



12055

Miguel Torga : contista valores e pedagogia

001.89 BAR Mig

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE CASTELO BRANCO

**MIGUEL TORGA - CONTISTA**

**MIGUEL TORGA - CONTISTA**  
**VALORES E PEDAGOGIA**

**Maria de Lurdes Gouveia da Costa Barata**

**1995**

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE CASTELO BRANCO

# MIGUEL TORGA - CONTISTA

## MIGUEL TORGA - CONTISTA VALORES E PEDAGOGIA

### A PALAVRA

Dissertação apresentada à Escola Superior de Educação  
do Instituto Politécnico de Castelo Branco,  
na área de Ensino da Literatura Portuguesa,  
para provas públicas do concurso para professor-coordenador

ESCOLA SUPERIOR  
DE EDUCAÇÃO  
CASTELO BRANCO

**OFERTA**

12055

**Maria de Lurdes Gouveia da Costa Barata**

Professora-Adjunta (Unidade Científico-Pedagógica de Português) da  
Escola Superior de Educação de Castelo Branco

1995

## A PALAVRA

Heraclito de Epheso diz:

«O pior de todos os males seria  
A morte da palavra»

Diz o provérbio do Malinké:

«Um homem pode enganar-se em sua parte de alimento  
Mas não pode  
Enganar-se na sua parte de palavra»

Sophia de Mello Breyner Andresen  
"Obra Poética II"

Fiz com as fadas uma aliança.  
A deste conto nunca contar.  
Mas como ainda sou criança  
Quero a mim própria embalar.  
(...)

Natália Correia  
"O Sol nas Noites e o Luar nos Dias I"

Tudo é virtual  
se resume a forma  
duma criatura.  
O que é parcial

é a intenção  
que nos leva a pôr  
uma assinatura.  
(...)

Natália Correia  
"O Sol nas Noites e o Luar nos Dias I"

# SUMÁRIO

●	INTRODUÇÃO (ou ABERTURA VIAGEM...)	1
●	PARTE PRIMEIRA	8
I -	A TEORIA DO CONTO	9
II -	A COMUNICAÇÃO LITERÁRIA	39
1.	O JOGO ENTRE O TEXTO E O LEITOR	39
2.	A MÁSCARA COMUNICATIVA DO TEXTO LITERÁRIO	43
3.	DINÂMICA COMUNICATIVA E REVELAÇÃO AXIOLÓGICA	47
III -	OS VALORES E A MORAL	59
●	PARTE SEGUNDA	74
I -	UM CONTISTA DA MONTANHA	75
II -	A EXEMPLARIDADE DA VIDA	80
1.	A MARIA LIONÇA - ESTOICISMO DE PENÉLOPE E PIETÁ DOLORIDA	81
2.	GESTAÇÃO DA PAZ - UNIÃO MASCULINO/FEMININO	84
3.	A LEONOR VIAJADA - PROCURA, PROGRESSÃO INTERIOR E EXEMPLO	88
III -	O GLÁDIO E A BALANÇA	94
1.	JUSTIÇA DA COMUNIDADE versus MALHAS DA JUSTIÇA	96
2.	TÉMIS GERA ÁTROPOS...	99
3.	A FALSA CEGUEIRA DA JUSTIÇA	101
4.	QUASE PENA DE TALIÃO...	103
IV -	O ESPLENDOR DA VIDA	116
1.	HOSSANA À VIDA	116
2.	O MILAGRE DA VIDA	124
3.	ASSUMIR A VIDA E RECUPERAR O DIVINO	127

<b>V - O ESPAÇO, A VIDA E O DESEJO</b>	135
1. RAÍZES E VIAGEM	136
2. VIAGEM E <i>PASSAPORTE HUMANO</i>	143
<b>VI - VALORES E DESVALORES</b>	147
1. A NATUREZA HUMANA - O INSTINTO E A VONTADE	149
2. AS FRAQUEZAS HUMANAS	156
3. <i>NÉVOAS DA NATUREZA HUMANA</i>	158
4. SER HOMEM - CORAGEM E AUTENTICIDADE	162
5. A SOCIEDADE - O EU E OS OUTROS	167
5.1. O estatuto social	167
5.2. A censura social - aparências e cinismo	172
6. CONDIÇÃO DO HOMEM - ÍCARO E SÍSIFO	176
<b>VII - BICHOS - FORÇAS DA VIDA</b>	180
1. CRESCER E EDUCAR-SE	182
2. A SOCIEDADE - O CÍRCULO DE RELAÇÕES E O JOGO DO SER E DO PARECER	185
3. A CRUELDADE E A INGRATIDÃO HUMANAS	190
4. HOMENS QUE SÃO BICHOS	192
5. CARACTERIZAÇÃO DE PERSONAGENS E DESVELAMENTO AXIOLÓGICO	197
6. <i>BAMBO E CEGA-REGA - NUM "MUNDO FREMENTE DE GERMINAÇÕES</i>	201
<b>VIII - A ARTE PEDAGÓGICA NA VIAGEM DA LEITURA</b>	210
<i>MÚSICA - A LIRA DE ORFEU PARA EURÍDICE</i>	222
ESQUEMAS DE ALGUNS CONTOS	228
● <b>FIM DE <i>VIAGEM</i> INACABADA</b>	241
● <b>BIBLIOGRAFIA GERAL</b>	249
● <b>BIBLIOGRAFIA SOBRE MIGUEL TORGA</b>	263

**EDIÇÕES DAS COLECTÂNEAS DE CONTOS DE  
MIGUEL TORGA, QUE CONSTITUÍRAM O  
CORPUS DE ANÁLISE**

**BICHOS . CONTOS.** 18ª edição. Coimbra, Edição de autor, 1990.

**CONTOS DA MONTANHA.** 5ª edição aumentada e revista.  
Coimbra, Edição de autor, 1976.

**NOVOS CONTOS DA MONTANHA.** 9ª edição revista. Coimbra,  
Edição de autor, 1976.

**PEDRAS LAVRADAS. CONTOS.** 3ª edição. Coimbra, Edição de  
autor, 1976.

**RUA. CONTOS.** 4ª edição refundida e aumentada. Coimbra,  
Edição de autor, 1967.

## INTRODUÇÃO (ou ABERTURA À VIAGEM...)

### I

" À l'origine de la lecture, il y a le désir. Lire est d'abord une promesse de plaisir " (Jouve, 1992).

Dum sortilégio de nigromante está imbuído o *Era uma vez...* da nossa infância, perdendo-se em bruma edénica o encantamento de uma espera... *E depois?*

A suspensão concedia a abertura mágica do desconhecido, no abracadabra do contador... *E depois?* Depois foram as primeiras histórias lidas, linha por linha, controlando o empolgamento da *aventura* para degustar mais lentamente a *revelação* do tesouro.

Quem experimentou desde criança o sabor de ler nunca esqueceu o feitiço do *Era uma vez...* do *conta-me uma história*, do *conto*, aquela narrativa curta que numa magia de *instante* deixava poalha encantada de ouro.

O prazer da descoberta pela *viagem* da leitura lança âncora no conto, enquanto mensagem num enredo de breve história e enquanto pulo da imaginação no bruxedo da linguagem, arte-mágica de prolongamento do imaginar. "*Le langage est au poste de commande de l'imagination*" e "*le langage poétique quand il traduit les images matérielles est une véritable incantation d'énergie*" - diz Bachelard ( 1957, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, p.9).<sup>1</sup>

A leitura torna-se cais de partida com promessa de descobrimento de mundos novos ou revisitados, com a emoção da largada, dum *fazer-se ao mar* ou ao espaço-mundo. E essa viagem tem consecução pelo arroubamento do prazer de ler, que se expressa bem nas palavras de Jouve (1992, *L'Effet-Personnage dans le Roman*, p. 197):

*"Le plaisir de lire vient de cette dilution du lecteur dans la toile du texte: il n'est plus qu'un moi abstrait, imageant, face à des figures elles-mêmes sans compacité. Il se produit une sorte de contagion: l'être imaginaire des personnages affecte la réalité même du sujet lisant".*

O conto, na sua brevidade, oferece mundo e *alargamento* socio-cultural e formação da personalidade.

Bruno Bettelheim (1984, *Psicanálise dos Contos de Fadas*) faz a apologia dos contos de fadas, demonstrando a sua utilidade na construção

---

<sup>1</sup> As referências bibliográficas, ao longo deste trabalho, podem ser objecto de consulta completa na bibliografia final.

do eu da criança. É na formação do homem que se inscreve o pendor da literatura, nas formas embrionárias de conto, desde a Idade Média e "*Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*" de Gonçalo Fernandes Trancoso, em 1575, referência entre outras possíveis. Com mais rigor, o seu surgimento dá-se no séc. XIX, pelos cultores regulares que então conseguiu, sobretudo com o realismo, que o desliga das raízes folclóricas, com duas linhas de força : a historicista e a popular. Progressivamente vai evoluindo até ao chamado *conto moderno*, onde o intimismo e a mundividência impregnada de lirismo ganham lugar.

O conto literário consegue validade de obra de arte e a sua leitura permite uma *viagem*, *breve* no tempo de duração, mas não menos enriquecedora: propicia amplos horizontes, percorre a vida dos homens e os seus espaços, concede contraposições de modos de estar.

A escolha dos contos de Miguel Torga para objecto deste trabalho justifica-se por duas razões que se complementam e podem garantir o *levar a bom termo* este estudo: Miguel Torga é o que se pode chamar um contista, pelas características das suas narrativas curtas, que se enquadram nas características distintivas do conto. Além disso, os seus contos oferecem-nos personagens que veiculam valores, qualidades e defeitos, heróis à medida da condição humana, ultrapassando as fronteiras de Trás-os-Montes, espaço donde nasceram. A força da sua autenticidade é espelho mágico falante que cada homem deverá interrogar. É aí que se esculpe uma pedagogia subtil cuja arte servirá de deleite e aprendizagem.

Creio verdadeiramente no valor formativo da literatura, com relevo

para a obra torguiana, que, no seu conjunto, dá provas de um português agarrado ao chão nativo, que é uma pátria, onde luta com a energia de um Sísifo, sem deixar de alimentar os sonhos que dignificaram e fizeram progredir a humanidade - numa fome de infinito, insatisfeita sempre, apesar de viajante incansável (física e espiritualmente).

A segunda razão aduzida para escolher o contista Miguel Torga é o gosto pessoal por um escritor que, descoberto na minha adolescência, me deu lições de esperança e de vida, me acompanhou a formação - porque nessa idade o *modelo* é motivo de peso. A admiração e alegria de ter propalado "*descobri Miguel Torga!*", que li *clandestinamente* numa Biblioteca Municipal, acompanharam-me pela vida fora. Foi avidamente que sempre o li. É este não ter pudor de dizer que se ama alguém que constitui a validade desta razão.

Diz Francesco Alberoni:

*"Não é a ciência que pode dar sentido e direcção à vida, é apenas a vida, o impulso vital, neste caso, a fê na própria vida, o amor por tudo aquilo que está vivo, que pode produzir a esperança" (1994, Valores, p.210).*

Quem, mais que Miguel Torga, pode ser crente na vida e amá-la no seu prodígio, como documenta a sua obra? O poeta canta continuamente este amor ao *bem-humano* (que é essa vida), nunca saboreado pelos "*sublimados deuses*" (*Ditirambo, Antologia Poética*, p.338).

É no mesmo poema que a dialéctica dum gosto pela vida, sempre

renovado, exprime a homenagem: "*Amo a vida, esta bela prostituta./ Esta mulher tão pura e dissoluta/ No mesmo instante,/ Que não dá tréguas a nenhum amante*".

É este não haver tréguas que exige a luta, que o homem carregue sempre o seu penedo, que rebola e se torna a carregar. Porque

*"A vida é um contínuo desejo de viver. É uma contínua escolha da vida contra a morte. Por isso é vigilância, prudência, trabalho" (Alberoni, ob. cit., p.216).*

Entregar-se à luta é ainda sonhar, querer viajar e aprender. "*O que importa é partir, não é chegar*" (*Viagem, Antologia Poética*, p.240), diz ainda o poeta. É nessa partida, na não desistência, que está a dignidade de ser homem.

Os valores são fundamentais para o exercício da liberdade de todos e de cada um. Os contos torguianos *transportam* valores que, frequentemente, para prevalecerem nas personagens que os defendem, são motivo de conflito e sofrimento. De alegria também. Por agora, apenas as palavras de Jacinto do Prado Coelho: "*perante a obra de Torga domina-me a sensação de plenitude*" (p.127). Ficam como sentimento e como promessa.

## II

Dentro do contexto delineado, pretende-se provar como os contos de Miguel Torga *praticam* uma pedagogia persuasiva, mas subtil (sem moralismo de catequese), através da veiculação de valores *debatidos* por personagens que põem em relevo o humano e a sua expressão, guiada pelo instinto ou pela vontade, sempre numa procura de *aprender a vida*.

A metodologia de trabalho obedece a um *plano* que implicará, na primeira parte, o estudo da teoria do conto, as suas características distintivas e relações com outras formas de arte. Num segundo momento incidirá sobre o texto literário, sua máscara comunicativa e os *pontos* nevrálgicos de *efeito-ideologia*, decorrente sobretudo dum *efeito-personagem*, pois é a personagem uma categoria importante da narrativa, a condição *sine qua non* desta. Seguir-se-á uma reflexão sobre os valores e sua importância. Finalmente, perseguindo o objectivo principal, o estudo dos contos de Torga nunca perdendo de vista o seu valor formativo, incidindo-se no *efeito-personagem* e no *efeito-ideologia*, tendo em vista o levantamento dos valores latentes ou manifestos, fazendo da sua emergência uma reflexão sobre uma pedagogia inerente e a profunda humanidade que é peculiar na obra torquiana.

*"O amor é sempre o desejo de que aquilo que amamos viva, dure, prospere no tempo, para sempre" (Alberoni, ob. cit., p.208).*

É este o desejo que me fica, com a humildade forçosamente inerente: que este estudo feito com amor ( um estudo permanente em relação a este escritor , sem que o passasse à escrita com a frequência que seria de esperar) seja contributo para que Torga dure e prospere no tempo - justiça que, de qualquer modo, o Tempo reserva.

# **PARTE PRIMEIRA**

La littérature est une *activité*.

Michel Picard

... escrever é um acto ontológico, que compromete  
perpetuamente quem o pratica.

Miguel Torga

## I

## A TEORIA DO CONTO

Os teorizadores do conto não são unânimes no levantamento de características de mais realce e os pontos de vista diferem em alguns aspectos. No entanto, muitos estudiosos se têm debruçado sobre o conto, alguns deles sendo, em simultâneo, contistas e teorizadores sobre o género praticado ( se de género podemos falar), como Rodrigues Lobo, Poe, Machado de Assis, Cortázar, a título de exemplo apenas.

Todavia, o que foi anteriormente dito não impedirá a actual reflexão. Concatenando alguns dos estudos já realizados, propõe-se um levantamento de características do conto de modo a conseguir algumas clarificações, mau grado a possibilidade de se hesitar num ou noutro momento.

Alerta-se desde já para uma panorâmica da evolução do conto, desde o tradicional ao moderno, pois o objectivo deste capítulo prevê o conto em geral, na sua fruição estética e formativa, abarcando uma intenção lúdica ou didáctica.

Atentemos em algumas definições de conto:

*"Narrativa concentrada, de preferência curta, com o mínimo de descrições, fechada, densa. O conto contém uma linha ficcional única, linear, onde não cabem distrações ou elementos supérfluos." (Armando Moreno).*

*"Relato breve de asunto ficticio en el que puede darse un predominio de lo fantástico, lo anedótico o lo didáctico.*

*La definición de cuento es problemática porque bajo este término podemos reunir formas narrativas que reciben diferentes denominaciones en las distintas lenguas (...)." (Diccionario de Términos Literarios - Maria Victoria Ayuso de Vicente, Consuelo García Gallarín, Sagrario Solano Santos - AKAL ).*

*"... indica que pode ser lido ou ouvido duma assentada. (...) ... sob a designação de conto costuma-se incluir tudo o que é mais curto" (Wolfgang Kayser).*

*"Narração relativamente curta, destinada a produzir um único efeito dominante e na qual se contêm efeitos dramáticos." (Harry Shaw).*

*"O conto é uma história breve, de enredo simples e linear, caracterizado por uma forte concentração da diegese, do tempo e do espaço. (...) a estrutura do conto, quando autenticamente realizada, é irreversível." (Vitor Manuel de Aguiar e Silva).*

No *Dicionário de Narratologia* (1987, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes) não se dá uma definição de conto: "Constituindo, tal como o romance, a novela ou a epopeia, um género do modo narrativo, o conto é

*normalmente definido e analisado em conexão com aqueles géneros narrativos e em particular com o romance.(...) Deste modo, não é raro centrar uma reflexão sobre o conto predominantemente na sua configuração de relato pouco extenso (...)."*

Pensa-se estar provado, através destes exemplos, quão difícil é uma definição de conto. A maioria dos estudiosos opta por analisar as características do conto para chegar a uma descrição de que se deduza uma definição. Contudo, das transcrições anteriores, atentemos na de Aguiar e Silva, que me parece conter, sucintamente, o essencial sobre o conto e permite constituir um ponto de partida de análise das suas características.

## **1. Género narrativo pouco extenso**

A extensão do conto é perspectivada comparativamente com a da novela e a do romance, sendo este último o mais longo. Este aspecto poderia levar a concluir sobre o essencial do conto. Porém, não resolve o problema, pois há contos cuja extensão está próxima da da pequena novela (e lembremos alguns contos de Eça de Queirós, de Mário de Sá Carneiro, de Maria Judite de Carvalho, entre outros). Relacionado com esta *brevidade* do conto, parece estar o "pode ser lido e ouvido *duma assentada*". A dificuldade devida a contos de variada extensão não impede

que se constate o seu menor *tamanho* como género narrativo, característica nunca posta em dúvida por qualquer teorizador. Como diz Aguiar e Silva, a menor extensão condiciona o recurso a "*caracteres estruturais muito diversos*".

As categorias da narrativa obedecem, na narrativa curta de que se vem falando, a uma organização peculiar, onde se inscreve mesmo a singularidade.

O tipo de narrador não implica adequações especiais. Em qualquer género narrativo tem de existir como responsável pelo processo de narrar e estruturar a narrativa, seja intradiegético ou extradiegético. O ponto de vista deste narrador não constitui imposição particular no conto, embora sejam bastante frequentes as focalizações internas, pois podem contribuir para um avanço rápido na acção, facilitando a transmissão de dados ao leitor. No entanto, varia de conto para conto.

Um narrador que vai "*além da superfície da acção, de modo a obter uma visão fidedigna do que vai na mente e no coração do personagem*", que Wayne Booth denuncia como "*o contar autoritário na narração primitiva*", põe em causa a sua fiabilidade. Porém, cada conto é um caso, o tipo de focalização varia e não é oportuna, de momento, a discussão deste problema, embora possa ter grande interesse. Wayne Booth afirma ainda que o romance ou conto tipicamente modernos tendem a optar por uma focalização externa.

Outras categorias da narrativa obedecem a uma especial organização.

## 2. Acção, Tempo e Espaço - Concentração e condensação.

O reduzido tamanho do conto condiciona a sua urdidura, que terá de enquadrar uma **acção** simples, definindo-se linearmente, centrada num conflito, uma única célula dramática, que desencadeia o fluir rápido para determinado desenlace, um objectivo cuja consecução produz um efeito pretendido. A tensão acumulada é resolvida no desfecho (que pode não instituir a estabilidade e o equilíbrio de fim feliz ou apenas de fim - caso de narrativas abertas, como *O Pequeno Herói* (*Pedras Lavradas*) de Torga, ou pode ter sido princípio da história começada *in ultimas res*, como no conto *O Estrela e a Mulher* (*Rua*), de Torga. O conflito dramático ( que é a essência do conto) pode ser resolúvel no desfecho e colabora no efeito que se pretende, um único efeito.

Para existência desta acção são necessárias personagens, que constituem um elenco reduzido, muitas vezes apenas referidas, ausentes ou subentendidas, para que se concretize uma economia narrativa. As personagens necessárias, directamente implicadas no conflito.

**O espaço** é limitado, circunscrito a um determinado lugar e o **tempo** é restrito, enquadrando estas categorias a acção, que se concentra num episódio fulcral, embora outros episódios, definidores de acontecimentos importantes de caracterização, possam surgir sumariados em poucas linhas. Uma rápida analepse em sumário evitará dispersão e

perdas de expectativa por parte do leitor. Condensa-se o tempo, o espaço e a diegese. Eliminam-se ainda pormenores descritivos que não contribuam para tornar mais clara a intriga.

Configura-se assim uma intensidade narrativa, por economia de meios, guindando-se o texto a uma elevada densidade, sem *desvios* que possam comprometer a expectativa e o interesse do leitor, que se quer seduzido.

A uma desejada unidade de tempo, acção e espaço, acrescenta Massaud Moisés a *unidade de tom*: "*os ingredientes da narrativa devem convergir para um único objetivo e ocasionar uma única impressão no leitor: ofertar-lhe uma imagem, um aspecto, do dia a dia multitudinário*" (1988, *Dicionário de Termos Literários*).

### 3. Da unidade dramática à unidade de efeito.

A reduzida extensão (mais uma vez) do conto proporciona **um efeito**, uma impressão, uma reacção no leitor. Massaud Moisés e Nádía Battella Gotlib prestam esmerada atenção a este aspecto. Nádía Gotlib fundamenta um capítulo da sua *Teoria do Conto* em Edgar Allan Poe, citando-o:

*"no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência*

*externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção" (ob. cit., p.34).*

Cortázar chama-lhe *intenção de domínio* sobre o leitor. A economia narrativa pretende conseguir com um mínimo de meios um máximo de efeitos, investindo, conseqüentemente, na *unidade de impressão*.

Levanta-se então o problema do objectivo : "O que pretende o autor? aterrorizar? encantar? enganar?" (Nádia Gotlib). No entanto, segundo Tchekhov, terá de haver contenção da parte do autor, de modo a não perder a credibilidade por se impor demasiado ou se perder em digressões supérfluas. A condensação de elementos, a economia narrativa continua a ser uma condição *sine qua non*, devendo captar-se o mais significativo, pondo em relevo um *momento especial*, que prenda a cabeça e o coração, seja porque é representativo de um caso novo, inesperado, com graça ou tristeza ou violência, seja porque desperta uma fruição estética ou uma meditação.

A *unidade de efeito* pode ser conseguida através de um título duma colectânea de contos, agregados com determinada intenção, definindo uma conexão temático-ideológica, como, por exemplo, em *O Fogo e as Cinzas*, de Manuel da Fonseca ou *Contos da Montanha*, de Miguel Torga.

