, Francis, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l’incarnation romanesque*, Paris: Nathan, 1997.
- BURGOS, Jean de, *Pour une Poétique de l’Imaginaire*, Paris: Seuil, 1982.
- CHALENDAR, Pierrette & Gérard, “Lecture isotopique d’une nouvelle de Miguel Torga: *A Consulta*”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXII (separata), Lisboa/ Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
- FONTANILLE, Jacques, in COSTANTINI, Michel et al. (ord. e apr.), “Sémiotique littéraire et phénoménologie”, in *Sémiotique. Phénoménologie. Discours. Du corps présent au sujet énonçant*, Paris: L’Harmattan, 1996.
- GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa: Relógio d’Água, 1997.
- LOPES, Teresa Rita, *Ofícios a “um deus da terra”*, Porto: Asa, 1993.
- LOUSADA, Vítor, *Miguel Torga: o simbolismo do espaço telúrico e humanista nos contos*, Guimarães: Cidade Berço, 2004.
- TORGA, Miguel, *Obra Completa. Contos*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.

