

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 pelos 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 transmuntano, 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 envolvimentos 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 Ant3nio Ferreira H3rster tenta avaliar a import3ncia que a literatura alem3 assumiu para Miguel Torga, concluindo que havia pouca, em compara33o com a influ3ncia de autores estrangeiros como Cervantes, Homero, Dante, Proust, Montaigne ou Shakespeare. S3 Goethe, Thomas Mann, Rilke e H3lderlin, a par de poucos outros autores alem3es, se destacam dessa confessada retic3ncia ou estranheza de Torga perante o ambiente espiritual da literatura alem3. Quanto 3 sua influ3ncia na produ33o po3tica ou narrativa de Torga, observam-se pequenos incentivos –o romance de Thomas Mann no debate presencista sobre o g3nero romanesco, o ‘Dinggedicht’ de Rilke, a cren3a de H3lderlin na for3a da palavra po3tica, etc.– mas, no fundo, Torga n3o consegue desprender-se duma imagem bastante estereotipada da cultura alem3. Um aspecto completamente diferente da personalidade do Artista 3 focalizado em “Viajar com Miguel Torga em *Portugal*”, por Isabel Maria Fidalgo Mateus. A viagem f3sica e cultural de Miguel Torga pelas catorze regi3es da sua terra-“M3e” n3o se l3 como um mero guia tur3stico pelos turistas de massas, mas como uma an3lise l3cida da condi33o social da p3tria a partir da sua ess3ncia predominantemente rural. Desta maneira o escritor-viajante, o ‘turista ideal’ consegue obter o dif3cil equil3brio entre descri33o objectiva, dum lado, e emotividade e subjectividade do outro –para si e para os seus leitores.

V3rias contribui33es dedicaram-se ao estudo da obra narrativa de Miguel Torga, nomeadamente a partir dos seus famosos contos, dos quais s3o investigados sobretudo alguns aspectos salientes de conte3do. O t3tulo “*A lei do sangue: representa33o f3sica e po3tica do corpo nos 3ltimos contos de Torga*” de Ana Lu3sa Vilela 3 program3tico. A autora examina o facto de a representa33o do corpo f3sico constituir uma componente fulcral na fic33o de Miguel Torga. Partindo dos conceitos desenvolvidos por Francis Berthelot duma semiologia da incorpora33o 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 gênese 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

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

TERESA CRISTINA CERDEIRA
UFRJ / CNPq

Se os textos se recontam é certamente porque a grande fonte da escrita é a leitura. A aventura do novo como tabula rasa da tradição é possivelmente a mais evidente das falácias. O escritor escreve na biblioteca mas escreve sobretudo com a biblioteca, lendo, elegendo, recortando, citando. Ler (*legere*) é etimologicamente *eleger* (*elegere*) e o artesão do discurso não ignora que o seu texto é uma tecido composto de fios herdados que ele vai entrelaçando sob o modo do deslocamento e da desinstalação. Jorge de Sena e Miguel Torga são apenas dois exemplos de escritores portugueses que, entre os anos de 1937 e 1940, ousam enfrentar um dos discursos fundadores da tradição ocidental –o discurso bíblico– operando sobre ele, por diferentes estratégias de linguagem, uma intervenção paródica. Ao falar de paródia, contudo, será produtivo entender menos um mero exercício retórico de rebaixamento do que a ousadia de etimologicamente cantar ao lado de, de modo a disputar com o modelo a função etiológica de interpretação do lugar do humano frente ao divino. *Genesiacos*, dois contos reescrevem os episódios do Paraíso e da Arca de Noé –pervertendo, ou vertendo ao contrário, os mitos de fundação e de refundação do mundo.

RÉSUMÉ: Si les textes se relisent entre eux c'est parce que certainement la plus grande source de l'écriture est la lecture. L'aventure du nouveau en tant que table rase de la tradition en est par là l'évidence la plus fallacieuse. L'écrivain écrit dans la bibliothèque mais il écrit surtout avec la bibliothèque, en lisant, en élisant, en recoupant, en citant. Lire (*legere*) équivaut étymologiquement à élire

(*elegere*), et l'artisan du discours n'ignore pas que son texte é un tissus composé par des fils hérités qu'il se met à entrelacer par les stratégies de déplacement et de désinstallation. Jorge de Sena et Miguel Torga ne sont que deux exemples d'écrivains portugais que, entre les années 1937 et 1940, ont osé faire face à l'un des discours fondateurs de la tradition occidentale – le discours biblique – en agissant sur lui par des moyens d'une intervention parodique. Cette parodie, il faudra pourtant la comprendre moins comme un exercice plus ou moins banal d'une rhétorique de rabaissement et beaucoup plus comme un acte courageux d'oser chanter – étymologiquement – *à côté d'eux*, de façon à disputer avec le modèle la fonction étiologique d'interpréter la rôle de l'homme en face du divin. Génésiaques, ces deux contes réécrivent les épisodes du Pradis et de l'Arche de Noé par une sorte de perversion des mythes de fondation et de re-fondation du monde.