## 4. A imbricação história/discurso

A *brevidade* do conto poderia levar a pensar numa *diegese pobre* e num discurso que poderia ter pouca hipótese de *fôlego* para constituir uma realidade estética. Tal não acontece e há contos que são obra de arte literária. Os eventos que constituem a história, que Genette chama de "*signifié ou contenu narratif*", organizam-se manipulados por um criador, que os incrusta num discurso peculiar, pessoal, construindo uma unidade indivisível e única. No seguimento do que tem vindo a ser dito, a história deve conter o essencial para a compreensão, suprimindo-se qualquer pormenor redundante ou dispensável.

Todavia, um texto curto pode veicular abundante informação, através duma adequada técnica discursiva.

Será necessária, a propósito, uma outra reflexão: que *realidade* é transmitida nesta imbricação história/discurso?

### 4.1. O discurso e a representação da história.

#### Que *realidade*?

*"A representação literária da realidade, a mimese, não é mais que o pano de fundo que torna perceptível o carácter indirecto da significação. Esta percepção é uma reacção à deslocação, à alteração ou à criação de sentido." (Riffaterre, A Ilusão Referencial, in Literatura e Realidade - Que é o realismo?, p.99).*

Sucintamente, a deslocação implica a substituição de uma palavra por outra (conotada), por exemplo a metáfora; a alteração implica a ambiguidade, a antítese ou mesmo o paradoxo; a criação de sentido, implicando o próprio co-texto, insere-se num determinado contexto (que institui determinado significado) e no diálogo com o leitor.

Deduz-se que os artefactos literários instilam alguma opacidade e podem perturbar a compreensão.

Segundo Riffaterre, há uma pseudo-referencialidade no texto literário em relação ao mundo empírico, pois é o próprio texto que produz os objectos de referência.

No entanto, foi ao mundo empírico que Garrett foi buscar *matéria* para a elaboração de *Frei Luís de Sousa* e não se analisa agora quais os eventos da história narrada que não passam de ficção.

Há duas posições radicais a evitar: nem o texto literário é o espelho do mundo real, nem apresenta impossibilidade de referência ao mundo empírico.

A função referencial do texto literário é diferente da dos outros textos: é mediata - o mundo ficcional construído tem relações analógicas com o mundo real.

Como diz Aguiar e Silva (1990, *Teoria e Metodologia Literárias*, p.219):

*"os referentes dos textos literários (...) constituem objectos de ficção, isto é, objectos que não existem no mundo empírico, que não são*

*factualmente verdadeiros. No entanto, entre os referentes dos textos literários podem figurar objectos que têm, ou tiveram, existência no mundo empírico: A cidade de Lisboa n'Os Maias (...)."*

Reforçando a ideia das correlações que podem estabelecer-se entre a *realidade* veiculada pelo texto literário e o mundo real, passa-se o mesmo com as personagens: encontram-se antropomorfizadas, "*mesmo que só implicitamente, porque o homem projecta neles (agentes) os seus valores ou exprime através deles os seus valores (...)*" (1982, Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p.662).

Aliás, a não ser assim, negar-se-ia, pelo vazio, a comunicação literária.

Não raro, aparece antes de certos filmes, telenovelas ou obras, o seguinte enunciado: "*Esta é uma obra de ficção. Qualquer semelhança com a realidade é pura coincidência*". Haveria factores a ter em conta, se analisássemos mais profundamente o porquê desta advertência. Alguns deles prendem-se com a defesa do próprio autor que vai buscar acontecimentos vividos por pessoas, que existiram ou existem ainda, integrando-os nas suas obras. Como a ética e a própria lei não permitem que tal se verifique sem consentimento, infere-se a justificação do enunciado anteriormente referido. Para que fique registo de exemplo, poder-se-ia mencionar o filme baseado em *Retalhos da Vida dum Médico*, de Fernando Namora, que continha, no início, a advertência. Em *A Noite e a Madrugada*, do mesmo autor, há nomes de personagens que nem sequer

foram alterados em relação aos das pessoas do mundo empírico que lhes *deram corpo*, inspirando o criador.

O assunto dum romance, duma epopeia ou dum conto levaria ainda à questão das fontes históricas, da *representação da realidade*, até (em alguns casos) da própria intenção. Sabemos as fontes de Herculano para os seus romances históricos e para as *Lendas e Narrativas*, as de Camões para os *Lusíadas*, as de Garret para *Frei Luís de Sousa* e que mais...

Sabemos a importância de vivências pessoais, da infância de determinado escritor, das narrativas e comunicações orais para a criação de obras literárias.

A própria ciência é fonte de estruturação de narrativas cujo enredo e referências traduzem um futuro possível, como acontece em algumas obras de ficção científica, por exemplo as de Carl Sagan, podendo mesmo, em certos casos, permitir-se domínios do *fantástico* com base na lógica científica, hoje tanto em voga, seja na literatura ou no cinema, apesar da manifestação do fantástico se reportar, em Portugal, já ao século XIX, lembrando Herculano, Eça de Queirós, Teófilo Braga, Júlio César Machado, Álvaro do Carvalho e Mário de Sá-Carneiro mais tarde. É todo um jogo de hipóteses e relações com mundos possíveis, que se consubstanciam num discurso, coadjuvando-o na finalidade comunicativa e no apelo ao leitor.

A verdade é que o texto literário nos concede a *ilusão do real* e nela ancoramos frequentemente para conhecermos e compreendermos melhor o mundo e os homens.

## 4.2. A " imaginação do signo" no discurso.

*"Le langage engendre, il est une semence qui peut germer et, à ce titre, il cultive" ( André Jolles, Formes Simples, p.22).*

A linguagem é um poder. Apropria-se de uma *realidade*, transforma-a, renova-a. Dá-lhe uma *forma* com validade e coesão. A linguagem desempenha um papel activo no processo de conhecimento, embora deva considerar-se a subjectividade como elemento a ter em conta, uma vez que *"maneira como o homem apreende a realidade objectiva (...) depende, não só do que é a realidade, mas também do que é o homem cognoscente"* (1974, Adam Schaff, *Linguagem e Conhecimento*, p.239).

Por conseguinte, deduz-se o papel único que cada criador desempenha no engendro de uma *forma*, usufruindo dum poder que lhe confere "a imaginação do signo" ( Roland Barthes, in *Ensaio Críticos*), nas suas relações simbólica, paradigmática e sintagmática, implicando a imaginação de profundidade, formal e funcional, respectivamente (conquanto, segundo a obra produzida, predomine uma delas).

Propugna-se para o conto uma linguagem de não prolixidade, com economia descritiva, exigindo-se a contenção do autor, de modo a que a narrativa se apresente simples e eficaz. Porém, não quer isto dizer que o acto verbal não seja propiciador de fruição estética, do prazer de degustar a curiosidade, do deleite do belo.

Nádia Gotlib refere, entre os quesitos de beleza, para além da

*integridade* (capacidade de apreensão como um todo), da *simetria* (o objecto nas relações consigo mesmo e com os outros), a *epifania* (segundo James Joyce) como *uma manifestação espiritual súbita*, momento especial de revelação do objecto ao sujeito.

Daí a emoção poética do conto, *arte de sugestão* (1974, Aguiar e Silva, *A estrutura do romance*, p.106), que levou a associá-lo à poesia.

## 5. Relações do conto com outras formas de expressão.

### 5.1. Conto e poesia.

Por essa *manifestação espiritual súbita*, a epifania, que revela um significado especial, que concede o *momento* especial do conto, que leva à apropriação da *essência*, da sua *alma*, a emoção desperta perante a *revelação do instante* e a contemplação do belo.

Já Eugénio de Andrade disse que a poesia não fala de emoções, desperta emoções.

Se pode haver emoção num determinado *momento especial* do conto, igualmente a palavra a desencadeia, pelo enfeitiçamento que lhe pode subjazer. Como diz Drummond de Andrade em "*A Palavra Mágica*": "*Certa palavra dorme na sombra/de um livro raro./Como desencantá-la?/É a senha da vida/a senha do mundo./ Vou procurá-la.*"

Tanto o criador como o leitor buscam a revelação da palavra.

Todavia, é pela palavra do criador que o leitor pode, por sua vez, criar.

Numa narrativa curta, em que se falou de limitação sob determinado ponto de vista, é ainda esta *limitação* a ponte de passagem para que a imaginação se expanda.

A tensão que se gera numa circularidade estrutural, desperta o *suspense* entre uma partida e uma chegada, faz depender o interesse, gera uma *ansiedade*, leva a que se fale de "*pungência do conto*" (Nádia Gotlib).

Massaud Moisés (*Dicionário de Termos Literários*) corrobora assim a aproximação entre conto e poesia:

*"Perpassa o conto uma vibração poética que advém de o ficcionista nele detectar um aspecto do cotidiano, portador de emoção ou de sentimento. Evidente no tom da narrativa, a poesia emana da impressão que aquela deixa no espírito do leitor."*

No deleite do momento, mesmo que evanescente, há participação no uno da harmonia, correlativa da participação na unidade de efeito.

## 5.2. Conto e teatro

Quando Wolfgang Kayser fala da *situação épica primitiva*, define-a com a existência de um *narrador* que conta a um *auditório algo que aconteceu* - um acontecimento. Este é imutável e fixo, porque pertencente ao passado, expresso pelo pretérito. Estava em causa um *fragmento do mundo*, do mundo que se narra, e *paramos com amor a cada passo*. "A

*Épica patenteia o mundo*". Narração e criação estão em simbiose e o **como se narra** põe o problema dos géneros possíveis. Por isso, também Kayser se debruça sobre a perspectiva de André Jolles - a passagem de uma forma simples a uma forma elaborada, sendo esta a que tem ratificação de literária. Passando para o *dramático*, "é também determinado pelos mesmos três elementos básicos, tal qual como o mundo que o épico expõe: pelo evento, pelo espaço e pela personagem" (1976, *Análise e Interpretação da Obra Literária*, p.407).

Massaud Moisés, criticado por alguns estudiosos pelo *exagero* de ver no conto a clássica lei das unidades de tempo, lugar e acção, sobretudo no que diz respeito às duas últimas categorias narrativas (um dia e um só lugar, o que nem sempre se verifica no conto), centra nesta *unidade* a semelhança com o teatro. O público "ao vivo" no espectáculo teatral seria o leitor virtual interessado, dependente da curiosidade ainda por mitigar, *sequestrado*, no dizer de alguém. A frequente predominância de diálogo no conto estabelece também a semelhança com o teatro, cuja forma de narrar vive do diálogo. É evidente que no chamado conto moderno pode nem aparecer o diálogo, o que não invalida, porém, esta aproximação agora estabelecida.

### 5.3. O conto e a crónica.

Ao estudarmos alguns pontos de contacto entre o conto e a crónica, considera-se esta enquanto texto *jornalístico*, hoje de grande divulgação em jornais e revistas, uma vez que o vocábulo sofreu evolução semântica.

Diz Massaud Moisés (*Dicionário de Termos Literários*):

*"... a crónica constitui o lugar geográfico entre a poesia (lírica) e o conto: implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crónica estimula a veia poética do prosador; ou dá margem a que este revele seus dotes de contador de histórias".*

Também a crónica se apresenta de tamanho reduzido, marcada pela subjectividade de um "jornalista" que assina, que pode ser o mesmo que redige notícias objectivas. A própria estrutura da crónica (que se opõe à técnica da pirâmide invertida da notícia, cujo conteúdo principal está no *lead* ou parágrafo-guia) é a que caracteriza um texto narrativo, um conto por exemplo, "com princípio, meio e fim". É neste enquadramento que crónica e conto se associam, embora a crónica possa constituir uma "expressão literária híbrida" (alegoria, entrevista, apelo, resenha, confissão, monólogo, comentário, etc ). As marcas de literariedade são indispensáveis para que se encare esta perspetivação de crónica e conto.

Por vezes, o jornalista inicia o seu caminho de escritor pela crónica, mas também escritores reconhecidos colaboram em jornais através das suas crónicas.

Um fragmento do quotidiano, uma pequena história acontecida, podem dar origem à crónica.

A aproximação entre conto e crónica, à maneira de conclusão, está sobretudo no reduzido tamanho, na estrutura e condensação da narração de um acontecimento e ainda no halo poético que os envolve.

#### 5.4. O conto e a fotografia; o romance e o cinema.

##### Grandezas directamente proporcionais?

A falta de diálogo em certos contos é suprida pela voz de um narrador, que não deixa escapar o leitor. A câmara de filmar poderia acompanhar a ou as personagens substituindo essa voz de narrador.

Nádia Gotlib estuda, em breve capítulo, a aproximação feita por Cortázar entre conto e fotografia, romance e filme. Aproprio-me da transcrição feita, justificando elementos de semelhança, "isto, *na medida em que um filme é em princípio uma «ordem aberta», romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação*" (Teoria do Conto, p.67).

Embora não discorde totalmente do modo de ver de Cortázar, parece-me, todavia, que não deixa de ter pertinência a aproximação de conto e cinema, porque na sétima arte cabem vários tipos de filmes.

Se considerarmos o conto *Aquele Azul* (Além do Quadro) de Maria

Judite de Carvalho, sem um diálogo, em imagens fílmicas, transmitiríamos todo o conteúdo do conto de quatro páginas: o homem (sempre anónimo) que resvala num terreno áspero e inóspito (lugar sempre indeterminado) e cai dentro de uma gruta onde descobre, através duma lanterna (objecto precioso), um resto de imagem com rosto e um azul (no vestuário), um azul de que falavam já no tempo do avô do seu avô, antes da catástrofe. O azul é o tempo de êxtase duma descoberta, duma revelação, ao contemplar a beleza do que se pensa *pintura mural* ( que o leitor compreende não passar dum velho anúncio publicitário). A descoberta dá origem a uma outra: METROPOLITANO, *treze letras cabalísticas* que desconhece.

Segundo Julio Cortázar, uma fotografia poderia exprimir o momento essencial do fragmento de realidade que se narra. Mas qual seria o quadro a focar? O do homem perante o azul ou o do homem perante a palavra *metropolitano*? Decerto este último, que constitui a revelação ao leitor, o momento especial. Constitui a confirmação do que já fora indiciado durante o êxtase do azul, a emoção estética de um instante indispensável para a compreensão de uma realidade transfigurada num halo poético de discurso sobre a vida.

Poderá objectar-se que, ao imaginar o conto em filme, estou a fazer uma simples transposição semiótica. Não foi essa a intenção, mas tão-somente dizer que a aproximação conto/fotografia e romance/cinema me parece anquilosar a abrangência do conto. Não se justifica a relação estabelecida pelo tamanho de cada um dos géneros.

Poderíamos falar de uma relação mais pertinente com a pintura,

pela maior capacidade expressiva de visualizar a narração, pela "vividez pictórica" e pela possibilidade de *formação* de *quadros*, de *momentos*. Tal como há sequências narrativas, há *sequências* pictóricas, visão para além de *um quadro*, como acontece em *Guernica* de Picasso. A fotografia debate-se com maiores dificuldades, por mais *imitação* da realidade, quando se exige *criação*, que transfigura e rasga horizontes mais largos.

Aliás, o conto *Aquele Azul* pode constituir um exemplo de uma brevidade narrativa, *um flash dos novos tempos* (Nádia Gotlib), cuja delimitação abre, no entanto, um vasto horizonte: o de hipótese de consequência cataclísmica, que a loucura dos homens pode provocar, seja por guerra nuclear, seja por destruição (através de qualquer meio) do planeta.

A escrita literária urde, enreda, entretece, entrelaça teias, debuxa redes, enleia, lança pontes, ou não tivesse as Musas por guia. Armando Moreno (1987, *Biologia do Conto*) chama a escrever: "uma forma de dança" (embora considerando apenas a componente exterior, a de um exercício muscular com certa cadência). Mas o discurso foi-se construindo em *passos de dança* que definiram a cadeia sintagmática.

As relações estabelecidas entre o conto e as formas de expressão referidas são as que se concretizam entre a literatura e outras artes (como a pintura e a música) - a escrita literária é arte e, como tal, fruição estética.

## 6. A evolução do conto - da forma simples à forma elaborada.

Desde há muito que a arte de contar se difundiu. É fácil inferir que a própria comunicação exige este contar, que transitivamente nos dá um objecto - uma situação engraçada, um segredo, um acontecimento.

Muitas histórias passaram de geração em geração, frequentemente pretendendo as *correções* para um mundo em que a justiça nem sempre era realidade - espécie de compensação , vitória do Bem sobre o Mal, e meio de ensinamento através de *exemplos* que ilustrassem e fizessem melhor compreender um conceito. O conselho, a prevenção contra e a defesa de valores eram transmitidos de forma lúdica através dessas histórias que se perdem nos tempos.

A escrita teria o mérito de guardar o que a tradição oral poderia parcialmente perder.

"Ninguém conta um conto sem lhe acrescentar um ponto" - e as histórias foram *evoluindo*, apresentando variações, versões que foram sendo recolhidas, com diferenças (embora porventura mínimas) de lugar para lugar.

A forma foi-se aperfeiçoando com a escrita, autores surgiram que impregnaram de literariedade as antigas formas, marcando-as pessoalmente pelas transformações que a linguagem promove :

*" Si le langage cultive, il fabrique aussi; si le mot peut s'accomplir, il peut aussi engendrer du nouveau en changeant l'ordre des choses. Le*

*langage fabrique des formes en faisant acte poétique - au véritable sens de ce mot." (André Jolles, Formes Simples, p.23 ).*

*Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso, dados a lume em 1575, são talvez a primeira expressão de um *contista* português. O cariz didáctico mantém-se, aliás logo denunciado pelo próprio título *de proveito e exemplo*, que implica a sentença moral, associando-se-lhe o carácter lúdico, de entretenimento - porque em momentos de folgar se pode também aprender.

O conto maravilhoso, o conto popular, são ainda *formas simples* e o conto com características de *forma elaborada (forme savante*, segundo André Jolles), com características de determinado autor, tem já estatuto dentro da literatura.

Haverá então formas de origem, verdadeiras células embrionárias de *formas magnas* ( como diz Wolfgang Kayser) : a saga (forma simples) estaria na origem da epopeia.

André Jolles (ob. cit., p. 42) dá-nos conta do nascimento desta forma:

*"Toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'être et des événements à se cristalliser pour prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité saisie par la langue dans ses éléments premiers et indivisibles, et devenu production du langage peut à la fois vouloir dire et signifier l'être et l'événement, nous dirons qu'il y a la naissance d'une Forme Simple."*

Jolles começa o seu estudo pela lenda, porque bem expressiva de expressão da cultura ocidental, partindo da Idade Média, dos santos de *Acta Sanctorum*.

Atendendo à importância das vidas de santos (autênticos modelos) durante esse período, e com continuidade até aos nossos dias, com maior ou menor proeminência em certas épocas, o estudo do processo de canonização dos santos foi uma das primeiras atenções de Jolles.

É com o bispo Jacques de Voragine que aparece pela primeira vez a palavra *lenda* (*Legenda Sanctorum* ou *Legenda aurea*, no século XIII, havendo esta recolha exercido grande influência na novela italiana).

No século XVII, o jesuíta Herbert Roswide, continuado depois da sua morte por Jacques Bolland, fez uma importante recolha da vida de todos os santos reconhecidos pela Igreja católica : *Acta Sanctorum* ou *Grands Bollandistes* - recolha sempre em aberto, pois o número de santos não está limitado pelo tempo.

O culto dos santos está ligado ao ritual quotidiano da Igreja católica, as suas Vidas e Actos (*Acta*) obedecem à ordem do calendário cristão. Jean Bolland organizou os dois tomos do mês de Janeiro, que apareceram em 1643. A edição completa atingia sessenta e três volumes em 1902 ( cerca de 25000 vidas de santos). Mais volumes se sucederam.

A importância da recolha leva a que, em 1882, apareça a revista *Analecta Bollandiana*. Jolles alerta para o facto de, em muitos casos, a tradição transmitir várias vidas do mesmo santo, sendo todas editadas pelos *Bollandistas*, pelo que, no número de recolhas anteriormente referido,

terá de ser considerado este aspecto.

A duradoura influência da vida de santos, que servirá como exemplo, modelo a seguir, levou André Jolles a debruçar-se sobre o santo, a santidade, analisando o processo de canonização, ou seja, a proclamação da santidade de alguém: "*Canoniser c'est «inscrire dans le canon (liste) des saints» et attribuer au nouveau saint le culte qui lui revient*" (Jolles, ob. cit., p.29). Entre a morte do possível santo e a sua canonização passam cerca de cinquenta anos. O estudo que incide em como se torna alguém um santo, define este como um indivíduo em que se objectiva a virtude e que pode servir de modelo de imitação a outros. Há elementos que se repetem na vida dos vários santos. Quando a linguagem actua para indicar e representar, definir um ritual que se manifesta na vida dos santos, consolida-se a *forma simples* - tornada consistente através de *gestos verbais* (Jolles prefere a designação *geste verbal* a *motif*, termo retirado da música e que indica o elemento característico e primeiro de uma produção artística). *Gesto verbal* tem a ver, segundo o estudioso citado, com "*unités d'événement et qui ont été saisies par la langue*" (ib., p.42). Dá como exemplos de *gestos verbais* : "*la roue armée de lames acérés, la voix céleste, l'apparition vêtue de blanc qui tend une main secourable*" (ib., p.42), entre outros. São, por conseguinte, unidades de evento que se repetem na vida de todos os santos, que a língua começa a nomear, *formando* um modelo de vida contido na lenda : "*la légende contient sous le mode virtuel ce qui existe dans la Vie sous le mode actuel*" - expressando assim a forma

simples propriamente dita (abstracção decorrente da verificação de muitos exemplos do mundo empírico) e a forma simples actualizada ( um exemplo do mundo empírico em que se verifica a concretização da forma simples, abstracta - a lenda particular de um santo). Jolles fala da *Vie de Saint George* como forma simples actualizada.

A um nível superior, a actualização de uma forma simples, no processo único e irrepitível levado a efeito por um criador, um artista, atingirá uma plenitude definitiva - a forma elaborada ( *forme savante*).

Também no conto temos um processo semelhante - perspectivação do conto como forma simples até à construção como forma elaborada, através duma transfiguração pela linguagem, inscrevendo-o no domínio do literário, isto é, dentro da literatura.

Jolles faz referência à *forme savante nouvelle*, aparecida no século XIV como narração curta, a primeira construção artística, praticada por Boccaccio no seu *Decameron*.

No conto maravilhoso e tradicional ( tal como tinha acontecido na lenda e nas suas formas actualizadas) há uma *forma* que permanece, mesmo contada por vários e diferentes emissores, oralmente ou por escrito (caso de recolhas, por exemplo), utilizando evidentemente a linguagem com alterações ao longo dos tempos. Mas permanecendo como forma simples - porque a diferença nessa linguagem institui-se a um nível diferente : as recolhas feitas respeitam os seus emissores. É a mão de um artista que lhe dá solidez, unicidade, pela peculiaridade dum discurso de autor - é a

linguagem que institui a forma elaborada. Citando Jolles,

*"... le conte nous offre, lui, assez de données pour que nous puissions observer une partie au moins de son histoire. Mais la raison profonde de cette histoire est dans la rencontre du conte avec une Forme savante. Ce qui nous ramène par une autre voie à notre opposition Langage-Poésie, Forme simple-Forme savante " (ob. cit., p. 180).*

Mas o estudo da evolução do conto não estaria ainda completo se o encarássemos apenas nesta perspectiva. O conto como forma elaborada sofreu alterações ao longo dos tempos, desde uma função didáctica declarada para outra mais diluída ou apenas latente (o que não significa que não se veiculem valores, que não haja uma intenção, mesmo a puramente estética), até à sua própria composição e técnica.

O acontecimento, de acordo com a origem e com o género, é sempre muito importante.

A possibilidade de se acrescentar um ponto ou alterar mantém-no fluido, móvel, genérico.

Foi com base no acontecimento que os formalistas russos fizeram estudos. Propp, por exemplo, descobriu trinta e uma funções no conto maravilhoso, cujas actualizações seriam diferentes de conto para conto, sem que, com essas diferenças, se alterasse o *esqueleto*, digamos, dessas formas.

Pelo que já foi anteriormente referido noutros pontos, confere-se a importância do acontecimento. Porém, o conto moderno nem sempre vive

dele.

Também não há contos sem *conteúdo*, que pode não concernir propriamente uma história.

Segundo Aguiar e Silva

*"O conto é alheio à intenção romanesca de representar o fluir do destino humano e a formação e o amadurecimento de uma personagem, pois a sua concentração estrutural não comporta a análise minudente das vivências do indivíduo e das suas relações com os outros. Um curto episódio, um caso humano interessante, uma recordação, etc., constituem o conteúdo do conto" ( A Estrutura do Romance, pp.105/106).*

O teor fragmentário de que fala Nádía Gotlib não significa a impossibilidade de contar a vida duma personagem (e recordemos, por exemplo, um dos mais belos contos de Torga, *A Maria Lionça (Contos da Montanha)*), mas pode unicamente representar um pequeno pormenor do quotidiano.

Se, no conto moderno, nem sempre permanece a estrutura do conto antigo, não é apenas uma questão de técnica de narrar um acontecimento, porque o conto se desliga de um antes e um depois, " *evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas... Pelo próprio carácter deste enredo, sem acção principal, os mil e um estados interiores vão-se desdobrando em outros...*" ( Gotlib, ob. cit., p.30).

Corroborá Massaud Moisés (ob. cit.) esta perspectiva:

*"O tido por «moderno» sublinha a atmosfera poética, não cura do desenlace enigmático e condensa o enredo num mínimo indispensável; busca a retratação de cenas intimistas ou introspectivas".*

A metamorfose da arte literária implica mudanças e assim aconteceu com o conto. Na actualidade, porém, escrevem-se muitos contos que têm características próximas *das tradicionais*. A diversidade constitui-se como riqueza e indicador de interesse pelo género. O próprio cinema lhe dá também atenção.

Porém, a procura de originalidade, de se ser diferente, arrasta à opacidade de discursos de certos criadores, decorrendo daí a recusa (por um grande número de leitores) de uma arte que ao longo dos tempos teve funções lúdicas, educativas e estéticas. Levanta-se um problema de recepção, concretizada num leitor de elite, que se inscreve num público restrito. Aspecto polémico, mas de necessária reflexão, se pensarmos que uma obra é tanto mais viva quanto mais leitores tiver, se pensarmos que há quem fale no abandono progressivo da leitura no tecnicista mundo hodierno.

Quando alguns teorizadores apresentam *regras* para bem escrever contos, ou tão-só *sugestões* (como, por exemplo, as de Armando Moreno), tornam-se inócuos perante os verdadeiros criadores. Frequentemente, estes escrevem sem pensar em regras (pelo menos, a nível do consciente) e não são princípios de arte que induzem a criação. Aliás, a teoria nasceu dos contos já criados e não o contrário. O que não invalida a ideia de que,

agora, alguém tente criar a partir da teoria. Mas o problema da criação é complexo e não cabe neste âmbito.

Embora tenha plena consciência de que piso um caminho perigoso, polémico e escorregadio, lembro que a literatura, como arte que é, pretende ser comunicação. E uma comunicação o mais alargada possível. É aqui que se levanta a interrogação e a celeuma. A liberdade individual permite opções, é evidente, permite que se opte por comunicar apenas com um reduzido público de elite. Não é por um contista estar fora ou dentro de certas regras ou princípios que se torna *inesquecível*. Certas obras, *fogachos da moda* e produtos da publicidade do nosso mundo de comprar-por-catálogo-em-casa, *morrerão* com a morte física dos seus autores e dos seus agentes publicitários. A agudez do problema da estética da recepção deu origem a variadas polémicas e mereceria, por si só, um estudo.

O *conteúdo* do conto, que pode ter estado na origem da própria gestação - "relato de um acontecimento", sem ligação ainda a nenhuma forma literária (como a fábula, o apólogo, o exemplo) - levou à atribuição de várias tipologias, de que retemos, só a título de exemplificação, a de Massaud Moisés. Assim, poderemos ter contos

a) *de acção* - que é o mais próximo das *origens*, desde *As Mil e Uma Noites* até ao conto policial ou de mistério (cuja forma simples pode ser a adivinha ou o enigma);

b) *de personagem* - a própria designação indica que se centra na personagem. Não parece que seja dos menos apreciados, como diz

Massaud Moisés, pois um percurso de personagem pode guindar uma população a tal estatuto, pode dar ênfase a um lugar, pode transmitir valores de interesse humano e universal. Como as personagens produzem e sofrem acção, esta categoria estará igualmente em relevo;

c) **de cenário ou de atmosfera** - "*cenário ou ambiência predomina sobre o enredo e os protagonistas*". São mais raros ;

d) **de ideia** - "*veículo de doutrinas filosóficas, estéticas, políticas, etc., encontramos-lo no século XVIII com Voltaire, e por vezes no século XIX*";

e) **de efeitos emocionais** - como já referido, enquadra-se bastante no chamado conto moderno, segundo o autor referido. A intenção é despertar emoções (terror, pânico - Hoffmann e Poe). Associa-se muitas vezes ao de ideia.

Se reflectirmos um pouco sobre esta tipologia (ou outra), concluiremos que há interpenetrações, repetições, quase impossibilidade de uma *classificação* de contos. Parece-me que o estudo de cada conto proporcionará a possível classificação, se for caso disso e houver interesse para tal.

Como diz Wolfgang Kayser (ob. cit., p.52), o *assunto* (dum conto, neste caso) vai influenciar o seu *conteúdo* e "*está sempre ligado a determinadas figuras, contém um decurso no tempo. Está, pois, mais ou menos fixado no tempo e no espaço*". Por isso, o destaque dado a uma das categorias da narrativa pode levar a um *tipo de conto*, que me parece de

somenos importância fazer agora sobressair.

## II

## A COMUNICAÇÃO LITERÁRIA

## 1. O JOGO ENTRE O TEXTO E O LEITOR

O campo da comunicação literária levanta problemas complexos, seja a nível das instâncias do processo comunicativo - o emissor (autor) e o receptor (leitor) - seja a nível da própria mensagem - através dum discurso investido de literariedade.

Atendendo aos objectivos do presente estudo, apenas se caracterizará a comunicação literária, fazendo as reflexões somente necessárias para melhor entendimento do que é proposto.

A comunicação literária concretiza-se na ausência do emissor - é unilateral, disjuntiva e diferida. Não permite diálogo entre interlocutores, nem resolução de dúvidas. O leitor empírico (mesmo sendo um leitor modelo) defronta-se com uma mensagem *particularmente codificada* e é na solidão de possíveis emoções e reflexões que se debate. *In absentia*, institui-se uma *defectividade funcional* (Aguiar e Silva), ou seja, uma incompletude, não obstante a possível *afectividade* que surja perante a mensagem de alguém que se admire e se considere *como seu*, mesmo nunca se concretizando um *conhecimento físico, em presença*. Essa *afectividade* desencadeia-se pela adesão ao discurso dum criador, no *fazer*

*sentido para si* um potencial significado em latência no texto. A assimetria entre o texto literário (com *buracos* significativos) e o leitor, que *compõe* e *constrói* numa interacção entre o implícito e o explícito, institui a comunicação literária. Este leitor, que participa na produção de significado, é, por sua vez, *modelado* pelo texto, estabelecendo-se um *diálogo* (não no sentido do acto comunicativo anteriormente referido) em que o leitor faz juízos de valor. Evidentemente, este leitor tem de possuir enciclopédia adequada à decodificação da mensagem literária em causa. Nesta enciclopédia de leitor exige-se um saber ler que ultrapassa a conexão lógica dos factos, pois se entra na **convenção estética: convenção E**, segundo Siegfried Schmidt, referido por Aguiar e Silva (1990, *Teoria e Metodologia Literárias*, p.90):

*"na leitura de tais textos (literários), é necessário suspender a convenção F, não relacionando imediata e explicitamente as suas asserções com seres, objectos e estados de coisas empiricamente existentes e aceitando, em contrapartida, convenções, normas e valores que são válidos e pertinentes, num determinado momento histórico, no âmbito da interacção estética."*

Deduz-se que não é um leitor qualquer que detém a capacidade de leitura do texto literário, que exige retroacção, ultrapassa a estrutura de superfície do texto : este tem *vazios* que o leitor deverá preencher e, na opacidade peculiar, contém um fechamento sobre si mesmo.

Na constante dialéctica texto-leitor, não devemos esquecer que a

base é o texto que o criador produziu. Sendo obra de arte, uma obra aberta, permite várias leituras, tem coerência própria condicionadora de leitura. A estética da recepção não pode aceitar como válida a proliferação ilimitada de leituras - a proliferação de sentidos daria origem ao próprio esvaziamento do sentido, acarretando a *agressão* das leituras mais díspares e o *cepticismo*, uma Babel sem solução.

A linguagem literária assume-se como arte e "*toda a linguagem artística (...) é tipicamente heterogênea, pois resulta da combinação, da interdependência sistemática de códigos diversos*" (1974, Aguiar e Silva, *O Texto Literário e os seus Códigos*), o que dificulta a sua legibilidade. A informação estética que veicula não é redutível aos códigos utilizados, mas é seu atributo. Por isso, a exigência ao leitor que vai defrontar-se com esta linguagem artística. O *diálogo* estabelece-se a níveis diferentes com os vários leitores - para alguns será *superficial, de leitura passatempo, ou simplesmente lúdica* (e nem todas as obras literárias estarão ao seu alcance), para outros mais profunda, mesmo leitura crítica, que pressupõe cuidadosa estratégia de abordagem. A leitura literária implica *re-escrita* do texto, desenrola-se como um jogo. Diz Michel Picard (1986, *La Lecture comme Jeu*, p.245),

*"Jouer le jeu de la lecture littéraire, dans cette perspective des réécritures, c'est donc être capable d'apprécier la virtuosité exhibée, le jeu de l'interprète d'une partition connue. L'amateur est nécessairement un connaisseur."*

O conhecimento do leitor atiza o Desejo e Vontade de ultrapassar os obstáculos de determinada leitura. A competência de recepção é fundamental para transformar o acto de ler numa prática enriquecedora, mesmo criadora. Como diz Maria Bernardette Herdeiro (1980, *Dimensão Pedagógica da Leitura*, p.41), " quando faz uma leitura literária, o sujeito é envolvido numa experiência de comunicação que o compromete ao nível da imaginação, da inteligência, da sensibilidade e da afectividade." O texto escrito *fica*, permite sempre releitura. Citando a mesma autora:

*"O texto escrito é a memória cultural das sociedades, um lugar de questionação e afirmação de valores ideológicos, sociais e culturais, um espaço que, vivendo da transformação, permanece" (ob. cit., p.40).*

A obra de arte literária é saber de colectividade, do homem que fala do homem. O seu poder sugestivo e comunicativo realiza a função social. A humanidade desta comunicação traduz-se na capacidade de mostrar, exemplificar, reter, intervir, emocionar. A relação entre arte e vida é dialógica.

O acto de ler processa-se na solidão que permite reflectir, crescer, criar. É assunção duma vontade que fez escolha. Esta dimensão individual da leitura pressupõe o gérmen para a inserção social, porque ler conjectura relação com o mundo. A imagem de um eu apenas é possível numa relação de alteridade e "a leitura estabelece uma situação de confronto de experiências, de linguagens, de visões do mundo, as que o texto representa

e as do leitor" (ib.). O leitor situa-se então, recusando ou aceitando, confirmando ou duvidando, preconizando hipóteses de transformação relativamente a um mundo da ficção onde se representam valores, padrões de vida sócio-cultural, modos de pensar e agir. O esclarecimento e formação concedidos pelo acto de ler promovem uma maior capacidade de intervenção, cumprindo-se assim a função social de que se falava anteriormente.

Poderá concluir-se que a obra de arte literária não perdeu o tónus didáctico-pedagógico das primícias, mais implícito embora, constituindo um meio de formação do homem.

## 2. A MÁSCARA COMUNICATIVA DO TEXTO LITERÁRIO

A plurissignificação característica do texto literário advém da carga semântica da palavra, do entrelaçamento de planos isotópicos, da conotação instalada que gera ambiguidade e mesmo paradoxo.

Engastado de figuras, o discurso *envolve-se* de opacidade. A polissemia decorrente confere-lhe abertura linguística - significados plurais - que o leitor tem de seleccionar para fazer uma opção.

O jogo da leitura desencadeia-se num diálogo contínuo - do texto consigo mesmo (pela coerência entre as partes e a sua harmonia), do texto com o leitor (relação ininterrupta de cumplicidade) e do texto com outros textos, num diálogo de influências, num *intercâmbio discursivo* (Aguiar e

Silva) - o texto é "uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências" (Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p.593). Esta relação de alteridade não anula a identidade própria de cada texto, o momento de desejo de individualidade que esteve na sua gestação.

O jogo da leitura leva a uma formulação de hipóteses, demonstradas ou abandonadas, com fundamento na dinâmica do texto:

*"The dynamics of reading can thus be seen not only as a formation, development, modification, and replacement of hypotheses, but simultaneously as the construction of frames, their transformation, and dismantling." (Schlomith Rimmon-Kenon, Narrative Fiction, pp.123/124).*

É evidente que o universo de conhecimento do leitor, a sua enciclopédia, é indispensável para a descoberta da própria coerência textual, para a concretização dum acto comunicativo pragmaticamente actualizado através deste diálogo texto/leitor.

Se a proposta é provar o valor formativo do texto literário, a sua dimensão pedagógica, mais ou menos manifestada, os valores hipoteticamente veiculados por atitudes e modos de estar das personagens, por padrões sociais, por esta ou aquela filosofia de vida, parece aconselhável a escolha duma abordagem adequada ao fim em vista: a análise do código semântico-pragmático.

Segundo Aguiar e Silva,

*"... o código semântico-pragmático, pela mediação indispensável do código semântico do sistema linguístico, entra em correlação com os códigos religiosos, místicos, éticos e ideológicos actuantes num determinado espaço geográfico e social e num determinado tempo histórico e por isso os macro-signos literários regulados por aquele código manifestam de modo primordial e privilegiado a «visão do mundo», o «modelo do mundo» consubstanciados no texto literário." (Teoria da Literatura, p.104).*

A descoberta da "visão do mundo" ou do "modelo do mundo", que se inscrevem textualmente, que participam na coesão do texto, é parcialmente da responsabilidade do leitor, que tem de dispor de *instrumentos* capazes de dissecar para reconstruir, numa metalinguagem de estruturação dum significado ou do enriquecimento deste.

No texto desenvolvem-se *forças* que projectam a informação (elementos catafóricos) ou a retrojectam (elementos anafóricos), numa progressão informativa que vai sustentar uma mensagem.

No interior do espaço textual há fios condutores que promovem a informação semântica e esta pode estar verbalizada ou não: pode estar implícita e dependente de construções do leitor.

O texto tem lacunas, *buracos* que o leitor tem de preencher - o que Scholmith Rimmon-Kenan chama de " *the hermeneutic (also called «information gap»* )":

"the hermeneutic aspect of reading consists in detecting an enigma (a gap), searching for clues, forming hypotheses, trying to choose among them and (more often than not) constructing one finalized hypothesis" (Narrative Fiction, p.128).

Rimmon-Kenan confere potencialidade hermenêutica a estes vazios de informação, pela criatividade do leitor. García Berrio (1989, *Teoría de la Literatura*, p.235) ratifica a mesma ideia:

"Existen efectivamente los huecos en todo discurso; se da, de hecho, la ocupación de los mismos por la actividad de la fantasía; y se produce en consecuencia la interacción comunicativa, sentimental y estética entre lo expreso verbal y la reconstrucción o llenado imaginario de lo no dicho".

Também Philippe Hamon (1984, *Texte et Idéologie*, p.12), dá relevo ao que chama "ce concept même d'absence (de «lacune», de «degré zéro», de «trou», d'«ellipse», de «non-dit», d'«implicite», de «blanc»)", citando Macherey: "Connaître une oeuvre littéraire (...) ce serait dire ce dont elle parle sans le dire". Este conceito é fundamental para assinalar o efeito-ideologia.

São estes buracos que instauram frequentemente a curiosidade do leitor, o seu interesse, enquanto jogador no processo de leitura, em descobrir o significado escondido, peça dum puzzle em que se procura e prolonga o prazer do jogo.

Carlos Reis (1982, *Tema e Leitura Crítica*, in *Construção da Leitura*)

### 3. DINÂMICA COMUNICATIVA E REVELAÇÃO AXIOLÓGICA

No texto literário manifestam-se vários códigos que se combinam e estruturam de modo particular. Certo código pode ser mais relevante para o objectivo de determinada leitura crítica. O chamado código ideológico permite a detecção de ideias e valores, inscrevendo-se no código semântico-pragmático:

*"É o conjunto dessas ideias e valores, dotado de certa organização, manifestando-se de diversas maneiras, facultando determinadas relações semânticas e integrando-se na dinâmica da comunicação literária, que constitui um código ideológico" (1978, Carlos Reis, Técnicas de Análise Textual, p.409).*

Alguns dos signos mais relevantes que integram o código ideológico e permitem a sua decodificação são, por exemplo, **o registo abstracto, a evocação do passado** (uma determinada analepse pode significar uma recusa do presente e instituir uma opção da personagem) .

Numa maior amplitude, o código semântico-pragmático permite a distinção de **macro-signos semioliterários** (Aguiar e Silva) como: **a personagem, o motivo, o tema e o topos**

A base semântica do texto tem como núcleo **o tema**. Parece então importante o estudo da manifestação temática como coadjuvante do fim em vista.

Carlos Reis (1982, *Tema e Leitura Crítica*, in Construção da Leitura)

alerta para a confusão terminológica de que a noção de tema tem sido objecto. Refere alguns conceitos de tema e distingue-o de motivo (o tema localiza-se ao nível do texto e o motivo "no espaço subtextual de germinação e maturação das manifestações temáticas", ob. cit. p.42), aproxima-o de isotopia (segundo Greimas) pelo factor reiteração - "recorrência de elementos de configuração estético-literária (personagens, imagens, símbolos, sonoridades, situações dramáticas, espaços, etc.) que subtilmente vão instaurando na obra os sentidos que individualizam" (ib., p.44).

A manifestação temática pode processar-se ao nível do léxico, da imagem ("pela possibilidade de presentificação de ambientes e pela capacidade de visualização de cenários poeticamente elaborados", ib., p.52 - Carlos Reis) e do símbolo ("como processo de representação mediata das linhas de força temáticas que estruturam uma obra" - ib., p.52).

Para assinalar o tema podem ainda surgir motivos recorrentes (leit-motiv) ou topoi ("fórmulas estereotipadas de expressão e de pensamento" - Massaud Moisés, *Dicionário de Termos Literários*), verdadeiros clichés literários, que podem reforçar a linha temática unificadora.

O título dum conto pode manifestar o tema, conferindo uma linha de orientação de leitura, que pode ou não ser confirmada. O título, porque elemento catafórico, antecipa a informação, permite hipóteses e conclusão ou complementaridade de significados.

A personagem é construtora e estruturadora da acção, adjuvante

também da emergência do tema, polarizando, em atitudes, formas de ser e estar no contexto em que se insere, a atenção do leitor e a representação de valores e filosofias de vida. É a "*indicadora mais manifesta da ficção*" (Anatol Rosenfeld).

O signo-personagem, "*comportando um nome (significante) e certos predicados psicológicos, morais e ideológicos (significado), contrapõe-se a outros signos-personagens*" (1990, Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, p.225). É através deste macro-signo semântico que melhor se concretiza a comunicação e a sua eficácia no texto literário.

A personagem é um signo fundamental para estabelecer o jogo com o leitor, para desencadear mesmo uma relação de fruição. Oferecendo uma *mimese* de comportamentos humanos, assume uma fisionomia e um carácter, uma dada visão do mundo. Produz um efeito que se concretiza na recepção. A diferença entre efeito e recepção (Jauss) está nessa concretização - o efeito é determinado pelo texto, a recepção pelo destinatário.

Vincent Jouve (1992) propõe-se o estudo do efeito-personagem em *L'Effet-Personnage dans le Roman*, centrando-se em três perspectivas: a percepção ("*analyse de la représentation qui supporte le personnage au cours de la lecture*" - p.23), a recepção ("*examen des relations - conscientes ou inconscientes - qui se nouent entre le lecteur et les personnages*" - p.24) e a implicação ("*phénoménologie de l'interaction lecteur/personnages et analyse des prolongements extratextuels qui en*

*découlent*" - p.24).

Corroborando a importância deste signo, também Philippe Hamon (1984, *Texte et Idéologie*) faz convergir nele grande parte da responsabilidade do efeito- ideologia.

Michel Picard (1986) define níveis de leitura (sendo também citados por Vincent Jouve -1992) na actividade de recepção-lúdica, enquanto reflexiva e interpretativa, crítica também: *le lectant, le liseur, e le lu*. O primeiro implica o leitor crítico, envolvido na teia da obra, o segundo, o contacto com o mundo exterior enquanto lê, o terceiro, a projecção do inconsciente do leitor perante "*estruturas fantasmáticas do texto*".

Jouve perspectiva estes regimes de leitura com alguma alteração:

a) **Le lectant** (ob. cit., pp.83/84) considera a personagem em relação ao autor, subdividido em **lectant-jouant** (vê a personagem como um peão narrativo, concedendo-lhe previsão de movimentos) e em **lectant-interprétant** (a personagem é peão hermenêutico, participando num projecto semântico de que é o indicador principal).