LETREIRO

Porque não sei mentir,
 Não vos engano:
 Nasci subversivo.
 A começar por mim
 (Meu principal motivo
 De insatisfação),
 Diante de qualquer adoração,
 Ajuízo.

Não me sei conformar.
 E saio, antes de entrar,
 De cada paraíso.
 (Miguel Torga)

O discurso teórico-crítico do século XX sobre a literatura e as artes reúne alguns grandes nomes que, na linhagem não necessariamente unívoca de Michkail Bactin, Northrop Frey, Julia Kristeva, Roland Barthes, Severo Sarduy, Omar Calabrese, Harold Bloom ou Antoine Compagnon, atribuem à tradição valor fundador no processo de criação artística. A consequência mais evidente de tal premissa está no fato de ela abalar senão o valor da originalidade

—que o Romantismo fizera ascender ao lugar da glória de uma subjetividade vitoriosa— ao menos, sem grande dúvida, certa leitura redutora do próprio conceito de originalidade. Descartava-se, assim, a crença ingênua de a produção artística ser concebida como uma aventura adâmica, inicial, imaculadamente nova, capaz de obliterar não apenas a presença obsidiante dos precursores, mas também o passado, a memória, a história, a cultura como se não fossem estes os terrenos mais propícios à fertilização da obra de arte.

No século XVI Montaigne como que avançava de cinco séculos essa vertente crítica que assume o risco de postular um novo sentido para a própria noção de ruptura que, em princípio, caracterizaria a arte moderna. Lidava, já então, com a intuição de que os textos se respondem antes mesmo de responderem ao mundo referencial, de tal modo que «faz mais sentido interpretar interpretações do que interpretar as coisas e há mais livros sobre livros do que sobre qualquer outro assunto. Em outras palavras, não fazemos outra coisa senão nos entreglosar».¹

De modo similar, num aforismo em tom de blague, Carlos Drummond de Andrade reivindicava também um outro lugar para a postulação de ruptura nas vanguardas do século XX, suas contemporâneas: «É como ficou chato ser moderno, agora quero ser eterno». Ora, ao apostar numa certa “eternidade”, revalorizada diante do próprio conceito de uma modernidade vanguardista, Drummond fazia do humor a chave para uma descodificação irônica da imortalidade poética, ao mesmo tempo que concedia ao passado o lugar possível da permanência, não como repetição por carência ou roubo de rapina, mas como sedução infinita do feitiço de *entreglosar-se* a que Montaigne aludira como fatalidade inelutável. Alforriava-se desse modo aquele artista que *bloomianamente* se sentia invadido pela “ansiedade da influência”, liberando-o para servir-se inteligentemente dos ecos da tradição.

¹ «Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur tout autre sujet: nous ne faisons que nous entregloser» Michel de Montaigne, *Essais*, III, 13.

Se os textos se recontam é certamente porque a grande fonte da escrita é a leitura. A aventura do novo como *tabula rasa* da tradição é nesse sentido a mais evidente das falácias. O escritor escreve *na* biblioteca, mas escreve sobretudo *com a* biblioteca, lendo, elegendo, recortando, citando. Ler (*legere*) é etimologicamente eleger (*elegere*), e o artesão do discurso não ignora que o seu texto é uma tecido composto de fios herdados que ele vai entrelaçando sob o modo do deslocamento e da desinstalação.