Implica um **effet-personnel** que define um horizonte de expectativa e se estatui como *signo axiológico* dentro do *princípio de pertinência* (a necessidade de compreensão por parte de qualquer leitor):

*"L'interprétation du personnage nécessite la perception exacte de la valeur qui lui est attribuée par le narrateur. L'herméneutique suppose la prise en compte de l'idéologique"* (ob. cit., p.101).

Com a explicação da diferença entre o hermenêutico (que remete para a construção de sentido) e o ideológico (que remete para a atribuição de valores), deduz-se conseqüentemente "o papel determinante do narrador".

b) **Le lisant** (ob. cit., pp.85-89) considera a personagem em si própria, tornando-se o leitor *vítima de ilusão referencial* que permite a identificação.

O modo de recepção implicado é l'*effet-personne* correspondente a um efeito de vida da personagem, desde o nome próprio, indicador de individualidade, até ao conhecimento da vida interior. A *ilusão psicológica* necessita da lógica narrativa que concerne o querer da personagem, transformando-se este em operador de coerência.

A lógica narrativa sanciona a credibilidade da personagem que se orienta para um fim através do seu querer.

c) **Le lu** (ob. cit., pp. 89-91) apreende a personagem em situação. A curiosidade e o desejo de ver e conhecer conduz a terrenos *proibidos*. Implica-se l'*effet-prétexte* como modo de recepção, que concretiza *investimentos inconscientes* da parte do leitor. A personagem não interessa em si própria mas como suporte duma situação, permitindo *viver* imaginariamente desejos que a censura da sociedade não concede na vida real. A transgressão é vivida nessa ilusão que compromete o eu.

*"Si le personnage peut ainsi apparaître comme médiateur entre l'imaginaire de l'auteur et les attentes du lecteur, c'est qu'il existe des*

*invariants fantasmatiques préexistant l'acte de lecture" (ib., p.50).*

O leitor confronta-se então com as próprias pulsões (inerentes ao ser humano) no acto de ler, *libertando-se*.

O prazer da leitura, a emoção e reflexão, o diluimento entre ficção e realidade têm como âncora segura a personagem. Os heróis tornam-se modelos e arquétipos (e lembre-se a influência das lendas de santos) e ajudam a sublimar complexos ou permitem a realização de Desejo pela viagem da leitura. Já Bruno Bettelheim (1984, *Psicanálise dos Contos de Fadas*) defende este poder de forças idealizadas, oposição Bem-Mal, que personagens como fadas ou heróis afins têm na própria construção da personalidade da criança.

Há um poder catártico inerente ao jogo de ler, resultante da interacção constante texto/leitor. A imaginação proporciona a experiência estética, pelo seu poder de abstracção, criador : anula-se o mundo empírico e *entra-se* num novo mundo que se vive :

*"L'imaginaire particulier de chaque lecteur joue un tel rôle dans la représentation qu'on pourrait presque parler d'une «présence» du personnage l'intérieur du lecteur ". (1993, Jouve, La Lecture, p.86).*

O leitor que se embrenha no texto, que se esquece de si próprio como se a realidade sua volta desaparecesse, vive esse mundo de ficção, emocionando-se, reflectindo. Jouve refere *"la courante description de la lecture comme un flottement, un vertige, où le sujet, un peu retourné, oscille*

*entre inquiétude et euphorie"* (ib., p.81).

A nossa experiência frequentemente nos recorda exemplos de embrenhamento na leitura que, interrompida por alguém exterior, faz estremecer o leitor que é chamado repentinamente à realidade a que pertence.

Esta passagem dum mundo real para um outro criado na ficção permite a *aproximação* à personagem e um *convívio* onde se instaura antipatia ou simpatia, como se de semelhantes se tratasse. Jouve justifica o processo deste modo :

*"Comment un personnage, être de papier, peut-il influencer un individu de chair et d'os? Une fois encore, c'est au niveau de l'imaginaire que se situe le point de passage. Lorsque l'existence est appréhendée par le sujet comme une scène, il peut penser, agir et vivre avec les mots du texte lu "* (*L'Effet-Personnage dans le Roman*, p.200).

As estratégias que permitem a implicação do leitor são conduzidas pelo narrador, força motriz de influência, jogando com **o poder, o saber e o querer** do destinatário, respectivamente definindo três **estratégias** diferentes : **de persuasão, de sedução e de tentação**.

Para persuadir, o narrador pode utilizar a intimidação - um controle da enunciação violento, não dando azo a que o leitor decida, ou a pedagogia - permitindo a cooperação do leitor através das suas próprias deduções.

A sedução recorre ao saber do leitor. Jouve justifica a força

persuasiva através dum narrador que instaura um *efeito de verdade*. O leitor é levado, por "*pressuposição*", a aquiescer, é conduzido pelo seu próprio raciocínio - mas parte de premissas dadas (admitidas, portanto, como verdadeiras), que *conduzem* uma conclusão a que não pode furtar-se. É o caso do romance de tese - o leitor é pré-determinado para uma *verdade* de que vai ser possuidor, sendo induzido a cooperar. Tem assim a sugestão de ser orientado pelo *seu saber* - é *arrastado* por uma violência disfarçada, que não deixa de ser violência.

Habilmente, o narrador apaga-se, as personagens conquistam a simpatia e joga-se com uma "exploração do patético" : por exemplo, a fragilidade dum personagem-vítima-inocente consegue seduzir. "*Si la persuasion a recours au camouflage subjectivant, la séduction, elle, relève du camouflage objectivant*", diz Jouve (ib., p.211). Jogar com o saber do leitor torna-se eficaz pela segurança de ser ele a decidir, gera a emoção e "comunhão afectiva", podendo mesmo esta transformar-se em comunhão ideológica (Jouve).

A terceira estratégia seria a da tentação do leitor, agindo sobre o desejo : "*Cette tentation est celle d'une rencontre, d'une retrouvaille avec un «moi» passé et inconnu*" (ib., p.214). Traduzir-se-ia numa "descarga emocional", de libertação de algo traumático. É a possibilidade de catarse.

São as diversas personagens, que sustentam o diálogo com o leitor, que permitem o possível diluimento das fronteiras entre real e ficção: "*Persuasion, séduction ou tentation, la stratégie du roman fait de la lecture un vécu*" (ib., p.215).

Ler é uma actividade dinâmica de cumplicidade liderada pelo texto.

#### 4. O EFEITO-IDEOLOGIA.

Philippe Hamon, na obra já referida, faz o estudo das relações entre o textual e o ideológico, através de instrumentos eficazes, preferindo, porém, a expressão **efeito-ideologia** em vez de **ideologia**, para não restringir a dimensão do seu estudo - o último termo poderia desencadear a restrição.

O efeito-ideologia pode estar diluído, implícito, latente na tessitura do texto, mas resulta com uma acentuação tónica de peso.

Este efeito-ideologia é passível de avaliação através de instrumentos normativos textuais:

*"... ces appareils évaluatifs peuvent apparaître et se laisser localiser en des points textuels particuliers, privilégiés, et que la théorie générale de ces points peut être élaborée indépendamment des types de corpus manipulés : points névralgiques, points déontiques, points carrefours ou foyers normatifs du texte "(Texte et Idéologie, p.20).*

A avaliação implica comparação que uma personagem ou o narrador fazem entre um processo (avaliado) e uma norma (o padrão que pode constituir um programa ou um "modelo ideal dotado de valor estável"), emergindo então um **ponto ideológico** do texto quando aflora este sistema (complexo) de relações : por exemplo, a comparação que uma personagem

pode fazer entre um estado actual e um do passado ou doutra personagem, estabelecendo relações de injustiça, de valores perdidos ou recuperados; uma personagem (ou o narrador) pode instituir relações de hierarquia de acordo com o aspecto exterior ou *performance* linguística doutras personagens - a língua é *mediadora entre sujeitos*. Para haver avaliação e norma tem de existir relação mediatizada entre dois sujeitos. É nas relações com o mundo e com os outros que se afirma o sistema de valores. Quatro relações são importantes para Hamon :

*"celles qui consistent en manipulation d'outils (...), en manipulation de signes linguistiques (...), en manipulation de lois (...) et en manipulation de canons esthétiques (...)" (ib., p.24).*

Instituem-se então relações cujos mediadores são, respectivamente, um objecto material, a linguagem, a lei e a "grelha estética". O efeito-ideologia apresenta-se assim em quatro domínios: "*Le savoir-faire, le savoir-dire, le savoir-vivre et le savoir-jouir*".

Os quatro sistemas normativos podem apresentar-se sob formas com conteúdos temáticos em vários pontos do texto que, no entanto, conduz "uma dominante normativa".

O papel do narrador é importante e determinante - é uma instância psico-social e cultural que instaura um sistema de valores. A avaliação do narrador pode ser bastante explícita, emitindo directamente juízos.

Hamon analisa ainda o efeito-herói, que condiciona processos

estruturais internos numa obra, hierarquizando personagens.

Na etimologia grega da palavra *herói* regista-se a ideia de filho ou descendente dos deuses, homem divinizado portanto.

O estatuto de herói levanta um problema de sociologia da recepção, variando ao longo do tempo conforme o horizonte de expectativa numa sociedade, dum público, numa classe social. A concepção de herói evoluiu assim historicamente, sofreu transformações profundas desde a Antiguidade clássica, em que se destacava com capacidades sobre-humanas, protagonista fora de comum de epopeias e tragédias, sem falhas que o arrastariam à desgraça, guindando-se a um estatuto de semi-deus, como também deu provas nas novelas de cavalaria. O herói é *exemplum*, modelo detentor de valores, movendo-se como centro de atenção do leitor, relacionando-se "com uma concepção antropocêntrica da narrativa" (Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*), condicionando o desenvolvimento da acção e os movimentos das outras personagens.

No século XIX, deteriora-se o estatuto de herói e com o realismo e o naturalismo surge mesmo o anti-herói, com características opostas. O herói desmitifica-se progressivamente, ganhando em humanização.

Incluído no conjunto das personagens (embora com relevo de protagonista) fica abrangido, nessa sua desmitificação, pelo que Aguiar e Silva (*Teoria da Literatura*, p.676) chama de *crise da personagem romanesca*, aliada à *crise da própria noção filosófica de pessoa*, em que tiveram a sua quota parte de responsabilidade as teorias de Freud.

Philippe Hamon considera o herói com forte efeito-ideologia:

*"... le problème du héros (...) relève à la fois de procédés structuraux internes à l'oeuvre (...) et d'un effet de référence axiologique à des systèmes de valeurs (c'est le personnage que le lecteur soupçonne d'assumer et d'incarner les valeurs idéologiques «positives» d'une société - ou d'un narrateur - à un moment donné de son histoire)" (ob. cit., p.47).*

Explicitando o primeiro caso, o herói organiza o espaço interno da obra e, conseqüentemente, hierarquiza as personagens. Quanto à segunda perspectiva, é discriminador ideológico, reenvia a uma época e a um modo de estar.

Na recepção do herói pelo leitor, é importante o papel do narrador, como já vimos. Jouve diz que "*l'interprétation du personnage nécessite la perception exacte de la valeur qui lui est attribuée par le narrateur*" (ob. cit., p.101) e o sistema axiológico do narrador, a sua "visão do mundo", implicam a recepção hermenêutica da personagem. A recepção ideológica, que tem a ver com a atribuição de valores, é função da sua competência ou incompetência em relação aos saberes referidos: fazer, dizer, viver e fruir.

A avaliação da personagem oferece hipóteses produtivas na investigação do efeito-ideologia.

### III

## OS VALORES E A MORAL

1. Hoje comenta-se muito a crise de valores, paradoxalmente fala-se do seu *desaparecimento* e preconiza-se um futuro apocalíptico porque não há sustentáculo de princípios que constituam traves mestras de sobrevivência humana, visto que se teria perdido a dimensão humanista, que preserva o respeito e solidariedade entre os homens.

Um dos modos de nos relacionarmos com o mundo exterior é através de sistemas de ideias (que assumimos como nossos) e dos *media informacionais* (1981, Edgar Morin, *As Grandes Questões do nosso Tempo*, p.29). Poderemos ser "*extremamente abertos às informações*" ou "*muitíssimo desconfiados*", conforme a estrutura mental ou ideológica que as aceita ou recusa. Como diz o autor referido

*"Necessitamos de ideias para tratar com o real. Necessitamos de sistemas de ideias para dar forma, estrutura e sentido ao real, para o*

*percorrer e medir e nele nos referenciarmos. Os sistemas de ideias ou ideologias permitem ver o mundo e proporcionam visões do mundo. Qualquer insuficiência e inadequação na ideologia dá portanto a ver um mundo mutilado e ilusório. A partir daí, a ideologia deforma dando forma" (ib., p.50).*

Morin analisa certas palavras mestras como *direita/esquerda, capitalismo/socialismo, fascismo / antifascismo, democracia / totalitarismo*, privilegiadas na análise política, mas expressivas de *realidade e valor*, e a sua conclusão é de desencantamento que prediz "a *indiferença e o horror*", gerando-se mutuamente um círculo vicioso. À culpabilização da ideologia imposta (que se impõe de forma lógica, maniqueísta e mágica e " *pode tornar-se totalmente insensível à experiência, aos factos, ao real* ") contrapõe o *saber pensar* que " *pressupõe não fechar, não arrefecer o nosso sistema teórico* " (ib., p.81).

2. Se os fenómenos da consciência social, as ideias, podem constituir valores, há que hierarquizar a sua importância na conduta das pessoas e, portanto, da sociedade. Estamos em presença dos valores morais. Mas temos de encontrar um esteio que nos garanta a sua pertinência.

Segundo Gustavo de Fraga (*Valor/Valores, Logos - Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 5, pp.393/400), **valor** é sempre uma *relação entre um objecto e um padrão utilizado pela consciência que avalia uma acção realizada ou a realizar*. Para que se constitua um valor é

necessário que tenha um carácter universal (questão de validade), seja objecto de um juízo de verdade e seja de natureza espiritual e não sensível. Esta visão está em Sócrates e o pensamento cristão e aristotélico confere "a natureza cósmica do valor" - *omne ens est bonum*. Deus, criando o homem à sua imagem e semelhança, faz dele o Deus-homem "*mediador entre a existência e o valor*" (Logos, ib.). Devido ao pecado de Adão e Eva, há que reconquistar o valor perdido (vontade e graça). O Bem supremo para que se tende (porque conhecido um *antes* paradisíaco) consegue-se por vontade e inteligência (segundo Santo Agostinho), mas o valor é teocêntrico.

Como é dedutível, na filosofia cartesiana, o querer é fundamental para o valor, dominando a razão, que *decide* o valor certo. Pascal vai inserir ordens de valores, porque *le coeur a des raisons que la raison ne connaît pas*.

Será Kant (1724-1804) que inserirá o valor no domínio da consciência moral e o investirá como princípio supremo da vida teórica e prática. Mais tarde, Lotze (1817-1881) é considerado o fundador da filosofia moderna dos valores.

A filosofia Kantiana parte do princípio:

*" Tudo na natureza age segundo leis. Só um ser racional tem a capacidade de agir segundo a representação das leis, isto é, segundo princípios, ou : só ele tem uma vontade. Como para derivar as acções das leis é necessária a razão, a vontade não é outra coisa senão razão prática." (1984, Fundamentação da Metafísica dos Costumes, p.47).*

Fazer depender a vontade da razão, implicar que aquela não será determinada por *inclinação*, de subjectividade, porque o **dever** obedece a **mandamentos** da razão (e estes são leis que têm de se seguir), constrói uma prática de acção que tem de valer para todos os seres racionais, ser lei para toda a vontade humana.

Princípios desta vontade, dependente exclusivamente da razão, só podem ser os **imperativos categóricos**. O **imperativo categórico** é apodíctico, isto é, prático e define-se como "*aquele que nos representa uma acção como objectivamente necessária por si mesma, sem relação com qualquer outra finalidade*" (ib., p.50). O **imperativo hipotético** é assertórico na medida em que a necessidade prática da acção, como meio de alcançar algo que se quer, pode ser de foro individual, sem capacidade de universalização, pois o que *eu* faço para conseguir a felicidade, não posso generalizá-lo - o conceito de felicidade é subjectivo, individual. Temos assim o princípio subjectivo do desejar, o **móbil**, que pode servir a um indivíduo particular. Os **fins subjectivos** assentam em **móviles** e os **fins objectivos** em **motivos** - que são os princípios objectivos (leis práticas) do querer e são válidos para todo o ser racional.

Kant dá-nos exemplo de imperativo categórico:

*"Age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal"*

ou

*"Age como se a máxima da tua acção se devesse tomar, pela tua vontade, em lei universal da natureza" (ib., p.59).*

Um princípio universal, sendo bom para todos os homens, é bom para cada homem em particular.

A dignidade da natureza humana e da própria natureza racional é ratificada pela autonomia da **vontade** - "faculdade de se determinar a si mesmo a agir em *conformidade com a representação de certas leis*" (ib., p.67). Esta autonomia coincide com a própria vontade legisladora, porque em conformidade com a razão. Kant traz-nos então outro conceito importante - o de **reino dos fins** (**reino** - "*a ligação sistemática de vários seres racionais por meio de leis comuns*" - ib., p.75) :

*"... uma ligação sistemática de seres racionais por meio de leis objectivas comuns, i. é, um reino que , exactamente porque estas leis têm em vista a relação destes seres uns com os outros como fins e meios, se pode chamar um reino dos fins (que na verdade é apenas um ideal) "* (ib., p.76).

Decorrente é a noção de **moralidade**, que "*consiste na relação de toda a acção com a legislação, através da qual somente se torna possível um reino dos fins*" (ib., p.76). Pela *necessidade prática de agir* - que é o **dever** - expurgando-se os sentimentos, os impulsos, as inclinações, temos uma relação harmoniosa dos seres racionais - o Bem do todo proporciona o Bem de cada um e vice-versa.

Kant investe o reino dos fins de **dignidade**. Uma coisa tem dignidade quando "*está acima de todo o preço, e portanto não permite*

*equivalente* " (ib., p.77). Preços de afeição ou sentimento estão longe de perturbar a legislação universal que preside à moralidade. Este modo de encarar afasta o preço venal, redutor dessa dignidade. A **autonomia** é assim fundamento da dignidade da natureza racional, de toda a natureza humana. Consequentemente, uma definição mais profunda de **moralidade** surge agora : " *relação das acções com a autonomia da vontade, isto é, com a legislação universal possível por meio das suas máximas* ". O dever é " *a necessidade objectiva de uma acção por obrigação* " (ib., p.84).

É a razão, como " *orgão autónomo e eficaz para guiar a conduta humana* " (1978, Abbagnano, *História da Filosofia*, vol. VIII), que confere fiabilidade à moral e a ratifica como válida para todos os seres humanos.

Hartmann dentro da mesma corrente.

3. Verificamos que a problemática dos valores sempre preocupou o homem desde a Antiguidade. A ideia de bem foi tida como o objectivo mais excelente do conhecimento. A divindade é ponto de referência para uma hierarquização de valores, ligada à essência do ser, que tende para Deus.

Mais tarde, Hermann Lotze (1817 /1881) fica considerado como o fundador das modernas teorias de valores. Tenta demonstrar a validade destes e, na sua concepção, considera quatro momentos, que vieram influenciar as correntes filosóficas sobre o valor, que se lhe seguiram.

O primeiro momento implica a ligação dos valores ao prazer. Mais tarde, a **corrente psicologista** defende *um estado afectivo de reflexão*, considerando valioso e desejado o que dá prazer, embora se inscreva de

imediatamente a relativização dos valores conforme o indivíduo e a época. Ehrenfels e Meinong (que evoluiu depois) inserem-se nesta corrente.

O segundo momento prescreve que os valores se escoram em validades ideais - a **filosofia idealista neokantiana** defende depois os valores como exigência do dever ser no campo espiritual. Nomes como Windelband, Bauch e Rickert tomam posição dentro desta teoria.

Num terceiro momento, "*os valores possuem o seu domínio próprio, material, objectivo*" (1993, Heinemann, *A Filosofia no Século XX*, p.423). Nasceria depois uma **fenomenologia dos valores** com Max Scheler pressupondo o *primado do amor*, uma *ética material*, mas instituindo uma relativização. É um *sentir valorativo intencional* que defende Nicolai Hartmann dentro da mesma corrente.

O quarto momento da concepção de valores proposta por Lotze, promovendo "*a elevação da personalidade com cunho individual*" (ob. cit., p.424), vai dar origem ao **realismo dos valores**, defendido por Rintelen e Behn. Com esta teoria, considera-se que o valor não pertence apenas à esfera do viver reflexivo, porque "*tudo acontece no plano da vida concreta do ser*" (ob. cit., p.426).

4. Alberoni e Veca (1988, *O Altruísmo e a Moral*) propõem-se um estudo sobre a moral, constatando o mundo egoísta de hoje, em que cada um se insere, submetido às suas conveniências pessoais. Porém, nem o sociólogo nem o filósofo adoptam uma postura pessimista, antes

descobrem valores reconhecidos na sociedade hodierna, como a negação da violência, o amor da tolerância, a luta ecologista, propondo-se a demonstração de que " a moral não desapareceu realmente do mundo " :

*próximo como a si mesmo*

Duss "A moral, hoje, já não tem o seu fundamento num mandato divino ou no medo do Inferno. Nem sequer tem o seu fundamento num livro, ou num raciocínio filosófico. A moral surge continuamente, em cada ser humano, do próprio facto de que ele é capaz de amar" (ob. cit., p.14).

*Agape e Eros*

*estudiosas com*

*mundo moderno". p. 25).*

Enquanto o ser humano manifestar a capacidade de amar, renasce continuamente o dilema moral em nós. Os objectos de amor são objectos de identificação. Como amar é pensar no outro, a moral resulta do encontro entre o altruísmo e a razão.

Deste modo, apesar da importância atribuída à filosofia Kantiana, é posta em causa a razão como único sustentáculo da moral.

Alberoni reforça mais tarde este aspecto (1994, *Valores*, p.38) :

*existem regras tradicionais, fica apenas a razão para decidir como nos devemos comportar, como devemos decidir. Assim nasce a moral*

"A moral é o ponto de encontro do amor desinteressado, sincero, do amor como impulso altruista e da racionalidade. É a racionalidade que se põe ao serviço deste tipo de amor. Ela torna-se tanto mais alta quanto mais intenso, amplo, universal se torna esse amor e quanto mais completa, límpida se faz a racionalidade".