Jorge de Sena e Miguel Torga são apenas dois exemplos de escritores portugueses que, entre os anos de 1937 e 1940, ousaram enfrentar um dos discursos fundadores da tradição ocidental – o discurso bíblico – operando sobre ele, por diferentes estratégias de linguagem, uma intervenção paródica. Ao falar de paródia será, no entanto, fundamental entendê-la menos como um mero exercício retórico de rebaixamento, que investe para destruir, e mais como o ato ousado de etimologicamente *cantar ao lado de*, de modo a disputar com o modelo, neste caso o discurso bíblico, a função etiológica de interpretação do lugar do humano frente ao divino. Genesíacos, dois contos – “Paraíso Perdido”, de Sena, e “Vicente”, de Torga² – reescrevem parodicamente os episódios da expulsão do paraíso e da arca de Noé – pervertendo, ou vertendo ao contrário, ou voltando no caminho *errado*, os mitos de fundação e de refundação do mundo. Por esse propósito ideológico similar, pela aposta comum na estratégia de revisitação da tradição cultural, e, enfim, por uma coincidência de datação que aproxima os textos e os seus autores – ambos de certo modo marginais no conjunto da literatura portuguesa do século XX, é que proponho aproximá-los numa leitura que permite o diálogo que os irmana sem confundi-los.

A ordem temporal da escrita desses dois textos (1937–1940) e a ordem temporal da reminiscência cultural a que remetem (Jardim do Éden–Arca de Noé) podem sugerir uma resposta possível para a questão que se impõe para resolver o impasse da

² Edições utilizadas: 1. SENA, Jorge de. *Gênesis*. Lisboa, Edições 70, 1986; 2. TORGA, Miguel. *Bichos*. Coimbra, 1978 (em notas o confronto com a edição de 1940).

necessária seqüencialidade discursiva de toda reflexão crítica: “por onde começar?”. Começar obrigatoriamente por Sena (1937, Gênesis, cap. 1-3) será de antemão uma escolha sabidamente arbitrária, pois a leitura desses textos literários não conduz a repetir –seja no diapasão da paródia– a seqüencialidade do relato bíblico. Ao contrário, prefiro entender essas reocupações narrativas como que explosões na cadeia das relações de causa e efeito que, ao longo do tempo, a cultura foi tecendo para justificar a coerência interna de um texto de formação (Bíblia). Começar por Sena num seminário sobre Torga é, pois, confessar –como um cantor– a impossibilidade de emitir ao mesmo tempo os dois sons de um simples acorde.

De Jorge de Sena a Miguel Torga, parece sobretudo rentável perceber as variadas estratégias que orientarão essas reescritas literárias do cânone religioso. “Paraíso Perdido” (PP), por exemplo, funda no humor –mais próximo do riso franco que do sarcasmo– a mais radical das derrocadas míticas que varre, de um só golpe, todo o arcabouço do edifício judaico-cristão, desde o mito da perfeição edênica até à própria encarnação. De Jeová ao Cristo, não sobra ali mais nada que sustente a integridade do divino: Antigo e Novo testamento aparecem fragilizados por obra do homem, bicho da terra dotado sobretudo de vontade, de decisão, que se arroga o direito de escolher, de conhecer, e de gozar dos prazeres do corpo e do espírito –a sua fisicalidade sem culpa e a sua liberdade feliz.

O narrador do conto brinca de forma insidiosa com as palavras desde a cena inicial em que faz a descrição do paraíso.

Adão sentia-se satisfeito. Não entrava com ele o mais pequeno cansaço. O Paraíso em eterna primavera oferecia-lhe a vida nos seus frutos loiros, na sua floresta virgem, na água límpida que agora lhe corria aos pés. O céu muito azul, sempre sereno, olhava-o com benevolência; e até o Sol o acordava carinhosamente de manhã quando se levantava detrás da montanha do Éden, transformando o Paraíso numa roseira de luz – O Sol tão lindo! Que ele adoraria se não soubesse que Jeová o vigiava a cada instante. Tudo o que pedira lhe fora dado: o pensamento, a fala e Eva. (PP, p. 19)

O que poderia corresponder ainda a um estado de plenitude edênica está desde aí inexoravelmente corrompido. A *perfeição* (característica do que está “inteiramente ou plenamente feito”) revela-se tão somente *satisfação* (característica do que está apenas “suficientemente feito”)³ e, apesar do significado habitual desta palavra vir marcado positivamente, a escolha dos elementos que se seguem, a montagem, enfim, da cena, ratifica uma leitura que compromete a crença na perfeição. Os índices do que a inversão paródica da narrativa de Sena enfim revelaria com toda a clareza são inúmeros. Podemos concluir facilmente que o Paraíso só gera prazeres medíocres: Adão sente-se *satisfeito* por não ser exposto ao mais pequeno cansaço, por não ter que ir buscar o que comer, por não agir, num quotidiano de excessiva imutabilidade: *eterna Primavera, céu muito azul, sempre sereno, tudo lhe fora dado*. Daí que mesmo a floresta continue “virgem” e Adão seja um ser passivo que *é olhado, é acordado, é banhado, é vigiado*. E o narrador ousa mesmo, ao final, introduzir uma estrutura condicional e fornecer uma imagem de encarceramento que limitam claramente uma pretensa sensação de plenitude: Adão *adoraria o Sol se não soubesse que Jeová o vigiava a cada instante*.

O humor ainda se fará sentir no elenco de ações potenciais da vida do Paraíso toda feita de *brincadeiras* infantilizadoras – «correr, jogar às escondidas e pôr pedrinhas no regato para o desviar»; nas atitudes de uma Eva que para transgredir as regras e as leis nem precisará da ajuda de qualquer serpente; de uma Eva para quem a proibição imputada por Deus só faz despertar o seu desejo e a sua curiosidade: «Os animais e Adão bem depressa se tinham esquecido da árvore proibida, mas ela que nunca reparara dantes passava horas esquecidas a mirá-la» (PP, p. 20); de uma Eva, enfim, sensualíssima, que erotiza tudo o que toca: “Contemplou-o longamente –tão redondinho, tão dourado! Cheirou-o! Que perfume! E era do Bem e do Mal” (PP, p. 21). A cena mergulha

³ Etimologia de *satisfeito*: *satis*=*bastante*, *suficientemente* = *feito*

então numa espécie de pan-erotismo que se revela através de estratégias de linguagem tais como a pontuação excessiva, o ritmo frasal sincopado e repetido, a escolha de um vocabulário de apelo sensorial: *arrepio quente, gemendo, rebolar-se, esfregava-se, enlouquecida de desejo novo, boca quente e húmida, calor fulgurante, ofegantes*. Nada melhor para definir aquela experiência orgíaca do que o comentário do narrador quando desvia o seu olhar para um ingênuo Jeová a “espreitar” “aquela bacanal fantástica” (PP, p. 22). E não deixemos passar despercebido o substantivo escolhido que, na referência a Baco, contamina também de paganismo o universo imagético judaico-cristão. A garantia do seu poder limita-se apenas aos gestos autoritários – gritos, imprecações, gestualidade canhestra (*cabelos arrepiados, auréola tombada, barba desgrenhada, olhos gritando fogo, túnica a esvoaçar*)– que em sua grande maioria são absolutamente inócuos, incapazes de lhe devolver o controle de uma situação que se lhe impusera arbitrariamente. Estamos longe da dignidade do divino, de sua sacralidade. Como um albatroz desengonçado, está Jeová a gritar, abandonado pelos homens que acreditava dominar, pelos anjos que elegera, e por toda a natureza animal que se fizera cúmplice do ato de insurreição humana. A ele só cabe expulsá-los de um Éden que afinal não saberia contê-los em seus limites precários.

Para que esta inversão narrativa se fizesse completa, a cena bíblica da expulsão do Paraíso vê-se elidida de uma componente fundamental: os castigos impostos ao homem pelo pecado da insubmissão. Em lugar disso revela-se uma dupla e trágica impotência do Criador. Num primeiro tempo, deixa-se seduzir pelos gestos docemente voluptuosos de Eva como a convencê-lo a abdicar da maldição:

Então resoluta e medrosa, linda como nunca, o peito arfando, o cabelo desgrenhado docemente pela volúpia, tapando o corpo com um braçado de folhas de parra, Eva procurou o mais terno sorriso que lhe ensinara a árvore do bem e do Mal e disse gorjeando as palavras, ébria ainda:

–Não sejas muito severo, meu Senhor!

Jeová sentiu dentro dele uma sensação melodiosa [...]. (PP, p. 24)

Jeová está portanto rendido à beleza e à sedução de Eva, e percebe, espantado, que não investirá contra ela, percebe que, afinal, não investirá contra os homens e que os poupará da maldição. Quanto a eles, para quem estar fora do Paraíso já não significava certamente uma punição, saem vencedores na batalha, pois jamais aceitariam perder aquilo que tinham conquistado: o conhecimento do Bem e do Mal. Eles se tinham tornado mesmo, nesse sentido, e na leitura insidiosa de Jorge de Sena, maiores do que Deus “que tinha ficado bondoso para sempre” porque cometera a ingenuidade de guardar a preciosa árvore do conhecimento sem lhe tocar.