*A filosofia utilitarista centra-se na ideia de que os actos são julgados em termos de homens e*

*desejo de muitos em detrimento do individual, subjectivo : " Aquilo que nos torna moralmente responsáveis é o simples facto de sermos levados a ser neutros e imparciais nos conflitos dos interesses de cada um (ib., p.38).*

Alberoni e Veca, no percurso demonstrativo do seu estudo, interpenetram a moral do dever de Kant e a moral utilitarista de Jeremy Bentham. A articulação das duas perspectivas filosóficas processa-se

*A ética do desejo de Jeremy Bentham complementa a ética da*

pacificamente, anulando o equívoco usual de considerar o utilitarismo na perspectiva egoísta de cada ser humano, quando significa um *útil* referido aos outros. A base da reflexão utilitarista é a tradição religiosa " *ama o próximo como a ti mesmo* ".

Duas concepções de amor se complementam: a de *Eros* e a de *Ágape* ("*Eros e Ágape*", título dum livro de Anders Nygren que os estudiosos consideram "*uma obra fundamental para a compreensão do mundo moderno*", p. 25).

*Eros* identifica-se com aspiração, desejo, ânsia, sentimento por algo que se considera com valor. *Ágape* ama e prescinde do valor - não tem motivo. A felicidade dos deuses impede-os de amar, de desejar. Só Deus ama sem que o objecto amado careça de valor - é o amor ao próximo sem desejo pessoal que o perturbe. É a possibilidade de reflectir racionalmente:

"Se o único mandamento importante é o amor pelo próximo e não existem regras tradicionais, fica apenas a razão para decidir como nos devemos comportar, como devemos decidir. Assim nasceu a moral moderna " (*O Altruísmo e a Moral*, p.29).

A filosofia utilitarista centra a ideia de felicidade no maior número de homens e Bentham defende uma ética normativa que dá ênfase ao desejo de muitos em detrimento do individual, subjectivo : " *Aquilo que nos torna moralmente responsáveis é o simples facto de sermos levados a ser neutros e imparciais nos conflitos dos interesses de cada um* (ib., p.58).

A ética do desejo de Jeremy Bentham complementa a ética da

razão pura de Kant : "*Se faltar a espontaneidade do impulso de amor, a moral é ainda possível, porque existe o dever. O dever entra, por assim dizer, no vazio deixado pelo amor*" (ib, p. 81). A moral do dever implica esforço, dentro da concepção da sua base no imperativo categórico de Kant. "*A moral do amor é uma moral da alegria*" (ib., p.83). A natureza dupla da moral surge na relação entre amor e razão, que, "*em contacto com o altruísmo, transforma-o, muda-lhe a natureza e torna-o moral*" (ib., p.88).

Uma situação de **escolha** se implica nesta dialéctica entre a razão e o amor - a escolha do altruísmo, a recusa de interesses egoístas. A liberdade de escolha dignifica a moral. E a dignificação do conceito de moral está ligada ao amor-ágape :

*"... o amor-ágape está mais próximo da exigência racional e universal da moral, porque se dirige a todos, não precisa de ter garantias prévias, não dá para receber algo em troca "* (ib., p. 129).

Eis como a moral se tranforma em altruísmo e razão. No entanto, a tónica de Alberoni (*Valores*) é pôr a racionalidade ao serviço deste tipo de amor. Admite uma **moral subjectiva** (de boa intenção) e uma **moral objectiva** (a da razão). Gera-se tensão entre as exigências da vida e as exigências da fraternidade, "*perene prevaricação mas também perene busca de conciliação*" (ib.,p.39). Por isso, a moral é sempre procura de eficiência e eficácia :

"A moral é tanto mais rica quanto mais se afunda na vida, quanto mais se inteira do dramatismo da vida. Quando ela mesma se torna intensidade de vida" (ib., p.31).

Embora Alberoni defenda que na moral existe sempre qualquer coisa de eterno e absoluto, admite que evolui com a sociedade (exemplifica com o valor da virgindade pré-matrimonial) e assim advoga que se afunde na vida. É esta mesma vida que provoca que algo de novo se manifeste, promovendo a *experiência do acordar, da revelação* - é o **estado nascente**, por analogia com o que se passa com a ciência. A vida humana testemunha mudanças, nascimentos, dando-se a morte de algo para ceder lugar ao novo. O estado nascente " *é, em cada vez, uma morte renascida, a destruição e reestruturação do sujeito e do seu mundo* " (ib., p.82). Passa-se por uma *metanóia* - passagem interior por essa morte renascida. A adaptação à transformação social, ao surgimento de novos valores, pode implicar uma resistência, pela necessidade do contínuo aprender em simultâneo com um contínuo esquecer do que está ultrapassado.

No campo da moral, surgem dois tipos de forças - as que mantêm unida a sociedade, são conservadoras do existente, defendendo de ataques exteriores, originando um comportamento subjectivamente altruísta, *ego-altruísta* (Edgar Morin), dando origem a uma **moral conservadora, fechada**; as forças que estão ligadas ao impulso vital que "*desfaz as espécies e a sociedade existente para criar outras novas*" - a

**moral aberta**, que *"supera o horizonte do interesse social . Cessa de ser ego ou socioaltruísta para se tornar abertamente altruísta"* (Valores, p.112).

Alberoni firma que *somos seres irreparavelmente morais* (ib.,p.200) pela necessidade de nos dedicarmos a algo ou alguém fora do eu. A vida dedicada é a que tem sentido. O conhecimento é instrumento de moralidade e *"não há moralidade sem a permanência do Eu, sem recordação, nostalgia, sem lamentação, sem reconhecimento e sem responsabilidade"* (ib.,p.163).

Uma moral activa pode ajudar a modificar a realidade e se hoje as acções se submetem a prazer e interesse e dever, que são classificações que a nossa sociedade atribui a tudo, segundo Alberoni, *" estes três grandes princípios para que apelamos são esquematizações que não respeitam a profunda dinâmica moral da vida. Pior, são justificações, racionalizações para não experimentar o justo débito do reconhecimento "* (ib.,p.205). Por isso, o grande peso do amor na moral. Com palavras de Alberoni: *o amor é para sempre.*

**5. Michel Renaud**, num artigo publicado na revista *Brotéria* (Outubro de 1994, *Os Valores num Mundo em Mutação*, pp.299/322), fala da crise de valores, da emergência de novos valores e defende uma teoria fundamentada no *círculo hermenêutico do valor* e da relação valor, consciência e finalidade.

Sucintamente: considerando o valor *"o conteúdo de uma* *crer que institui o primeiro momento do círculo hermenêutico. O segundo*

motivação", implica-se nesta definição a relação com a acção, pressupondo um agir consciente. O autor reitera a leitura de motivação como *motivação consciente* e a *causalidade* como "intervenção dos factores que inconscientemente condicionam e determinam o agir" (p.302). O agir consciente arrasta consigo a *finalidade*, que dá sentido à acção. Havendo valores que se impõem imperativamente, entramos no campo dos *princípios*, que regem a acção como normas universais. Outros valores há que se impõem *sugestivamente*. Por sua vez, a *finalidade do agir* estabelece relação com a *realização da existência* (p.303) - consequência do agir consciente.

Michel Renaud analisa a teoria intelectualista do valor, que pressupõe a sua pré-existência relativamente à acção, definindo-se *a priori*. Só que o valor pode definir-se *a posteriori*, depois da acção (ou durante), embora com "um *a priori* relativamente à sua tematização reflexiva" p.306). Deste posicionamento se gera a sua teoria:

"Entre o *a priorismo* e o *a posteriorismo* dos valores introduz-se, em nosso entender, uma possibilidade de compreensão de tipo *hermenêutico*. A teoria do círculo hermenêutico pode ajudar a formular conceptualmente a dificuldade específica da descoberta dos valores. Na sua formulação mais simples e mais habitual, o círculo hermenêutico enuncia-se do modo seguinte: «*crer para compreender e compreender para crer*»" (p.306).

Michel Renaud exemplifica a mutação dos valores com a mudança do valor da colonização para o valor da autonomia dos povos, o seu círculo crer que institui o primeiro momento do círculo hermenêutico. O segundo

tem a ver com a compreensão (que pode ser vivida, existencial, mas ainda não reflectida, ou reflectida).

O crer implica opção por determinado valor, dentro duma vivência que se antecipa compreensão. Porém, pode optar-se reflectidamente, compreendendo o "*modelo existencial que se perfila por detrás do valor*" (p.307). Pela acção, confere-se que o valor tem "*prioridade teórica existencial*". Renaud deduz então que

*"os valores são universais (em compreensão), a priori, contendo algo de absoluto, e (...) são históricos, culturalmente situados, percíveis, relativos e mutáveis"* (p.308).

Assim, o agir confere existência ao valor e ratifica a sua validade.

Apesar do absoluto do conteúdo do valor (que elimina a influência de relativismos), os valores podem não ser permanentes, por influência de factores socio-culturais. *Os princípios de preferência e hierarquização* estão presentes no agir humano, porque a noção de bem é relativa e determinada pela finalidade da acção, contributo da realização moral. O valor "*apresenta-se como idêntico ao bem, mas mediante um princípio de preferência contido no conceito de hierarquização*" (p.313). Hierarquizações axiológicas foram concretizadas por estudiosos deste século, como Max Scheler, Lavelle e Le Senne.

Michel Renaud exemplifica a mutação dos valores com a mudança do valor da colonização para o valor da autonomia dos povos, o seu direito

liberdade e auto-determinação. Um segundo exemplo é o da moral da sexualidade - a passagem dum recalçamento de princípio de século para a anulação de todos os tabus sexuais no mundo em que vivemos.

\*\*\*\*\*

A reflexão feita acerca das teorias sobre os valores pretende ser ponto de apoio e de referência no enquadramento da perspectiva de estudo dos contos torguianos.

A alusão, mais demorada, a Kant, com maior distanciamento temporal, justifica-se pelo marco que constituiu, e ainda hoje constitui, para muitos estudiosos contemporâneos que se preocupam com a filosofia dos valores.

Afinal, uma reflexão que se impõe para melhor compreender os actos humanos.

# PARTE SEGUNDA

... a verdadeira vida vive-se a viver.

Miguel Torga, Diário XVI

Nunca podemos ser plenamente livres, mas podemos em todas as circunstâncias ser inteiramente idênticos. Só que, se o preço da liberdade é pesado, o da identidade dobra. A primeira, pode-nos ser outorgada até por decreto; a outra, é sempre da nossa inteira responsabilidade.

Miguel Torga, Diário XVI

## I

## UM CONTISTA DA MONTANHA

Miguel Torga é um dos melhores contistas portugueses, pela capacidade de narrar pequenas histórias, que captam a curiosidade e o interesse. Mesmo na convicção de que Torga escreveu sem a preocupação de pensar em regras, os seus contos enquadram-se nas melhores características desta narrativa curta, despertando simultaneamente o sentimento estético, conseguindo uma verdadeira arte do conto.

Da quase centena de contos dos cinco livros dados a lume (Bichos-1940; Contos da Montanha - 1941; Rua - 1942; Novos Contos da Montanha - 1944; Pedras Lavradas - 1951), a esmagadora maioria reporta-se ao que podemos chamar de conto rural, mais propriamente contos que trazem ao leitor as gentes e os espaços transmontanos, ásperos e montanhosos, condicionadores do modo de ser e de estar.

Com uma intriga de encadeamento coeso, define-se um espaço

narrativo, geográfico e humano, um mundo de *heróis* rústicos, de conflitos violentos, mas *heróis* especiais, que exprimem frequentemente os valores duma colectividade. Esta assume, não raras vezes, o estatuto de personagem colectiva, como acontece em *Homens de Vilarinho*, *A Paga*, *O Pé Tolo* (Contos da Montanha), *Fronteira*, *O Leproso*, *O Regresso* (Novos Contos da Montanha) e *A Barragem* (Pedras Lavradas), alguns exemplos, entre outros.

Uma trajectória existencial, filtrada pelo humanismo torguiano, traduz uma reflexão algo pessimista sobre o ser humano dimensionado numa filosofia existencialista onde o absurdo da vida perante a morte se liberta por meio dum exarcebado amor à vida. Esta valoriza-se pelo apego à terra, às virtudes primordiais da convivência humana, dignificando-a pelo amor, a justiça, a solidariedade. Uma justiça imanente, de acordo com as leis da Natureza, insurgindo-se contra a justiça burocrática dos tribunais.

Códigos culturais e ideológicos da comunidade ratificam a actuação das personagens, que a subtileza arguta do narrador reforça, seja através dum registo valorativo e abstracto, seja pela cosmovisão poética. Ou não fosse o contista um poeta, cuja mundividência abarca o universal, numa compreensão do homem em que, apesar de tudo, ainda crê e incute esperança.

O apego telúrico do criador impregna os contos de dimensão mítica. Um Anteu que diz: "*O meu segredo é este: curo as chagas com pensos da terra*" (*Diário IX*, p.47) ou

*"Diante de qualquer naco apetitoso do mundo, já sei: aplico os sentidos e aspiro até não caber mais. A sucção é de tal maneira intensa e obstinada, que quase podia jurar que levava agarradas a mim estas penedias se alguém me suspendesse agora do céu" (ib., p.129).*

Nos contos, surgem protagonistas agarrados ao chão terroso por oposição a outros que abandonam as raízes - o afastamento do berço nativo é o Hércules que os destrói.

A terra é, nos contos torquianos, a matriz e o ponto de referência, geradora de vida e morte, porque regaço de nascimento e repouso.

Delineia-se um tempo frequentemente plasmado no ciclo das estações, numa harmonia perfeita de homem e Natureza, num trajecto de vida e morte - o trajecto do homem.

Decorre deste enquadramento físico uma singularidade de normas e costumes perpetuados por tradição perdida no imemorial do tempo, emergindo valores ligados à vida comunitária e à mentalidade de meios pequenos onde todos se conhecem.

As personagens torquianas têm em si a essência da humanização, que se delineia na colisão de forças opostas - a dignidade e a mesquinhez, a coragem e a cobardia, por exemplo - e nos dilemas da afectividade, da *normalidade* do amor com liames de sofrimento e morte.

Esta dimensão humana tem a magnificência da assunção do homem-expulso-do-paraíso na Terra : luta perante a adversidade, afirmação de si na resignação de Sísifo, bebendo nas raízes terrenas a força para lutar - um homem que não fica preso à reminiscência edénica

com choro e lamentação inútil perante a perda.

A motivação sobrevém do amor a essas raízes, duma capacidade de amar que impulsiona o criador destes contos de montanha:

*"De todos os mitos de que tenho notícia, é o de Anteu que mais admiro e mais vezes ponho à prova, sem me esquecer, evidentemente, de reduzir o tamanho do gigante à escala humana, e o corpo divino da Terra olímpica ao chão natural de Trás-os-Montes. E não há dúvida de que os resultados obtidos confirmam a sua veracidade. Sempre que, prestes a sucumbir ao morbo do desalento, toco uma destas fragas, todas as energias perdidas começam de novo a correr-me nas veias. É como se recebesse instantaneamente uma transfusão de seiva. Sei, contudo, que o prodígio não aconteceria sem a força amorosa do meu apelo, que as virtudes terapêuticas da fonte estão também na certeza da sede de quem bebe" (Diário XI, p.21).*

É um poeta de perfil duro como o perfil do mundo, incrustado na montanha e no reino maravilhoso de Trás-os-Montes, que se apresenta com autoridade para narrar episódios e vidas de gentes que conhece bem, e espaços onde está embutido o coração. Esse espaço de influência reflecte-se nas pessoas como tal:

*"Um mundo! Um nunca acabar de terra grossa, fragosa, bravia, que tanto se levanta a pino num ímpeto de subir ao céu, como se afunda nuns abismos de angústia, não se sabe por que telúrica contrição.*

*Terra-Quente e Terra-Fria. Léguas e léguas de chão raivoso, contorcido, queimado por um sol de fogo ou por um frio de neve. Serras sobrepostas a serras. Montanhas paralelas a montanhas.*

*Nos intervalos, apertados entre os lapedos, rios de água cristalina,*

*cantantes, a matar a sede de tanta angústia ". (Portugal, pp. 30,31).*

Este espaço tem de condicionar as gentes que o habitam, "*homens de uma só peça, inteiriços, altos e espadaúdos, que olham de frente e têm no rosto as mesmas rugas do chão "* (Portugal, p.36). Por isso, a violência e a agressão coabitam ao lado das virtudes, cuja exaltação justifica *nefandos crimes* - "*é movidos por altos sentimentos que matam ou morrem*" (ib., p. 36).

O escritor Miguel Torga, a ser contista, teria de ser contista da Montanha sobretudo, e, através desta, deixa passar uma mensagem com proposta de valores, explícitos ou implícitos.

## II

## A EXEMPLARIDADE DA VIDA

O exemplo desempenhou um papel fundamental, como já vimos, ao longo dos tempos, contendo em si próprio uma *lição*, assumindo um papel pedagógico, como as vidas de santos, transformadas em arquétipos, modelos a imitar.

História de uma vida é o que se poderia chamar a três contos de Torga: *A Maria Lionça* (Contos da Montanha), *O Estrela e a Mulher* (Rua), *A Leonor Viajada* (Rua). Porém, apresentam-se com técnicas narrativas diferentes: *A Maria Lionça* relata uma vida que vai tornar-se, como modelo exemplar, símbolo de Galafura, espaço comunitário onde nasce, vive e morre; *O Estrela e a Mulher* são exemplo de vida a dois, que vai renascendo na boca dos que os conheciam, após a sua morte (o conto começa *in ultimas res*); *A Leonor Viajada* joga com dois narradores, é a própria protagonista que conta a sua história (por encaixe na narrativa principal) com propósitos de servir de exemplo a não imitar.

## 1. A MARIA LIONÇA

### ESTOICISMO DE PENÉLOPE E *PIETÁ* DOLORIDA

O conto, com início *in ultimas res*, apresenta, pela voz do narrador, a mitificação de Maria Lionça - falar-se dela é como ouvir "*tocar a Senhor fora*" (p.13) e Galafura, montanha, é "*o berço digno da Maria Lionça*". Uma série de analepses reconstrói a sua vida e justifica a lenda que se tornou.

Factores como analfabetismo e pobreza, atribuídos à personagem, ajudam a enaltecer as suas virtudes e a tornar mais cara a sua assunção como símbolo, que converte em viva e perene a imagem de Maria Lionça : "*Não podia morrer no coração de ninguém uma realidade que em setenta anos fora o sol de Galafura*". Logo, a notícia da morte deixa lágrimas, mas não ausência : o afecto, admiração e respeito conquistados garantiam a presença eterna no coração dos que a haviam conhecido e no daqueles a quem seria transmitida a sua vida, que a transformaria em lenda.

Uma das linhas definidoras desta vida exemplar traça-se na infância e juventude, pela caracterização física e psicológica (*telling* do narrador) : *riso escarolado* (p.15), *rosto miúdo e rosado, onde brilhavam dois olhos negros e perscrutadores* (p. 16), *ai Jesus da terra* (p. 16). Saudável, "*qualquer coisa de singular a preservava*" (p.16) de doenças, trabalhadora e "*a cachopa mais bonita, dada e alegre da terra (...), a mais assente e respeitada*". A superlativização estabelece logo a relação com outro, determinando um *ponto ideológico* que dá exemplo de *saber-fazer* e

de *saber-viver* - dentro da *lei* de Galafura - "*na pessoa da Maria Lionça convergiam todas as virtudes da povoação*" (p. 16).

Outra linha definidora é o seu casamento com Lourenço Ruivo: a felicidade merecida desaba na prolepse da voz do narrador :

*"Só o destino, fiel às misérias do mundo, sabia que fora reservado à Maria Lionça um papel mais significativo : ser ali a expressão humana dum sofrimento levado aos confins do possível. Torná-la imune à desgraça seria desenraizá-la do torrão nativo "* (p. 17).

No registo abstracto inscrevem-se duas ideias *prescritivas*, implicitamente de alerta: determinismo de condição e lugar (não só Galafura, local agreste e agressivo, mas um espaço-terra geral - o homem na Terra não será imune à desgraça) e determinismo de infelicidade e injustiça de sofrimento não-merecido, que oferece a contrapartida de ser símbolo, exemplo: "*expressão humana de sofrimento*". Daí poder entretecer-se a história de Maria Lionça, que as vidas felizes não têm história.

A última prova de mulher-exemplo (terceira linha definidora) processa-se no estatuto de Maria Lionça como mãe. O filho parte para Lisboa, depois do desencanto dum pai esperado, que não corresponde às expectativas. O regresso desse filho a Galafura concretiza-se já cadáver, ao colo da mãe no comboio, acarinhando--o como se estivesse vivo (para enganar o revisor), com o intuito de lhe fazer "*dormir o derradeiro sono em Galafura*".

O conto termina com este episódio que completa a analepse e assinala um clímax: o de *mater dolorosa*, carregando o filho morto, qual *pietá* no cimo do calvário. Era o *terminus* de uma via - sacra, directamente assinalada no texto quando, depois de enterrar o marido e da partida do filho, "*nova via sacra começou na loja do correio*" (p. 21).

A adjectivação "*velha, branca, igual*" (p. 21) e a expressão "*estremada regularidade da sua vida*" (p. 21) traduzem o respeito da personagem colectiva - Galafura - que "*saudava respeitosamente nela uma permanência, que resgatava a traição do marido e a fraqueza do filho*" (p. 21).

Permanência insere a mulher-montanha, em altura, em ascensão. Permanência, mau-grado os revezes da vida. Após o enterro do marido (ainda com a dívida da operação dele, que começou a pagar), o leitor tem a marca dessa identificação com montanha: "*a trovoada não perturbou nem ao de leve o ritmo dos seus passos*" (p.20).

As virtudes exemplares mitificam Maria Lionça, que passara todas as provas: a de uma *Penélope* esperando o marido (que partira, por *cobardia* - registo textual -, após o nascimento do filho, no intuito de conseguir melhor vida), a de uma *Pietá* sofrida, a de uma via sacra cumprida, de que só poderia decorrer a ressurreição - a lenda que a tornaria perene.

Maria Lionça é agente hierarquizador de superioridade - inclui distância, mas também familiaridade, por dignificar Galafura sendo um dos seus filhos, representando-a - torna-se de todos, não sendo como ninguém.

Torna-se exemplo. Essa familiaridade instaura-se no título por meio do determinante - o artigo definido a - que aparece sempre ao longo da narrativa - a Maria Lionça.

A identificação com a terra está ainda na maternidade, que também é permanência.

Se o narrador utiliza uma *estratégia de persuasão*, é, no entanto, *pedagogicamente* que o faz - o leitor tem capacidade de decisões através dos episódios narrados - a simpatia que a personagem conquista inscreve a sedução do leitor.

E Maria Lionça não será nome de Força? A analogia só poderá estabelecer-se com leão, leoa. A força de Maria Lionça é uma força de vontade e amor, a que concretiza os valores morais.

Galafura é montanha, a Maria Lionça Galafura. Um dos simbolismos de montanha é o encontro céu/terra, a estabilidade, a imutabilidade, a pureza.