Situa-se nesse ponto a reversão completa dos valores judaico-cristãos: estamos diante de um Deus ingênuo, insciente, que tenta atabalhoadamente recuperar o tempo que perdera, abdicando de sua condição de Deus “para fazer-se homem e habitar entre nós”. Em resumo a insídia do texto está em justificar o próprio mistério da Encarnação como um ato nascido da falta e do desejo, não do homem, mas de Deus, que inveja a experiência de uma fisicalidade que lhe tinha sido negada. A imagem de uma Eva sedutora caminhando voluptuosamente ao lado de Adão, a imagem enfim da experiência erótica partilhada torna-se, no conto de Sena, a justificação para que Deus desejasse ser homem, per-vertendo, vertendo ao contrário, vertendo no sentido errado, a ordem religiosa.

E tal heresia se revela não através de um discurso que nega o texto bíblico, mas através de um discurso que ousa repeti-lo em desvio:

Foi por isso que anos mais tarde Deus se fez homem e habitou entre nós (João, I-14). Mas o Mundo era mais sabido –tinha comido a árvore do Bem e do Mal– e Deus que a guardara sem lhe tocar e a quem não restara nem uma folhinha seca tinha ficado bondoso para sempre –era de esperar que fosse enganado. (PP, p. 24)

Poderíamos mesmo afirmar que a força estratégica desse discurso eminentemente crítico nasce do fato de ele não se construir como uma argumentação lógica contra a interpretação canônica da narrativa bíblica, o que se arriscaria possivelmente a produzir um desejo de voltar à leitura da fonte para encontrar, talvez, um modo de contradizer. Ao contrário disso, Sena conta outro conto, enreda o receptor nas artimanhas sedutoras de uma outra narrativa, com os mesmos personagens, com mais ou menos as mesmas ações, criando a partir desses elementos uma coerência tal que o novo discurso passa a ocupar insidiosamente o lugar do primeiro, de certo modo calando-o e impondo-se como a nova versão dos fatos, que parece bastar a quem lê.

O investimento herético do conto de Sena pode ainda ser formalmente identificado na mudança de registro narrativo que permite tratar com humor um discurso, em princípio, *de formação*, que deveria, neste caso, inculcar no homem a noção do pecado original. Mas a apropriação de Jorge de Sena, nesse conto de juventude que é “Paraíso Perdido”, desloca a cena do âmbito do sagrado, no seu sentido etimológico de “coisa que não deve ser tocada”. Ao contrário, ele toca, altera, faz vacilar, transformando Deus num ser carente, a quem falta o conhecimento do erotismo, e, por isso mesmo, um ser fatalmente traído, não mais por um Judas – metonímia da humanidade– mas por ele próprio, pelo seu próprio erro ao ter optado por uma radical espiritualidade que lhe roubou definitivamente a experiência do corpo, a dimensão poderosa da fisicalidade.

Se neste primeiro caso assistimos, pois, a um tratamento leve para coisas sérias, o tom eleito por Miguel Torga no conto

“Vicente”⁴ será claramente outro. Encontramos aí a construção de uma atmosfera trágica, que repõe em cena a questão ontológica da disputa de forças entre Deus e os homens, ou melhor seria dizer, entre Deus e a sua criação, já que serão os animais – e em especial o corvo Vicente – a ocuparem o lugar privilegiado nesta espécie de fábula audaciosamente moralizadora que retoma como base narrativa os personagens, o pretexto e os acontecimentos do episódio da Arca de Noé (*Gênesis*, cap. 6-8).

Tal sintaxe trágica – se retomássemos aqui o princípio estrutural da tragédia – apontaria fatalmente para um desfecho que deveria punir o herói, entendido como aquele que pela *hybris* ousou contradizer a *medida* do mundo. A tradição nos lembra que, no embate contra a ordem, são fatalmente punidos os Édipos, as Antígonas e as Fedras, como também Prometeu ou Ícaro, porque a tragédia, que pressupõe valores que não devem ser comprometidos na relação entre os homens e os deuses, ou entre os homens e a ordem do mundo, vê nesses heróis trágicos uma perigosa ruptura com o modelo, o que justifica, *a priori*, a sua fatal punição. Lembre-se que, no contexto da Antigüidade Clássica que deu origem à tragédia, a ordem precisava ser garantida, pois não se tinha ainda constituído a falha que a modernidade tornaria irreversível. Por isso, o fim da tragédia traz sempre, vitorioso, o reequilíbrio do mundo ordenado, da Lei, enquanto a modernidade vai abrir-se a um gênero novo, o do herói problemático do romance.

⁴ Embora as reflexões finais deste ensaio apostem – para além de outras – numa sustentável leitura política deste conto publicado na primeira edição de 1940 de *Bichos* (e quando digo sustentável infiro o necessário apoio de uma teoria do texto que impõe um trabalho sobre a camada do signifiante), a versão que foi utilizada por esta leitura foi a última revista pelo autor. O que poderia parecer uma incongruência sistêmica se justifica, de um lado, por uma aposta na qualidade das alterações textuais e, de outro, pelo fato de tais alterações não alterarem a proposta de uma leitura claramente politizada do texto no momento mesmo em que foi escrito. O acesso à edição de 1940, que me foi facultado generosamente pelo casal Delille, permitiu um cotejamento das versões e me levou a concluir que o texto de 1940 justificaria já o mesmo encaminhamento crítico feito a partir da versão de 1978 (9.^a edição). De qualquer modo, sempre que houver diferenças entre as duas versões, a o texto da edição de 1940 aparecerá em nota, com as suas marcas assinaladas em itálico, para maior isenção deste ensaio.

O conto de Miguel Torga usará, como sugeri, o registro sério do trágico mas, moderno que é, inverterá as bases ideológicas da tragédia. Seguindo essa intuição de leitura para um conto que leva o nome do seu herói, “Vicente” –corvo tão português, símbolo da cidade de Lisboa, que evoca um daqueles seus pares que lendariamente teriam acompanhado o corpo do mártir, São Vicente, numa barca aportada ao acaso à beira do Tejo–, não seria difícil descobrir ali, no espetáculo teatral de luta de forças entre o poder desmesurado do criador e a coragem da criatura, os cinco atos de uma tragédia de economia quase raciniana, no que ela tem de concentração dramática capaz de lançar os personagens, desde a primeira cena, no centro do grande embate: 1, a partida do corvo; 2, a descoberta do ato de insurreição por Deus; 3, a visão de Vicente no cimo do monte; 4, a luta entre Deus e Vicente; 5, a vitória de Vicente.

A versão religiosa do episódio genesíaco da Arca de Noé sobrepõe a um justo castigo a generosidade de Deus, desejoso ao mesmo tempo de sanear o mundo e de salvar um casal de cada espécie que criara, como a oferecer-lhes uma nova chance de redenção. Ora, no conto “Vicente” (designado a partir de aqui como B), o último do conjunto *Bichos* publicado em 1940, o encaminhamento ideológico das mesmas ações será inteiramente outro. O herói, cujo lugar se desloca de Noé para o corvo insurrecto chamado Vicente, irrompe em ato de contestação desde a abertura da narrativa ao partir por decisão própria e abandonar a Arca, mas sobretudo –e desde sempre– ao não se ter considerado, como os demais, um eleito. A entrada na Arca -e voltaremos a esta questão ao final do texto- não é espaço de redenção pois carece de legitimidade, e os que lá estão não são os “eleitos”, mas os “excluídos”, por uma suspensão autoritária do direito comum à vida e pela instalação arbitrária de um estado de “exceção”:

Naquela tarde, à hora em que o céu se mostrava mais duro e mais sinistro, Vicente abriu as asas negras e partiu. Quarenta dias eram já decorridos desde que, integrado na leva dos escolhidos, dera

entrada na Arca. Mas desde o primeiro instante que todos viram que no seu espírito não havia paz (B, 127).⁵

Seria, contudo, importante observar a utilização de determinadas estratégias de construção da narrativa: 1, o discurso de empatia do narrador com o personagem ao descrevê-lo por exemplo, assim, em sua miséria escolhida “negro, sereno, único representante do que era raiz plantada no seu justo meio, impávido, permanecia Vicente”⁶ (B, 133); 2, a seleção ideológica das cenas na economia do conto em relação à narrativa bíblica, com a evidente condensação da estória a partir do momento da crise trágica; 3, o deslocamento do lugar do herói com a dignificação do corvo e a equivalente perda de dignidade de Noé, figura ridícula diante de Deus, a suar frio de medo e a cair redondo no chão, um poltrão, covarde e infantil Patriarca «que tinha então seiscentos anos de idade»(B, 130); 4, o desvelamento do compromisso da *hybris* do herói com seus parceiros do mundo, os outros animais, incapazes de ação mas que diante do ato heróico de Vicente “sentiram na alma a paz da humilhação vingada» (B, 132)⁷, estratégias que permitem transformar o que poderia parecer uma simples revolta individual, num ato de libertação mais amplo que fala a língua calada dos oprimidos: «O seu gesto foi naquele momento o símbolo da universal libertação» (B, 128).⁸