## 2. GESTAÇÃO DA PAZ - UNIÃO MASCULINO / FEMININO.

A revelação faz-se com subtileza ao longo da narrativa, mas fica profundamente marcada no parágrafo final, na voz dum personagem:

Em *O Estrela e a Mulher* o exemplo da sua vida constrói-se na reconstituição de cenas do quotidiano - o abrir da barbearia, "*mata-bicho sacramental*" (p. 35) com o Gil latoeiro na taberna do Moreira, o atendimento dos fregueses, o dedilhar no violão à hora da calmaria da tarde, a vinda da D. Aninhas até à barbearia para espairar, por volta das

três e meia, fazendo renda sentada na soleira da porta, calada, cumprindo um ritual quotidiano.

Dentro da longa analepse de reconstituição da vida do Estrela, há imbricação de recuos temporais - evocações do passado: o Estrela reclamante junto do Presidente da Câmara por causa do corte dos plátanos do Marachão, a sua prisão durante oito dias porque roubara a imagem de S. João da capela para participar na fogueira do Romal (e esta evocação é habilmente inserida no caso dos plátanos) e a ida a Lisboa apenas para passear.

Reconstitui-se a vida do casal, sem filhos, neste quotidiano apenas quebrado pelos episódios que definem um modo de estar que distingue. A exemplaridade inscreve-se ainda na aquiescência contínua da mulher do Estrela em relação ao marido, que sempre o olhava "*enternecida, a beber-lhe as palavras*" (p. 43).

É pela palavra que se ressuscita o casal na loja do Guerra, o sapateiro. A pouca distanciação entre as mortes de ambos - oito dias - é prova, para as personagens evocadoras, da sua união e amizade.

A revelação faz-se com subtileza ao longo da narrativa, mas fica profundamente marcada no parágrafo final, na voz duma personagem:

*"Era o que o seu Manuel dissesse. Ninguém lhe conheceu outro querer. E a prova é que, apenas ele fechou os olhos, fechou os dela também. Não tinham mais nada que ver neste mundo"* (p. 46).

Este remate da evocação constitui o *ponto ideológico* principal, confirmador de afloramentos anteriormente feitos : o registo abstracto - "*uma mulher assim faz a felicidade dum homem*" (p. 46); a comparação da mulher do Estrela com a Berta, relevante pelo registo de "*consciência carregada*" (p. 46) desta última ; a fidelidade, "*ninguém lhe conheceu outro querer*" (p.46).

Outros *pontos ideológicos* facilmente detectáveis são os registos textuais referentes à crítica da inveja: a do alfaiate Amadeu perante o Estrela, que só trabalhava às onze e resmungava um azedo "*há sujeitos com muita sorte*" (p. 35) e a do taberneiro que admirava a resistente saúde do Estrela e do Gil : "*Que estômagos! Que saúde! Que naturezas! Porcaria de mundo!*" (p. 36). A última expressão relaciona as personagens e institui uma escala que inferioriza o taberneiro, que se sente injustiçado por não ter a mesma resistência, implicando-se esta acusação de injustiça na generalização de um juízo - *porcaria de mundo*.

A voz do narrador prolonga o *foco ideológico*: "*Alheios ao ódio impotente dos corações invejosos, cá fora, os dois amigos discutiam acaloradamente um assunto grave*" (p. 36).

Marcar o ódio de corações invejosos como *impotente* assegura um fazer justiça a quem não tem culpas e fica imune à inveja que sempre há-de existir.

Neste conto há a destacar também a marca da linguagem - *domínio do saber-dizer* - denunciada no episódio da ida a Lisboa: Aninhas e o Estrela perdem-se um do outro na grande cidade e procuram-se

ansiosamente. Há vários momentos de humor provocados pela ingenuidade das personagens. A certa altura o Estrela dirige-se a um polícia:

" - *Queira desculpar. A minha graça é Manuel Estrela. Vinha com a patroa, e de repente não sei que sumiço ela teve, que não há maneira de a encontrar!*  
*O cívico ria-se, o alma do diabo!* " (p. 43 e 44).

A voz do narrador, transcrita em último lugar, mais não pretende ser que discurso indirecto livre: é a voz do Estrela que transmite. O riso do polícia institui a *avaliação* do outro pelo modo de falar e pela ingenuidade. Contudo, não há, no contexto global do conto, a mínima hipótese de menosprezar a personagem - a graça, o humor da situação são os processadores do enaltecimento - alguém que, descontextualizado no novo meio, acha natural a aproximação e a ajuda entre as pessoas. A paz numa vila ou cidade de província (não há localização exacta do espaço) vem enfatizar a paz daquela união. Vem também levantar outro pormenor - ir a Lisboa só *para passear* traz o sentido de usufruir a vida e não vivê-la apenas em função do que é materialmente produtivo.

Se da união de Témis (a Justiça ou ordem eterna) e Zeus (o poder dos poderes) foi gerada a Paz, a Disciplina e o Direito, foi a paz que caracterizou a união do Estrela e da mulher, dando corpo à conciliação do feminino e do masculino, do inconsciente e do espírito, na análise de Jung.

### 3. A LEONOR VIAJADA

#### PROCURA, PROGRESSÃO INTERIOR E EXEMPLO.

Há uma intenção detectável na narradora: dar exemplo a uma moça, que conquistara o seu afecto, do qual não se deve fazer. A *Leonor Viajada* implica, tal como os dois contos anteriores, a definição da vida duma personagem. Só que, neste caso, a *lição* que constitui a vida da Leonor Viajada funciona pela negativa: não é um exemplo a seguir, um modelo a imitar. Representa o que não se deve fazer e as consequências negativas são o seu alerta.

A história da personagem funciona por encaixe na narrativa inicial, que não constitui propriamente uma história, mas um enquadramento - um espaço de bisbilhotice de escândalos - e uma motivação: um aviso à jovem Júlia, moça casadoira, e um desanuviamento de relações por eliminação dum *segredo*.

O primeiro itinerário vai dar relevo à protagonista, que se distingue da mexerique do quadro desenhado: "*era (...) como um túmulo onde tudo ia morrer*" (p. 108). Característica distintiva tornada mais relevante pelo *mistério* que sempre a envolvera: aparecera um dia já velha, "*mas duma velhice conciliante*" (p. 108) e "*acabou por entrar sem credenciais no quotidiano da rua*" (p. 109).

Um jogo de imbricação de narradores se estabelece: o narrador extradiegético e o narrador intradieгético, que é a Leonor Viajada dentro da narrativa primária. A história dela tem um narratário expresso: a Júlia, jovem a quem se afeiçoara e que morria de curiosidade por conhecer a sua própria notícia histórica - a beleza de Leonor Teles e a má influência no

vida, pois só sabia que a senhora Leonor era vendedeira de fruta e tinha por alcunha *Viajada*.

Há uma intenção detectável na narradora: dar exemplo a uma moça, que conquistara o seu afecto, do que *não se deve fazer*.

A narração não é um *continuum*. Interrompe-se pelo diálogo estabelecido entre as duas, onde então se intromete o narrador extradiegético.

A atracção exercida pelo epíteto *Viajada*, promotor de mistério, sugeria "*uma vida aventureira, onde entravam navios, comboios, terras distantes, e Deus sabe o que mais...*" (p. 110).

É uma Leonor desiludida que anula a aura mítica de *Viajada*, investindo-se o jogo da aparência e da realidade, do parecer e do ser. O início da sua vida fora uma sedução pelo sonho, a ânsia por uma vida melhor, que o casamento com um sapateiro lhe não daria. A promessa de concretização estava na beleza da jovem Leonor, que se deixara ingenuamente seduzir pelo primeiro aventureiro, que a levava para a capital e abandonara um mês depois.

O signo **beleza** é tradutor de perdição, agente determinista de infelicidade, como se uma *doação* privilegiada da Natureza arrastasse uma punição - frequentemente, em literatura, a mulher bela, sempre cantada, traz a tentação de si e do outro e arrasta o infortúnio.

Esta ideia tem-se insinuado subtilmente - desde a tradição da Cinderela, da Branca de Neve (despertando invejas e castigos) até à própria notícia histórica - a beleza de Leonor Teles e a má influência no

fraco D. Fernando, a beleza de Inês de Castro, que, ainda no séquito de Constança Manuel, foi elemento perturbador de D. Pedro - e a paixão arrebatadora que despertou levou à morte. Repetiu-se o amor e morte (mesmo se tivermos em conta as causas políticas que pesaram na desgraça).

Assim Leonor Viajada, com a autoridade de ser já velha, já ter vivido, ter conhecido a vida, constata:

*"Por ser bonita demais é que me perdi. Fiei-me nos encantos... Iludi-me... Se eu fosse feia ou igual às outras, podia ter o que elas tiveram: casa, filhos e o resto... Assim..." (p. 113).*

Em **o resto** institui-se uma estabilidade de vida sossegada, no companheirismo do marido e dos filhos, sem a solidão. Sobretudo a solidão.

Além desta solidão de fim de vida, as consequências traduziram-se em prostituição, sofrimento, noção de precaridade da beleza (tornara-se velha, os clientes não a procuravam) e sobretudo a impossibilidade de regresso ao chão nativo. Voltar à terra, era voltar a Portugal (tinha sido o seu sonho depois da perdição total). Voltar à aldeia que a vira nascer e onde casara com o sapateiro estava-lhe vedado: estava-lhe vedado *voltar* a casa, ao lugar da identificação e do afecto.

As consequências que amarguram Leonor Viajada transformam-se em valores: ser-lhe impossível o regresso à terra natal institui o valor de

*identificação* num espaço físico e humano. A solidão institui, por oposição, o valor do convívio e da afectividade. Porém, é na figura de Leonor Viajada que se vai encontrar a confiança (capacidade que tinha de guardar segredos, de não falar da vida alheia) e a *tolerância* - numa compreensão humana pela experiência de vida que tivera. Para o destinatário Júlia é a autoridade do saber: a experiência e a velhice.

Mau grado uma vida sem virtude, ela apresenta-se como um símbolo de sagesa.

Uma espécie de justificação aflora reiteradamente: determinismo da pobreza aliado à formosura. Por isso é uma mulher que, gostando do marido, diz: "*as mulheres ninguém as entende*". É o mistério do feminino - alma e força cósmica da natureza.

Como um aviso, está o conhecimento dos seres humanos, ratificado pela variedade das experiências vividas: "*os homens são iguais em toda a parte. Tanto faz serem brancos como amarelos*" (p. 119). Este aspecto justifica a crueldade do abandono pelo homem negro a quem dera um filho. Ignorara-a depois deste morrer.

Há a excepção em relação aos homens: o escultor que vivera com ela. O estatuto de artista salva-o de o englobar na crítica geral, decerto pela sua sensibilidade especial.

A experiência permite uma classificação de vida como *muito reles, muito dura* (p. 115) e a relatividade das coisas: a ânsia de regresso à terra transforma esta em Portugal; o *olhar* as belezas do Brasil quando lá estivera, infeliz, influenciara a sua perspectivação:

*"Com os olhos de hoje, mesmo cansados, é que eu gostava de admirar a baía de Guanabara e passear na Tijuca. As coisas, por mais estranho que pareça, se a gente não tem cá dentro alegria para as sentir, desmerecem muito" (p. 118).*

É ainda essa experiência, rica em vivências, que, além da tolerância, lhe confere a sabedoria da vida e a constatação da natureza humana: *"para o escárnio e para a maldade, nunca faltam ouvidos"* (p. 122) e o seu dever de dar a lição a Júlia.

Leonor Viajada é sonho de Ícaro logo precipitado nas águas, numa situação de queda que se prolonga, mas que tem a hipótese de redenção na linha de uma ideologia de tradição cristã: *"a gente lava-se de tudo. É só chorar o que eu chorei..."* (p. 123).

Terminando assim, a história de Leonor Viajada prescreve a dor como meio de se redimir, e o arrependimento verdadeiro na compreensão do erro humano, recuperando uma identificação e ganhando absolvição.

O caminho percorrido pela protagonista, numa multiplicidade de viagens, concedeu-lhe o conhecimento de si, das tentações humanas - o mais importante é a viagem interior, a progressão do conhecimento de si mesmo - procurava algo que não tinha, partira.

Mas mais do que as viagens exteriores, que lhe haviam dado apenas o fel da vida, a viagem interior concedera-lhe a sabedoria, já atrasada para si, mas ainda a tempo de dar-se na solidariedade com outros. Uma espécie de descida aos infernos fora a sua viagem, donde regressara com progressão espiritual, dolorosa embora.

\*\*\*\*\*

Na selecção destes contos como relatos de *vidas* passíveis de constituir exemplo está a intenção de demonstrar uma ligação às próprias origens da literatura, com o apagamento de uma finalidade pedagógica declarada, mas que está latente e que o leitor pode desvelar. Se, no entanto, pelo seu querer de leitor não se entregar a este desvelamento, pode sofrer uma impregnação inconsciente que lhe vai conferir uma perspectivação mais alargada de olhar à volta, uma maior compreensão humana. Como diz Vincent Jouve :

*"Si le lecteur est prêt à voir dans le jeu des personnages une série d'exempla, c'est que la lecture, en tant qu'expérience, participe de l'apprentissage de la vie. La littérature est, comme les autres arts, un instrument essentiel d'éducation" (p.219).*

A riqueza de experiências alarga o conhecimento intelectual e o sentimento - a leitura é uma experiência coadjuvante.

## III

## O GLÁDIO E A BALANÇA

Verificou-se no conto *A Maria Lionça* que esta personagem delineava a sua vida dentro de um *saber viver* pela identificação com Galafura e o respeito pelo seu código social, as *leis* que eram estabelecidas.

*"A noção primitiva de lei foi tomada a partir das regras imperativas que regiam os grupos sociais"* (R. Cabral, *Lei*, in *Logos*, vol. 3, pp.279/283). A lei sofreu uma evolução semântica, passou do campo ético-político para o campo físico-natural, que reflecte aquele. Há uma regulamentação das actividades através da lei. De entre os vários tipos, e considerando as ético-jurídicas, podemos assinalar a *lei natural*, "*aquela cuja intimação prescritiva ou ordenadora resulta da própria natureza do homem, pelo que dá origem a uma obrigação que brota, por assim dizer, de dentro dele*" e as *leis positivas* "*aquelas que são dadas ou postas por quem detém a autoridade e, nesse sentido, se originam de fora*" (R. Cabral, *ib.*).

Um dos aspectos do *saber-viver* das personagens torguianas relaciona-se com a lei, mas uma lei natural que se pode mesmo opor à lei jurídica ou até infringi-la. A autoridade exterior (e não coerciva ao nível de interferir *institucionalmente* com o indivíduo) é a comunidade, onde se fundam as próprias leis - as da natureza dessa comunidade, que é o mesmo que dizer da natureza do homem. Como diz Kant, temos o ser como legislador, porque pensa no bem comum e não no seu interesse pessoal, que leva à universalidade da lei, do princípio. Só que essa universalidade se restringe, por vezes, ao espaço de vivência das personagens, como veremos, por exemplo, nas questões de honra.

Sabemos que "o que existe são naturezas individuais, concretizações da natureza humana genérica." (ib.) Mas se há uma lei que satisfaz os homens, cada homem de *per si* ficará satisfeito. É o problema do altruísmo, como dizem Alberoni e Veca, sem o qual não há lei moral, pois a razão responde por si só cabalmente.

A lei que nessas comunidades se repete não vai, porém, contra a justiça como norma universal, mas pode não adquirir a plenitude de verdade moral - porque os meios utilizados nem sempre seriam de ratificação universal. Porque, ainda, a actuação que as emoções ditam nem sempre pode ser o repór da justiça.

Nesta conformidade, compreende-se que nos contos de Torga apareçam frequentemente personagens colectivas que sancionam o modo de pensar da comunidade, a defesa das suas virtudes e da sua tradição sócio-cultural.

## 1. JUSTIÇA DA COMUNIDADE *VERSUS* MALHAS DA JUSTIÇA

O conto *Justiça* (Contos da Montanha) traduz por si só o tacitamente instituído numa comunidade que resolve os seus problemas por um código de honra muito próprio. A relevância do conto advém ainda do posicionamento explícito contra a justiça dos tribunais, com advogados e juízes que apenas tratam dos seus interesses e que se resume, na voz do narrador, em "o que a justiça quer é comer" (p.164). As facilidades prometidas de ganhar um caso tornam-se dificuldades e atrasos nas ronceiras rodas da burocracia:

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

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

*E cantem aqui mais cinco notas! " (p. 164).*

Estas reflexões, seguem-se, no conto em estudo, à apresentação da comunidade que resolve pequenas rixas com "falatório no tanque", discussão nas cavas e mulheres engaladas, acalmando "tudo em água de bacalhau" (p.163). Contrapõe-se a este quotidiano, "o tempo de Leonardo", apelidado de "cobardola" porque resolvia tudo com um "vou à Vila e enrolo-te em meia folha de papel selado" (p.163).

A narrativa desenrola-se então com o exemplo de Leonardo, porque "o tribunal, para ele, era como a igreja para as beatas" (p.165): fora o caso da parede que a Maria Ambrósia tivera de derrubar, fora o caso do Garrido "só porque lhe atravessou uma leira quando ia a namorar" (p.166). A comunidade reagia com afastamento, "ninguém queria terras ao pé das dele" (p.167), pois não tinham dinheiro com que pudessem dar resposta nos tribunais.

O enquadramento está pormenorizadamente feito, com brevidade e condensação, preparando a narrativa a lição que se espera, anunciada numa importante prolepse que não faz decair a curiosidade do leitor, antes a anima:

*"Foi por Deus o Abrunhosa ir ao Brasil, ganhar por lá bem contos, aprender como as bandalheiras se fazem, e vir pôr termo àquilo. De contrário, quem havia de viver em Celeirós com um justiceiro assim?" (p.167).*

O pormenor de abrir uma varanda para o lado onde Leonardo tinha um palheiro, dá origem ao já famoso "embargo". Todavia, contrapõe-se-lhe agora o dinheiro de um Abrunhosa milionário que lhe arrasta o caso e o ganha *comprando* advogado, testemunhas e juízes. As voltas da justiça não param numa espiral complicada de apelos para instâncias superiores:

*"No Porto, o Leonardo ganhou. Santo Deus! Só lhe faltou deitar foguetes. Um lorpa, que não via que era tudo combinação. Porque em Lisboa, foi de caixão à cova " (p. 170).*

Num jogo de *showing* e *telling* emerge a venalidade dos homens da justiça, da própria instituição, elevando uma justiça de comunidade, de homem para homem, entre homens que se conhecem, com poder de razão e sentimento - aliás, no caso da parede de Maria Ambrósia, há esta acusação a Leonardo: "*sentimentos não eram com ele*" (p.166). Mas não aprende, sempre teimoso - perdera, mas podia ganhar outras - e a voz do narrador, que é a voz da comunidade, é o *requiem* do desfecho:

*"Coitado! Teve quase sempre que ir adiante. E, nisto de tribunais, quem vai à frente é que geme. Depois, com advogados do Porto e de Lisboa não se brinca. Comem muito. Não há quem os vede. Aquilo não é gente de duzentos ou trezentos mil réis. É logo às boladas de vinte ou trinta contos "* (p.171).

A personagem entra em queda, transforma-se por meio da justiça onde sempre se apoiara, torna-se "*pobre como Job*" (p.171). A linha definidora da desgraça e da lição de vida termina com a reposição da justiça comunitária e, "*quando metia a mão no alheio*" (p.171), já pobre, era avisado: "*- Olhe que agora a justiça são duas lombeiradas com um estadulho! Ponha aí o que não é seu, se quer os ossos inteiros.*"

Em Celeirós restabelecera-se o equilíbrio, mas é com fino sarcasmo que o narrador insere, como final do conto, um Leonardo "*tão viciado em chicanice*" que ainda suspirava pelo tempo dos tribunais.

A súmula do conto traduz um valor: em pequenos casos de desacordo entre homens que se conhecem, defende-se uma justiça reposta



frente a frente, implicando-se os sentimentos e a razão. O inverso exprime o caminho complicado da instituição da justiça, sujeita a venalidade e, portanto, nunca sendo justiça. A crítica que se institui, dá, por oposição, a falta de moralidade. No *telling* do narrador inscrevem-se pontos textuais nevrálgicos de *efeito-ideologia*, assim como em muitas das atitudes das personagens. O poder do dinheiro inscreve a *norma avaliativa* do valor das instituições criadas para reposição da justiça e defesa dos direitos dos cidadãos, uma defesa só possível através desse poder. A justiça entre os homens é pressuposta num relacionamento de que não sejam escamoteados os sentimentos e o conhecimento mútuo. O *saber-fazer* e o *saber-viver* das personagens instauram o jogo dos valores.

## 2. TÉMIS GERA ÁTROPOS...

O confronto com a justiça dos tribunais expressa-se em *O Lopo* (Novos Contos da Montanha) que faz pagar com a vida ao "sr. Casimiro, o homem que lhe tinha roubado nos tribunais a posse da mina" (p.98). A excessiva réplica ao que era considerado decisão injusta é de algum modo reabilitada pelo "*feitio ensimesmado*" do Lopo e pela voz de narrador onisciente que apresenta a dimensão dessa injustiça:

"O cascalho, o saibro e o lodo que arrancara s entranhas da serra tinham ainda a cor e o cheiro de carne dilacerada. E o rego de água que, cauteloso, saía da escuridão, e a cantar se punha a correr pela

*encosta abaixo, era como que uma veia aberta do seu próprio corpo"* (p.95).

O crime é praticado com premeditação, mas leva a considerar atenuantes na vida de trabalho perdida, na crença de que a mina fora roubada e no oponente, o *ladrão* da mina: "*rico e manhoso, movia montanhas a cavar o dia inteiro, sem ninguém descortinar como conseguia ter Portugal nas mãos quase sem sair da terra*". (p. 98). O narrador, porta-voz de uma opinião geral, insinua, com dois epítetos - *rico* e *manhoso* - a hipótese do erro da justiça do tribunal.

A caracterização da personagem e a opinião dos outros sobre ela, insere o comentário avaliativo que condensa uma justificação que se institui por comparação de *poderes* das personagens - cada uma entra na luta com as suas armas: dum lado a riqueza, que pode movimentar tribunais, do outro uma vida de trabalho e a pobreza, que manipulam uma justiça pelas próprias mãos.

Como diz Philippe Hamon:

*"Évaluer êtres et procès de ses personnages (pour un narrateur), évaluer les autres personnages ou s'évaluer (pour les personnages) c'est donc installer et manipuler dans un texte des listes et des échelles, des normes, des hiérarchies "* (ob.cit. p.104).