O Deus deste conto de Miguel Torga é um tirano por excelência, que em sua soberania escolhe arbitrariamente aqueles que vai salvar porque o que lhe interessa afinal é manter vivo um ser de cada espécie para que não se mutilasse a criação, para que,

⁵ “Naquela tarde, à hora em que o céu era mais duro e mais sinistro, Vicente abriu as asas negras e partiu. Quarenta dias eram já decorridos desde que, *calado, triste, solitário*, dera entrada na Arca”. (Torga 1940: 103).

⁶ «e no seu dorso negro, sereno, único representante do que era vida plantada no seu justo meio, resoluto, impávido, permanecia Vicente».

⁷ «e sobre a alma de todos desceu a paz da vida que se cumpriu» (Torga, 1940: 109)

⁸ «Ele foi naquele momento para todos a própria libertação» (Torga, 1940: 104).

afinal, a sua Obra não fosse posta em risco. Quanto a Noé, transfere-se a cena bíblica da embriaguês e da nudez diante dos filhos, para um outro nível de perda de dignidade que, neste caso, é a covardia. Quanto ao corvo, também ele é roubado do contexto bíblico embora apropriado diversamente pelo autor. Sabemos todos que o corvo negro enviado por Noé não retorna e sucumbe, pois não resiste à fúria do dilúvio e não encontra terra em que pousar. Só a pomba branca –a que o Espírito Santo do Novo Testamento fará eco– é capaz de trazer na boca o ramo de oliveira, que apontava o fim da punição de Deus com erradicação do mal e a transformação da terra em nova proposta de paraíso habitável por uma raça renovada. Mas no conto de Torga o herói é um corvo negro vencedor, cujo destino glorioso já se inscrevia “fatalmente”, no molde também das tragédias gregas, no nome que o identificava: Vicente (o que já venceu). Ele não é enviado mas escolhe partir; ele não tem como objetivo voltar à Arca, mas abandoná-la definitivamente; ele não morre mas sobrevive. Mais que isso, é ele quem se impõe à fúria divina, é ele o vencedor de um duelo para o qual fora convocado pelo Deus tirano a fim de ser punido por uma voluntária insurreição, deslocando o poder do seu lugar de estabilidade, de garantia, de força, de intangibilidade. Ao fim deste conto, que desmonta estrutural e ideologicamente a sua fonte bíblica, se Deus “fechava, melancolicamente, as comportas do céu”⁹ (B, 134), não seria certamente porque sua justiça tinha chegado a termo, mas porque ele tinha sido ousadamente posto em crise pela tenacidade de um herói, que o lançara num impasse filosófico hamletiano entre manter ou não manter viva a Obra que inaugurara um dia, espécie de Saturno destronado que não ousa devorar os próprios filhos. Mais ainda, esse impasse é também religioso, como se Deus se visse diante do absurdo de ser ele a reverter –de modo herético– o próprio dogma da criação, que se equilibra dificilmente entre os esteios da liberdade e da graça, ao pôr em risco “a total

⁹ «Que, melancolicamente, fechava as comportas do céu» (Torga, 1940: 111).

autonomia da criatura em relação ao criador” (B, 134).¹⁰ O narrador não hesita aliás em dizê-lo –“Mas em breve se tornou evidente que o Senhor ia *ceder*. Que nada podia contra aquela vontade inabalável de ser livre” (B, 134, grifo meu).¹¹

Poderíamos parar aí, nessas considerações que a camada textual e os diálogos intertextuais mais-que-evidentes nos fornecem. Mas a pergunta que não pode calar e que, elipticamente, já foi anunciada é a do compromisso que toda obra tem com o tempo em que está inscrita. Volto portanto à data de publicação deste conjunto de contos de Torga –*Bichos*– e encontro 1940, o que significa, para um autor comprometido ou sartrianamente engajado, a suportação da ascensão de regimes totalitários na Europa, salazarismo português, franquismo na Espanha, fascismo italiano, nazismo alemão. Assim é que todas as considerações sobre o duelo entre Vicente e Deus, para além de reflexões de cunho existencialista sobre a consciência como vazio, como aquilo que está por fazer, e sobre a liberdade (“o existencialismo é um humanismo”); para além de uma fábula mais ou menos alegórica sobre bichos que são homens, estratégia reconhecível de referenciação clássica, podem e devem ser entendidas como uma terrível metáfora política do tempo que imporia ao século XX a violência dos campos de concentração. Camus o faria mais tarde (1947) em *La Peste*; Sartre, em 1944, em *Huis Clos*. Mas Malraux já surpreendera a mesma questão em 1935 com *Le Temps du Mépris*, e Torga não estava nem podia estar longe desse tempo, que era também o seu. Tempo em que a vida humana (a *bios* dos gregos) se tinha reduzido a uma simples *zoe*, vida

¹⁰ O fragmento não aparece na edição de 1940. Mas a idéia do duelo entre forças iguais, e, mais que isso, do impasse em que se encontra o criador, ainda que de modo bem menos radical, se mantém: «Noé e o resto da criação assistiam mudos àquele duelo entre Vicente e Deus. E em todos, relegada para fora do essencial a sua própria essência, este dilema: ou se salvava Vicente e a terra onde firmara a sua garra, e o Senhor preservava a harmonia da criação, [...] ou, submerso o último palmo de terra, morria Vicente, e com ele se quebrava o elo duma cadeia imensa, fechada e perfeita como a casca de um fruto» (Torga, 1940, p. 110).

¹¹ «Mas em breve todos compreenderam que o Senhor hesitava. Que já nada podia contra aquela vontade inabalável de viver» (Torga, 1940, p.111).

animal, ou vida nua, alienada da sua forma humana, sobrevida, que no ano de 1940 parecia talvez ainda o limite da condição inumana.

É com Agambem que eu vou, portanto, terminar ao querer ler esse conto final dos *Bichos* como uma espécie de utopia ética à semelhança de Giraudoux que, em 1935, queria ainda poder crer no impossível: que *La Guerre de Troie n'[aurait] pas lieu*. Quanto a Torga, a sua utopia humanista queria ainda poder crer na liberdade que vence a concentração arbitrária de uma Arca absurda, espécie de campo concentracionário dirigido por um chefe inoperante, e idealizado por um Deus/Führer que, escoltado pela lei marcial de um tempo de exceção justifica uma *detenção protetora*, uma *Schutzhaft* que desconhece que:

O homem é o único ser em cuja vida pode haver felicidade, o único cuja vida está irremediavelmente e dolorosamente devotada à felicidade.

e que

Uma vida política, ou seja uma vida orientada para a idéia de felicidade e capaz de girar em torno de uma forma de vida só é pensável a partir da ultrapassagem dessa cisão [entre bios e Zoé] e a partir do êxodo irrevogável de toda supremacia dos poderosos. (Agambem, 2002: 14 e 19).

Volto portanto ao “letreiro” de Torga: «Porque não sei mentir,/ Não vos engano:/ Nasci subversivo». Parece ser esta uma inscrição que serviria tão bem a Jorge de Sena como a Miguel Torga, como também aos seus heróis de “Paraíso Perdido” e “Vicente”, na medida em que Arca ou Paraíso podem ser espaços igualmente insuportáveis quando são concebidos politicamente como lugares de “sobrevida” e não de “vida plena”, seja pela castração dos sentidos, que Sena desvela no registro do humor, seja pela abolição da liberdade, que Torga registra num discurso trágico, que resulta, afinal, em saldo épico.

Corvo tautologicamente vencedor é este *Vicente*, capaz de fugir da concentração imposta, capaz de não se submeter à violência que lhe roubara a liberdade, capaz de renegar a redução das diferenças individuais –que irmanava lobos e cordeiros na mesma sujeição cotidiana à ração parcimoniosamente distribuída–, capaz ainda e enfim, naquele ano de 1940, de propor uma utopia –que afinal não se realizaria na história: a de ser capaz de convocar seres miseravelmente arregimentados por uma ordem superior a renegarem a *detenção protetora* e a sonharem com o resgate da dignidade violada.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. *Moyens sans fin*. Paris, Rivage Poche, 2002.
TORGA, Miguel. *Bichos*. Coimbra, 1940.