O protagonista Lopo inscreve a norma avaliativa através do que Hamon chama "*le regard des personnages*", isto é, através dele

hierarquiza-se superiormente o *direito natural*, que remedeia o erro do direito institucional.

### 3. A FALSA CEGUEIRA DA JUSTIÇA

As leis instituídas pela própria comunidade são ainda reveladas noutros contos como *Fronteira* (Novos Contos da Montanha), com grande vigor de personagem colectiva dedicada ao contrabando: "*Quando a noite desce e sepulta dentro do manto o perfil austero do castelo de Fuentes, Fronteira desperta*" (p.25).

A transcrição é o começo do conto e instaura de imediato algo de anómalo: a noite representa o despertar de Fronteira. Seis parágrafos seguintes identificam personagens particulares e um outro a generalização: "*Saem outros, ainda*" (p.26).

A terra de penedias permite uma pobre lavoura e a sobrevivência concretiza-se pelo contrabando na calada das noites. A lei de Fronteira desafia a lei instituída, mas é aquela que prevalece:

*"Quando algum não regressa, e por lá fica varado pela bala de uma lei que Fronteira não pode compreender, o coração da aldeia estremece mas não hesita. (...). A vida está acima das desgraças e dos códigos. De mais, diante da fatalidade a que a povoação está condenada, a própria guarda acaba por descreer da sua missão hirta e fria na escuridão das horas"* (p.28).

A vinda de Robalo marca uma perturbação neste ritual do quotidiano: "*o dever acima de tudo*" (p.30) era o seu lema. Mas uma série de eventos veio, por sua vez, perturbar o seu sentido de justiça : o enamoramento por Isabel, hábil contrabandista de sedas, a ameaça de que cumprirá o seu dever se a apanhar, "*ela passava o ribeiro como podia, e ele guardava o ribeiro como podia*" (p.32), o encontro com a contrabandista no Natal: ele julgando-a prenhe de sedas, ela replicando: "*Não berres, que não vale a pena. Este volume todo - é gente. A intenção era boa, era... Mas de repente, em Fuentes, começaram-me a apertar as dores...*" (p.34).

Um Robalo desconfiado, incrédulo, mas duvidoso da verdade - "*um filho seu no ventre de uma contrabandista!*" - cede: "*quando o dia rompeu, Fronteira tinha de todo ganho a partida. Demitido, o Robalo juntou-se com a contrabandista*" (p.36) e fez-se contrabandista.

O dilema de Robalo - digladiador do dever, vencido pelo coração, pela própria vida (que se torna lei da razão) - assinala o *nó avaliativo* do *efeito-ideologia*: a lei da vida, da sobrevivência sobrepõe-se a qualquer lei institucional - o *saber-viver* vence o *saber-fazer* que era marca da concepção do cumprimento do dever.

Toda a narrativa se entretetece na sedução da personagem colectiva, delineando um percurso dirigido a um saber através de factos, que têm a força da própria imanência: sem argumentos possíveis de contraposição.

#### 4. QUASE PENA DE TALIÃO...

Hessen (1932) diz-nos que o valor nos dá o fundamento do *dever-ser*. Mas a este *dever-ser* liga-se frequentemente um sentimento de valor, que decorre das vivências e do meio, dum relacionamento entre os seres humanos que num contexto específico estatuem esse *dever-ser* e, por consequência, o que se torna valor. Não significa, porém, que tenha uma dimensão tão restrita que deixe totalmente de significar para os homens em geral, pelo menos na compreensão que certos circunstancialismos desencadeiam para levar a um *dever-ser* que ainda se inscreve na consciência moral.

É ainda a ideia de justiça a repor que impregna a pena de Talião - desforra igual à ofensa - "*penalidade antiga pela qual se vingava a injúria ou o delito fazendo sofrer no delinquente o mesmo mal ou dano que ele praticava*" (Enciclopédia Portuguesa-Brasileira).

Equivalente de retaliação, a palavra talião vem do latim *talio*, derivado de *talis*, que significa *tal* ou *tal e qual*.

Traduz-se assim a tradição de "*olho por olho, dente por dente*" que o homem considera como direito expresso "*quem mas faz, paga-mas*". A dureza do que foi a lei grega, romana e hebraica, que se verificou ainda na Idade Média, teria a contrapartida de elevação do homem que a apagava no *dom de perdoar*, ainda nas orações da religião católica, com o Pai-Nosso, por exemplo. Se alguns sentem o sabor sanguinolento da vingança

e o consideram como consolo que dá a *justiça feita*, apontando uma demasiada *brandura de costumes* para a alteração das leis que eliminaram este procedimento, outros há que, não a considerando aceitável em sociedades onde perpassa o humanismo, defendem, quando não o perdão, pelo menos a mudança das penas - só metaforicamente "*olho por olho, dente por dente*". A justiça das instituições assumiria a reposição da compensação da justiça.

Mas também os tempos modernos trazem consigo a descrença em relação às instituições, passíveis de se corromperem. E também muitos ofendidos vêem-se na impossibilidade de contar com interpostas pessoas porque lhes têm de pagar para que lhes seja feita justiça. Por isso, pelo que já foi dito e exemplificado até aqui, a única hipótese para alguns é *repor a justiça* pelas próprias mãos.

Em alguns contos de Torga vem ao de cima esta perspectiva, justificada pelo próprio meio de miséria e igualmente de descrença na justiça institucional, que frequentemente dá razão a quem tem poder de dinheiro, a quem tem arrogância de fazer atropelos aos direitos de outrem porque usufrui do acidental poderio da riqueza material.

Em *A Paga (Contos da Montanha)* é fácil constatar quase na sua pureza a pena de talião - Arlindo é capado para pagar a desvirginização de Matilde. Um jogo complexo se desencadeia: a ofensa tem de ser reparada a todo o custo por uma questão de honra da donzela e de toda a família. Há uma reparação intermédia, proposta pelo Justo, pai de Matilde, que é recusada: o casamento. Insere-se nesta diligência paternal a compreensão:

dois jovens que cumpriram o rito do amor natural, dominados pela força do instinto e do amor - por isso o Justo procurara Arlindo "no desejo de compor aquilo" (p.144).

Igualmente este ponto de vista do amor natural é defesa de Arlindo, quando lhe prognosticam que "os de Litém" não engoliriam "uma pastilha assim": "Que pastilha?! Eu quis, a rapariga quis, quem tem lá nada com isso?" (p.115).

Esgotadas as hipóteses pacíficas, restabelecedoras do equilíbrio, é a família que vai lavar a honra manchada: os irmãos de Matilde, que estavam no Brasil, viriam concretizar o *dever-ser* que os oitenta anos do pai impossibilitavam. O hipotético à-vontade de Arlindo, devido à distância a que os irmãos se encontravam, seria gorado. A voz do narrador (que se pretende voz da comunidade de Litém) justifica-o: "Ora oitenta anos em Litém não tolfem um homem, e o mar já não é o que era dantes".

Os jovens Cândido e Albino seriam o braço da justiça (substituindo o pai já velho) e a progressiva evolução dos transportes não torna o mar impeditivo de vencer distâncias. Habilmente, dois poderes se medem: a necessidade da família do Justo (aqui representativo de uma comunidade: "os de Litém, gente capaz de limpar uma nódoa com as lágrimas de Cristo") lavar a honra ofendida e o poder de conquistador do Arlindo de Vale de Mendiz: mesmo no povo desgraçara a Arminda, em Guiães, a filha do Bernardino, em Abaça, a Olímpia - sempre as mais bonitas e virtuosas raparigas. Chegara Matilde "o ai Jesus de Litém".

Esta força de conquistador é avaliada como desmerecimento por falta da palavra cumprida depois de "desgraçar" as raparigas. É o narrador, assumindo-se voz veiculadora do povo, que define o retrato depreciativo: "*Famílias boas, sãs, dão às vezes cada filho que até se fica maluco*" (p.111); "*nado e criado numa terra limpa como Vale de Mendiz, e Deus nos defendesse de semelhante boldrego!*" (p.111); "*o mundo nunca parira rês de tão má qualidade*" (p.112); "*o manhosão*" (p.113).

O reconhecimento da necessidade de fazer justiça dá-se nas duas comunidades: Litém e Vale de Mendiz - aquela porque generalizava a ofensa aos Justos a si própria, a segunda porque ratificava como infracção: enganar com promessas para proveito próprio. Aliás, demonstra-se pelos próprios amigos de Arlindo, que, ao voltar da festa, sentindo-se perseguidos pelos Justos, diziam: *Se fosse por outra coisa, tinhas-me aqui. Assim não. Lá te avém...*" (p.118).

Esta noção de respeito pelo outro, deste enganar donzelas eximindo-se responsabilidade dos actos praticados, ratifica-se como valor e apoda de imorais os actos do Arlindo, que paga com a própria vida o dano. O ritual de lavar a honra toma lugar num ritual de festa. Um modo de ser próprio de homem de montanha que Torga retrata em *Um Reino Maravilhoso (Trás-os-Montes)*:

*"Nas romarias, verdadeiramente, não se divertem. Pagam nelas o dízimo espiritual ao santo ou santa com quem têm contratos pelo ano fora, e fazem a barrela das suas relações humanas"* (*Portugal*, p.39).

Em "A Festa" (Novos Contos da Montanha) este ritual é relevante em dois momentos narrativos convergentes: - um ascendente - sonhar com a festa, fazer economias, cada membro da família do Nobre entretecendo o seu sonho: o Nobre ajuste de contas com o Marcolino; a mulher pagar a promessa à Santa; a filha dançar com o namorado - outro descendente - o Nobre dera e levava; a mulher cansada com os joelhos desfeitos; a filha perdera a honra atrás de uma fraga. Sonho, alimentação do sonho e desencanto (porque o sonho não é atingível) entalham o essencial do conto.

As personagens colectivas - Litém e Vale de Mendiz - sancionam o acto de ajuste de contas - tornam-se verdadeira instituição jurídica, o tribunal - juiz e audiência - de sentença implícita, que ratificam a execução da mesma.

Novamente o *saber-viver* está em causa, textualmente há *pontos avaliativos* mais nevrálgicos: os da voz do narrador e os dos comentários sobre o caso Arlindo/Matilde feitos por algumas personagens isoladas.

Idêntica situação se passa em *Solidão* (Contos da Montanha) em que a honra ofendida está ligada a caso de adultério. O conto começa por contextualizar a vida do Duro, de almocreve, que "é *vida de judeu errante*" (p.128), logo no início: "*Para ter a mulher farta e mimosa, o Duro batia a montanha de cabo a rabo*" (p.127). Com breves episódios nos é dada informação da dureza de vida e com analepse se fica a saber que "*a Isaura fora sempre o seu fraco*" (p.129), com estatuto de "*ser meia senhora*" (p.129) e que a Gorda casamenteira conseguira virar para ele, fazendo do

sim "o dia mais feliz da sua vida" (p.130). Então "o Duro, para ter aquela prenda tratada como merecia, suava as estopinhas" (p.130). Reiteradamente, o narrador põe relevância nesta informação de Duro "babado" (p.130) pela mulher até ao dia que o seu companheiro de ofício, o Luciano almocreve, lhe insinuara a dúvida. Uma borracheira de ambos confirma-lhe a traição dela e é numa manhã de ressaca que chega inesperadamente a casa e sem explicações "sangrou-a à navalha como quem sangra um porco" (p.133).

O povo de Guiães, tal como o de Lintém e o de Vale Mendiz (A Paga) sanciona o acto na pessoa de Luciano, que se despede dele antes de ir para a prisão, e num "dilema pessoal, de homem honrado" lhe diz "eu cá fazia o mesmo".  
 Ainda, este conto levanta um problema especial que aflora com o regresso do Duro (vinte anos depois "mudado no aspecto e no feitio" (p.135), mas falando a todos "num desejo diligente de fraternidade e recuperação"): a comunidade que lhe sancionara as razões do crime é a mesma que agora o marcava como criminoso. Esse regresso acabava com a legenda que entretanto se tecera e o homem de carne e osso esbatera-se no mito que ia crescendo. Dá-se ainda uma tentativa de regresso ao passado (voltar à mesma vida) e o discurso abstracto de um narrador filósofo conduz prolepticamente o desfecho: "E não há falência maior do que imitar o passado, mesmo que seja nosso. Não lutava por nada e o seu esforço soava falso" (pp.135 e 136).

Duro está condenado à solidão - justificando o título do conto - pois

até a Rosária, que se entregava ao primeiro que aparecia, recusa o pedido de casamento: "*para você me fazer o que fez à outra!*" (p.136).

A sua vida seria aquele voltar "*desacompanhado*" (o Luciano envelhecera e não trabalhava) "*apenas com o macho atrás e o espantalho do crime adiante*" (p.136). Numa noite de Natal - com a força de símbolo de festa de família e fraternidade - o Duro, para se libertar "*daquela condição humana*", enforca-se numa estalagem.

Ressalta uma certa crueldade do povo de Guiães - o mesmo que o compreendera lhe negava compreensão.

Pagara à sociedade pela instituição pública da justiça e pagava perante a comunidade a sombra do crime que pretendia apagar a nódoa que o afrontava: "*era corno*" (p.132). A retaliação que se exigira a um homem que se preza roubara-lhe vinte anos de vida na penitenciária.

O crime torna-se efeito e causa - efeito provocado pelo adultério da mulher e pela de homem atraído, causa de justiça aplicada pelo direito jurídico, que o marca como criminoso, o torna suspeito.

O Duro era homem duro no duro mundo humano, um talião vivo em relação ao ofensor e ao ofendido - aplicara a pena e esta estendia-se a si próprio, num movimento de ricochete sarcástico da vida.

Um jogo análogo se passa em O Leproso (Novos Contos da Montanha) - Julião, leproso, marginalizado por Loivos, "*encontra-se só, danado, excomungado, olhado como um inimigo repelente*" (p.68), votado à solidão por uma comunidade que o vira nascer e crescer. A mudança na sua alma fizera despertar o ódio e o desejo de retaliação - vendendo o

azeite em que se banhara (última tentativa de cura aconselhada por uma velhota de S. Cibrão) em Loivos "onde começa a confusão" (p.77) de saber quem estava contaminado. Loivos dá-lhe a resposta no dia em que quer regressar para morrer: morte pelo fogo, na floresta.

Um problema novo se pode, no entanto, levantar: a comunidade age cruel e desumanamente na preservação do bem comum, na continuidade da espécie, no sacrifício de um pelo bem de todos.

O instinto de conservação manifesta-se em duas posições antagónicas: dum lado a comunidade, do outro um ser individual, em ambos os lados um vigor de luta pela vida. Uma narração de factos que faz emergir o dilema, embora apresentado ao leitor com a tónica previsível de concentração na personagem principal.

Instituem-se semelhanças em *O Alma-Grande* (Novos Contos da Montanha). O título do conto é o epíteto do abafador, o que apressava a morte, que é assassinado pelo Isaac, a quem não terminara o serviço (quando considerado moribundo) por causa da presença de seu filho Abel. A aceitação, pela comunidade judia, de tal figura, cessa em alguém que sentiu o perigo da morte, mas sobreviveu para reflectir - é o grito da vida (que põe em causa os costumes tradicionais) que esclarece Isaac, lhe desencadeia na alma a fome de vingança e dá a réplica possível para que não seja mais possível a sua repetição: a morte do *Álma-Grande*. E Abel, o miúdo, a única testemunha do crime, compreendeu finalmente o que o abafador tentara um dia fazer ao pai.

*O Alma-Grande, pai da morte* (p.16), tivera na morte por assassínio

a proclamação da força da vida - uma vida que lhe escapara, tomando esta a consciência do próprio sabor.

Digladiam-se aqui forças de religiões (o abafador impede confissões de falsos cristãos novos), como em *O Bruxedo* (Contos da Montanha) emerge a força da credence popular, onde paira continuamente a interrogação da pertinência da sua dúvida face à ciência.

Jogo de ofensas e punições, um Talião activado até á morte, eis o percurso que se traça, com relevo para a última retaliação, através do bruxedo: a sova da Melra na Gomes, porque esta lhe tocara na reputação das filhas; a doença da Melra, que fora "*sempre como aço*", "*mulher de armas*" (p.104), apesar dos sessenta e cinco anos; quinze dias depois do castigo que inflingira, aparece "*magra e desfigurada, metia pena*" (p.103); a desconfiança: que a outra lhe fizera bruxaria através das "*mandingas da Leopoldina*". A morte sobrevém na altura em que o marido saía para procurar um médico:

*"E mal puxou a porta, caiu-lhe aos pés um manipanso de farrapos cravado de alfinetes e com um grande saibro espetado, no sitio do coração"* (p.109).

É assim que termina o conto. Ficam na mão do leitor as deduções possíveis: será que um bruxedo destes se constata com eficácia desafiando as leis da razão? Um médico decerto apontava para um estado psicológico que precipitava a morte por um poder mental fundamentado nas

*"Juiz! Abstractamente considerada, o caso não tinha gravidade. No*

desconfianças da Melra. Um antrópologo deixaria em interrogação de relato a *coincidência* do bruxedo realmente feito, comprovado pela existência da boneca de trapos.

\*\*\*\*\*

Dentro da problemática da Justiça é relevante referir o conto *O Juiz (Pedras Lavradas)* cuja **personagem** se afasta do perfil das que têm vindo a ser estudadas: cidadina, culta, apresentando-se, numa situação inicial, nomeada para juiz.

A narrativa organiza-se com base neste evento, que recompensa o "*estudante modelar*" (p.37) que fora sempre Bernardo. A acção decorre em menos de vinte e quatro horas e traços rápidos dão conta das características da personagem: timidez, aversão às multidões e aos borbórinhos, um certo alheamento em relação ao ritual quotidiano, incluindo o da vida familiar. A realidade apresenta-se-lhe com figurações *fantasmagóricas* (o próprio casamento) e tem marcada tendência para se perder em abstracções, "*uma natureza levada dos demónios!*" (p.39), na voz do narrador, que somos tentados a confundir com a voz introspectiva de Bernardo. Traços de filósofo, de pensador, emergem do delineamento desta caracterização.

Ser juiz é a reflexão que se desencadeia no seu íntimo:

*"Juiz! Abstractamente considerado, o caso não tinha gravidade. No*

*mundo arbitrário das ideias, o seu espírito deslizava sem sobressaltos. Julgar era simplesmente o desfecho lógico dum minucioso processo intelectual, moral e social. A lei...*

*As raízes do problema estavam aí, na lei. Mas dado que uma sociedade organizada necessitava de normas de conduta..." (p.38)*

Seguindo o habitual (como era habitual "*tudo o que se comia e dizia*", p.40), entrou no "*seu refúgio abstracto*" (p.40), o escritório, o espaço da reflexão sobre o poder de que estava investido: **julgar**. Abrir uma revista e deparar com "**Responsabilidade, Culpabilidade e Imputabilidade Penal...**" leva-o a atribuir o epíteto de "*trilogia demoníaca*" (p.41) e a agudizar a reflexão preocupada que lhe vinha ocupando o espírito.

Um pequeno episódio - o do rato que faz esquecer "*o pires que cobria o copo de leite*" - vem pô-lo à prova numa espécie de prática antecipada: "*o transgressor escondera-se entre dois calhamaços de Processo*" (p.42). Introduce-se o sarcasmo do próprio processo do rato à mercê do juiz perseguidor, que esbarra com "*dois pequeninos olhos*" a medir o perigo e a calcular "*as probabilidades de salvação*" (p.42).

Surge o constrangimento da condenação, dum poder de julgar, dum força de *direito investido* accionando uma punição a outrem: "*E haveria, de facto, uma responsabilidade criminal, para além da letra dos Códigos?*" (p.41) - era cogitação já feita. O rato indefeso... "*indefeso, todo o ser tem razão*" (p.43) - voz de narrador onisciente, que penetra no pensamento da personagem.

Levanta-se assim o problema da decisão justa perante o terrível

poder de julgar. Ressuma a humanidade profunda dum homem (em que encontramos o criador da personagem) que acredita que a liberdade é inerente à natureza do ser humano, compreendendo-o como tal:

(...)  
*Com a corda ao pescoço,  
 Peço clemência  
 A quem, a que tirano?  
 A nenhum Deus que veja  
 Ou anteveja...  
 Peço clemência, só por ser humano."*  
*(Condição, Antologia Poética, p.368).*

Nesta compreensão do ser humano reside a dúvida do juiz, o seu questionamento do direito que lhe assiste de julgar e punir (e, no caso do rato, de tirar a vida). Por isso, o final do conto impregna-se de grandeza:

*"Descida à pequenez dum rato, a humanidade ficou ali à espera.  
 E Bernardo apagou a lâmpada" (p.43).*

Fazer justiça teria de pressupor uma situação dialógica, em que acusação e defesa se defrontassem de igual para igual. A dúvida de alguém que respeita o ser humano numa fraternidade de condição instaura o questionamento da punição a infligir.

Torga assume a mundividência da relatividade:

*"Em termos absolutos, o homem é um valor imponderável, inteiro e*

*perfeito como um dogma. Mas em termos relativos, sociais, o homem é o que vale para os seus semelhantes. E é na contradição de medida que vai de próximo a próximo que consiste o drama de ninguém conseguir ser ao mesmo tempo amado em Tebas e Atenas" (29 de Março de 1941, Diário I, p.183).*

Nesta relação com o outro se institui a dúvida do juiz, produzindo-se, pelo *saber-viver* da personagem, um efeito moral decorrente da inter-relação humana. A narrativa privilegia a dúvida metódica, através de frases interrogativas que vão conduzindo o leitor por meio dum *saber* de que se vai apropriando. Utiliza-se assim uma estratégia de *sedução*.

## IV

### O ESPLENDOR DA VIDA

#### 1. HOSSANA À VIDA

*"A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da Terra Mater, a Mãe universal" (Mircea Eliade, O Sagrado e o Profano).*

Embora a concepção implique dois seres de sexos opostos, há religiões que consideram a Terra-Mãe como passível de conceber sozinha e *"encontram-se ainda os traços de tais ideias arcaicas nos mitos de partenogénese das Deusas mediterrânicas"* (Eliade, *O Sagrado e o Profano*, p.153), numa auto-suficiência de assunção do feminino, a grande força cósmica, por garantia de assegurar o futuro da humanidade.

Os simbolismos aquático e telúrico relacionam-se com o princípio feminino, a maturidade (1969, Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, p. 261): *"Les eaux seraient donc les*

*mères du monde, tandis que la terre serait la mère des vivants et des hommes."*

O sentimento da natureza, a defesa da vida *natural*, segundo as suas leis, estão assim ligadas à feminilidade, na integração cósmica do cumprir-se a vida.

A manifestação desta ideia concretiza-se frequentemente nos contos de Torga, cuja força dum telurismo assumido se revela na própria linguagem utilizada.

O mais expressivo conto desta identificação Terra-Mulher é *Mariana* (Novos Contos da Montanha, p.109), que, cheia de filhos de pais diferentes, fecundada ocasionalmente, quando "*a fogueira precisava de lenha*" (p.114), corresponde à pergunta de Marília, "*acabada de chegar do colégio com um selo branco na virgindade*":

*-Olha lá, os pais dos pequenos não tomam conta deles?"*

*(...)*

*-Saiba a menina que não têm pais... São só meus" (p.109).*

Esta posse assumida é a afirmação da natureza, Terra-Mãe, responsável pelo fruto, depois de fecundada. A personagem Mariana tem essa ideia que a voz do narrador transmite:

*"A terra parecia-lhe una, indivisível, nivelada na mesma serenidade e no mesmo destino de criar. (...) Compreendia tudo, menos o afeiçoamento da perdiz ao monte nativo. Todos os horizontes lhe acenavam da mesma maneira. Em qualquer mata miúda paria*

*naturalmente e atrás de qualquer parede recebia a seiva de uma nova vida" (p.115).*

O itinerário de Mariana segue paralelamente o curso da Natureza - o ciclo da vida traduz-se em fertilidade, numa missão feminina como a da Grande-Mãe, traduzida no conto pela dimensão do espaço, abrangendo várias regiões que, nomeadas, se misturam - o espaço-terra, o espaço do feminino, explicitamente registado no texto:

*"A terra humilde era ela. Eles actuavam apenas como o vento, que traz a semente e passa" (p.117).*

Daí a negação de haver direitos de paternidade sobre os seus filhos. Daí também a perspectivação do tempo: vários anos que nos são dados rapidamente - com elipses e sumários - e se transformam num presente sempre renovado: o de uma fecundação e o de um parto. O parto de Mariana é o parto da terra, que a linguagem marca:

*"A terra bebia o sol e a humidade, espremia-se depois quanto podia e atulhava o mundo de folhas, de flores e de frutos" (p.109).*

Também o corpo de Mariana, depois de fecundada, tinha "*uma frescura de terra molhada*" (p.111), pondo em relevo a reciprocidade da identificação feita.

Mariana cumpre uma missão, retira dela a sua felicidade e razão de

ser. A ingénua crença de *única responsável* pelos filhos gerados confere-lhe uma auréola de inocência, de pureza, de grandeza mesmo, como uma filha da Grande-Mãe, da Grande-Deusa, como Durand diz:

*"Cette croyance en la divine maternité de la terre est certainement une des plus anciennes, en tout cas une fois qu'elle est consolidée par les mythes agraires elle est une des plus stables" (ob. cit., p.162).*

Na Génese, a terra, ligada ao caos primordial, é *matéria prima* separada das águas. Gilbert Durand consolida o seu simbolismo ligado a uma função de dar continuidade à vida, estabelecendo relações com a actividade agrícola, também condição de sobrevivência:

*"Primitivement la terre, comme l'eau, est la primordiale matière du mystère, celle que l'on pénètre, que l'on creuse et qui se différencie simplement par une résistance plus grande à la pénétration" (ib.,p.262).*

Igualmente, no conto em estudo, a relação entre terra e cavador, se torna momento de cópula, de fecundação, de preservação e garantia de continuidade:

*"A enxada nas mãos do trabalhador deu o golpe, e a terra fofa, como uma mulher sôfrega de amor, bebeu de um trago a levada que a beijou" (p.111).*

*"Nos braços rijos do cavador, o molho de verdura túmida era como um corpo de mulher a tentá-lo" (p.111).*

Reitera-se (como já demonstrado) a unidade terra-mulher, que outros contos testemunham.

A comprová-lo está o desgosto de Clarisse (*Areia Humana*, Pedras Lavradas) por não ter filhos, que poderiam preencher o fosso que se levantara entre ela e o marido. A fecundidade, ligada à natureza, arrasta, na sua simbologia, a regeneração espiritual, uma vez que a mãe "*es la primera portadora de la imagen del ánima*" (1981, Cirlot, *Diccionario de Símbolos*).

O pinhal, que o marido de Clarisse fizera brotar do "deserto" para onde impusera o desterro sem a consultar, punha em relevo a sua esterilidade. Clarisse, cuja solidão se fora progressivamente alargando e donde nasceria a insubmissão, rodeada pela natureza, mais consciencializa o seu vazio:

*"Ela Clarisse, é que não seria mais recuperável. Escárnio do poder fecundante do marido, ali estava, maninha como um deserto. Na triste aridez da sua alma movediça e salgada, a força semeadora não fizera crescer nem sequer estormo, quanto mais pinheiros!" (p.94).*

Uma imbricação de esterilidade física e esterilidade de alma abrange o vazio da relação entre os dois, de que apenas ela tinha consciência.

Os lexemas *maninha*, *deserto*, *aridez* opõem-se a *fecundante*, *semeadora*, *crescer*. *Poder* e *força*, do detentor masculino, implicam o afastamento do elemento feminino *não mais recuperável*. A natureza

apresentava a fertilidade provocada pela acção de Venâncio. Clarisse era escárnio dessa acção.

A árvore está ligada ao ciclo da vida e para Clarisse esse ciclo seria incompleto. A esterilidade confere-lhe *aridez* de alma - uma mulher que não realiza o ritual da natureza - um ritual, que assegura a imortalidade, pela continuidade.

Em *Inimigas* (Novos Contos da Montanha) as duas raparigas zangadas durante anos, por causa de um namoro, fazem as pazes quando ambas são mães e Sofia não tem leite. É Lucinda, a *inimiga*, que lhe amamenta o filho. É o momento da pacificação - cumpria-se a natureza, na feminilidade *global* (se assim podemos chamar-lhe). No texto regista-se a dor de Sofia quando constata não poder amamentar o filho: "*a maternidade incompleta doía-lhe na raiz do instinto*" (p. 125).

Mas não apenas esta corrente vital de fecundação e continuidade, de *permanência*, como já vimos em *A Maria Lionça*, insere o hossana à vida, também o amor natural, a força do instinto e do sentimento na atracção de sexos opostos.

O ritmo da vida exprime-se ainda pelas estações e o *rebentar* da natureza atinge o seu apogeu na Primavera, associada a juventude, o despertar para o novo. Em *A Ladainha* (Contos da Montanha) é a união de dois jovens, ainda quase crianças, que se investe do simbolismo da força do amor, o amor natural, como o pessegueiro do Manuel da Rosa de Jurjais se cobriu de flores, como a procissão com a ladainha da Primavera, percorrendo os campos túrgidos de promessas, "*Ut fructus terrae dare et*

apresentava a fertilidade provocada pela acção de Venâncio. Clarisse era escárnio dessa acção.

A árvore está ligada ao ciclo da vida e para Clarisse esse ciclo seria incompleto. A esterilidade confere-lhe *aridez* de alma - uma mulher que não realiza o ritual da natureza - um ritual, que assegura a imortalidade, pela continuidade.

Em *Inimigas* (Novos Contos da Montanha) as duas raparigas zangadas durante anos, por causa de um namoro, fazem as pazes quando ambas são mães e Sofia não tem leite. É Lucinda, a *inimiga*, que lhe amamenta o filho. É o momento da pacificação - cumpria-se a natureza, na feminilidade *global* (se assim podemos chamar-lhe). No texto regista-se a dor de Sofia quando constata não poder amamentar o filho: "*a maternidade incompleta doía-lhe na raiz do instinto*" (p. 125).

Mas não apenas esta corrente vital de fecundação e continuidade, de *permanência*, como já vimos em *A Maria Lionça*, insere o *hossana* à vida, também o amor natural, a força do instinto e do sentimento na atracção de sexos opostos.

O ritmo da vida exprime-se ainda pelas estações e o *rebrantar* da natureza atinge o seu apogeu na Primavera, associada a juventude, o despertar para o novo. Em *A Ladainha* (Contos da Montanha) é a união de dois jovens, ainda quase crianças, que se investe do simbolismo da força do amor, o amor natural, como o pessegueiro do Manuel da Rosa de Jurjais se cobriu de flores, como a procissão com a ladainha da Primavera, percorrendo os campos túrgidos de promessas, "*Ut fructus terrae dare et*

*conservare digneris*" (p.141), na voz do padre Lourenço que abençoava os campos.

Decorre a procissão, mantém-se o ritmo da natureza, desta vez expresso pelo Carlos e pela Rita, "*uns fedelhos, ele ainda a pintar, a sair da casca, ela com dois ovinhos no lugar dos seios, tontos, tontos, que até dava vontade de rir*" (p.142). E o conto acaba: "*Descobriu-os o Jaime, por acaso. Ela chorava, ele chorava, mas que se lhe havia de fazer?*" (p.143).

A ladainha da Primavera tinha aqui a sua verdadeira expressão, que um "*Agnus dei, qui tollis peccata mundi*" socorria num a propósito, com força narrativa de imbricação, aparentemente involuntária, de dois momentos: o religioso e o natural. A verdadeira litania estava na natureza. É esta que o Tafona (*O Caçador, Novos Contos da Montanha*) preserva. Aliás, "*virgem e selvagem na alma*", ignorava sempre a vida de relação com os outros, significasse falatório e maledicência ou os rituais próprios dos humanos, como casamentos ou funerais. O conto apresenta-nos um velho caçador de oitenta e cinco anos, numa "*diluição contínua que sofria no seio da natureza*" (p.55), desde menino apaixonado pela caça, "*a maneira de se encontrar com as forças elementares do mundo*" (p.55). O afastamento dos humanos apresenta-se não como o do senhor Nicolau de *Bichos*, mas com a humanização do final da narrativa, quando o Tafona, que já caçava de emboscada, esperando a possível presa, parado, vê o Travassos em perseguição do par de amorosos - Matilde e Avelino (que se esgueiravam no meio da ramagem) e aponta uma arma àquele: "*-Alto, e nem tujir nem mugir! Aquelas coisas querem-se na paz do Senhor...*" (p.63).

À maledicência sobre a Matilde e o Avelino, que ouvira sem corroborar, até um tanto admirado ("*cada vez compreendia menos este mundo*", p.60), contrapunha este acto de protecção.

A voz do narrador comenta a sua maneira de ser e inscreve, nesse comentário, a singularidade do Tafona:

*"Infelizmente, só ele é que entendia de uma maneira assim inocente as coisas que tinham intimidade de ninho e calor de seiva. Porque a aldeia, que olhava compreensivamente as reses alevantadas, diante de uma rapariga cega de amores erguia-se como se visse um crime" (p.59).*

A perspectiva de olhar a vida é humanizada mas investida no ritmo da natureza, diferente, portanto, da do senhor Nicolau que, mesmo na hora da morte, se comportou como um *bicho* - vivera uma vida *sem horizontes* (p.123), enquanto o Tafona ansiava pelos largos horizontes que lhe proporcionava a caça. "*uma virtude, sobre todas, conservava sempre: a da lisa naturalidade*" (p.59).

Também Rebel (*Um Filho, Contos da Montanha*) "*era a fraga cimeira de Mantelinha, lavada todos os dias pelo bafo do céu*". Pastor da serra, fora em Provezende, no vale, que buscara a companheira Júlia. A felicidade da união era por si abençoada com "*nem há riqueza como a nossa, ó Júlia!*". Na linha da natureza, o tempo do gado coberto é o tempo da gravidez de Júlia e dos sonhos de Rebel perante a hipótese do filho. O adiamento contínuo das compras a fazer, para a criança que virá, traz consigo a hora do parto, a procura aflita da ajuda da Joana Pedra, a

demora e o regresso sem a trazer, mas já encontrando "*um filho simples, natural, sem precisos, sem Joana Pedra, sem faixas, sem cueiros, sem nada*" (p.80).

Rebel aparece como força elementar da natureza, com realizações de vida em concordância: o filho nu institui o simbolismo da nudez: pureza física, moral e intelectual, aproximação do homem e do mundo numa conjunção cósmica com a natureza.

## 2. O MILAGRE DA VIDA

A glorificação da vida arrasta consigo o respeito e o espanto perante ela.

Em *O Sésamo* (Novos Contos da Montanha), a procura da revelação mágica, pelo abracadabrante *Abre-te, Sésamo!* põe em relevo uma outra descoberta mágica: o milagre da vida. Rodrigo, cuja "*imaginação ardente acreditava em todos os impossíveis*" (p.107), propõe-se abrir o Monte da Forca, como Ali Babá fizera na sua montanha mágica.

Um ponto fulcral da narrativa desencadeia e justifica o enredo: as histórias do Raul nos serões de Inverno, numa "escola" valorizada pela adjectivação *gratuita, pacífica*, contrapondo-se a "*bofetões do prior*" e "*palmatoadas do mestre*" (p.101). A *norma avaliativa* está definida: a persuasão pela palavra (lúdica e instrutiva), hierarquizada superiormente em relação às agressões físicas que *pretendem* incentivar a

aprendizagem.

As palavras *caem* mais fundo numa personagem singular, diferente: o Rodrigo "guicho, imaginativo, e por isso com fama de *amalucado*" (p.103). Denunciam-se características que levam a inferir a sensibilidade especial de artista, pois "*via estrelas de dia (...), assobiava modas inteiramente desconhecidas, e desenhava no chão a cara de quem quer que fosse*" (p.103). É este Rodrigo, *especial*, que vai provocar um *efeito-personagem* (fiabilidade ligada a pessoa sensível) e, por arrastamento, o *efeito-ideologia*, a descoberta do mais concreto milagre que é o da vida. A desilusão que sente quando o Monte da Força não se esventra perante ele, quando experimenta o travor do desencanto que acompanha o delir do sonho, vai ter a compensação de desvendar outro mistério: o cordeiro acabado de nascer e "*o outro (...) ainda lá dentro, no mistério do ventre fechado*" (p.108).

O conto acaba com esta frase, que transforma o hipotético e mágico tesouro da montanha num concreto e mágico tesouro: o da vida, com o seu mistério e espanto de milagre.

As cavernas da montanha não tinham respondido a Rodrigo, mas respondia-lhe a caverna dum ventre gerador de vida, símbolo da mãe, mas também de ternura e protecção.

O milagre apresenta-se como efeito sem que se verifique a sua causa. Porém, há que consegui-lo, testemunhá-lo, enquanto prodígio. Tal o que se passa com a vida. A sua força implica renovação e permanece teimosamente, por instinto de conservação, "*sistema de desenvolvimento e*

de vida" (Edgar Morin, *O Homem e a Morte*, p. 55).

Em *Renovo* (Novos Contos da Montanha), uma epidemia que cerceava vidas em várias aldeias mostra a dimensão da preciosidade de estar vivo. Valoriza-se este aspecto pela proibição de tocar a finados - tornava-se doloroso para os moribundos e impossível de satisfazer pelas mortes contínuas. É o emudecimento do sino que faz destacar esse valor:

*da Montanha*) a cujo garrido escapara por um triz.

*"Sem o alarme dolorido do campanário, a morte perdera a solenidade, a individualidade e a santidade. Juntavam-se no largo pobres e ricos, amigos e inimigos, dez e mais, e o prior, de lenço no nariz, a defender-se da pestilência, conduzia o cortejo à igreja, onde os encomendava na mesma oração rápida e niveladora" (p.141).*

*Niveladora*, a morte institui o destino de ser humano face a ela: perda de identidade, anonimato e esquecimento progressivo. É enquanto vivo que o ser humano assume significação num lugar e num tempo (com excepção para os que a memória perpetua por obra singular).

O toque a baptizado imprime de novo a esperança teimosa e a energia imanente ao acto de viver: *"a aldeia, numa paz de corpo sangrado e combalido, não se esquecerá da vida" (p.143).*

E Pedro, um dos raros sobreviventes do mal, que perguntara insistentemente pela namorada Lucinda, recebe nesse momento de festejo por uma vida nova, a resposta da mãe e o esclarecimento que vai além do seu caso: *"Há mais raparigas no mundo... Não te aflijas..." (p.143).* É o ciclo natural a que todo o homem, *participante* da criação divina (na perspectiva

de várias religiões) tem o dever de dar resposta.

É nesse espanto e nesse encantamento que o homem põe os olhos e o coração. Por isso, Julião (*O Leproso*, Novos Contos da Montanha), deformado pela lepra e marginalizado, agarra-se cada vez mais ao sabor da vida. Por isso, para preservar esta, a comunidade lincha-o. Por isso ainda, Isaac tem de assassinar o abafador (*O Alma-Grande*, Novos Contos da Montanha) a cujo garrote escapara por um triz.

### 3. ASSUMIR A VIDA E RECUPERAR O DIVINO

(...)

*(Só nos é concedida*

*Esta vida*

*Que temos;*

*E é nela que é preciso*

*Procurar*

*O velho paraíso*

*Que perdemos).*

(...)

MIGUEL TORGA (*Viagem*, Antologia Poética, p. 240)

*"Ao esforço dispendido e ao peso do ambiente, juntava-se a inesperada urgência daquele apelo terreno, a opor-se à intemporalidade consubstanciada que sustinha nas mãos indignas e mortais" (O Senhor, p.232).*

Um narrador onisciente (*O Senhor*, Novos Contos da Montanha)

dá-nos conta do ambiente que o padre Gusmão vai encontrar na casa de Filomena, há três dias em trabalho de parto. A Extrema Unção é o consolo último que leva. Estamos no meio da narrativa, cujo início nos enquadra em Midões, no final de um dia de Maio com trabalho árduo em que se ouve tocar a *Senhor-fora* - para acudir à Filomena, parturiente condenada. À *intemporalidade* para que iria dar-se a passagem, que o padre Gusmão tinha o dever de assegurar, contrapõe-se o *apelo terreno* que o *homem* que era sentiu. É este que vence, transformando-se em *parteiro*, vitorioso, ajudando a trazer uma vida ao "*aconchego do mundo*" (p.237).

✕ O dilema trava-se então entre o padre e o homem, predominando este, cumprindo-se a lei mais forte: a da vida.

O homem que assume a vida terrena, nela traçando o seu destino, porque é seu fautor ("O destino destina, / Mas o resto é comigo - *Prelúdio, Antologia Poética*, p.182"), é a perspectiva ratificada na obra de Miguel Torga.

No poema *S. Leonardo de Galafura (Diário IX)*, o santo vai sem pressa a caminho da eternidade, numa viagem que percorre a paisagem deslumbrante e imponente do Douro. O poeta, em magnífico jogo de palavras mágicas, leva a uma opção pelo sabor da vida, que S. Leonardo também quer reter: "*Lá não terá socalcos/ Nem vinhedos/ Na menina dos olhos deslumbrados;/ (...) E cada hora a mais que gasta no caminho/ É um sorvo a mais de cheiro/ A terra e a rosmaninho!*".

Se o paraíso perdido é reencontrado na terra, se ao ser criado por Deus foi concedido o livre arbítrio, Vicente (conto homónimo, *Bichos*), o

corvo, torna-se insurrecto perante o castigo divino do dilúvio universal. O medir de forças entre o revoltado e a divindade inscreve a dignificação do ser humano pela sua capacidade de escolha: não voltar à barca era desafio e afirmação.

Camus (*O Homem Revoltado*) defende que a parte de si próprio que deseja contrapor a outro (o oprimido contra o opressor) dignifica o homem, fá-lo consciencializar-se de que existe "*algo com que ele se pode identificar, ainda que provisoriamente*" (ob. cit., p.26), que o faz desejar e julgar.

Ter coragem do desafio implica um julgamento prévio e um desejo, assim como a aceitação de todas as consequências, mesmo que seja a morte:

*"Com a repulsão do intruso, coexiste em toda a revolta uma adesão integral e instantânea do homem a uma certa parte do seu ser. Assim ele provoca implicitamente a intervenção dum juízo de valor, e tão pouco gratuito, que o mantém no meio dos perigos"* (ob. cit., p.26).

A revolta de Vicente era consolo para os outros animais amedrontados que, no entanto, estavam do seu lado e sentiam "*na alma a paz da humilhação vingada*" (p.132). Continuando a seguir Camus:

*"Vê-se, pois, que a afirmação implícita em todo o acto de revolta se estende a qualquer coisa que ultrapassa o indivíduo, na medida em que essa mesma revolta o arranca à sua suposta solidão e lhe fornece uma razão de agir"* (ib., p.26).

É a consciência dum gesto que ultrapassa o próprio egoísmo que dá a Vicente o apoio, mesmo que silencioso, dos outros animais da arca - ultrapassa o eu no seu semelhante de condição e deduz-se a solidariedade implícita no acto da subversão. Reivindica, com o seu gesto, o seu direito, de que tem consciência, e torna-o expressão de voz colectiva.

Vicente encontra, no cimo dos montes da Arménia, o ponto que emergia das águas e era *"ainda o ventre quente da mãe"* - a protecção da Grande-Mãe e milagre da Grande-Deusa - o último sustentáculo da insurreição de Vicente que *"escolhera a liberdade, e aceitara desde esse momento as consequências da opção"* (p.133). A divindade recua *"fechando melancolicamente as portas do céu"* (p.134), porque tem de preservar a grandeza do instante genesíaco - *"a total autonomia da criatura em relação ao criador"* (p.133,134).

A voz do narrador faz-se ouvir durante o combate entre Vicente e Deus, uma voz conclusiva, levada por uma lógica de ilações perante os factos, uma voz do lado do corvo e dos animais da arca que desejavam a sua salvação. As conclusões vêm no decorrer de cada lance do combate:

*"O seu gesto foi naquele momento o símbolo da universal libertação"*  
(p.108);

*"A significação da vida ligara-se indissoluvelmente ao acto da insubordinação"* (p.134);

*"...nada podia contra aquela vontade inabalável de ser livre"* (p.134).

O comportamento de Vicente será exemplo, secundado pela voz do

narrador, da luta pelos direitos legítimos de alguém, que, solidariamente apoiado, age também por solidariedade: a consciência como um ser da espécie humana que tem o direito de dizer não. A crença numa razão que lhe cabe (e, por alargamento, cabe a todos os seres da mesma condição) faz-lhe despertar um desejo de conquistar a afirmação de um valor.

Matizes do problema levantado em Vicente podem detectar-se no início do conto *O Desamparo de S. Frutuoso* (Contos da Montanha), no pensamento da zorra, "*criada aos baldões*" (p. 201):

*"Não tinha nenhuma razão particular para estar grata a Deus ou a qualquer dos membros da sua corte celestial. A não ser que considerasse um favor o simples facto de viver... Esse privilégio, porém, fora dado a tantos, inclusivamente a toda a casta de bichos e ervas, que francamente!" (p.201).*

Como Deus era o criador, a preocupação com S. Frutuoso (a escorrer água na capela no cimo da serra) justificava-se, pois "*a regedoria dele era outra*" (p.201).

A narrativa estrutura-se a partir do dilema da pastora, a mais humilde figura da aldeia: socorrer o santo que "*sempre era um santo, com mil diabos!*" (p.204) ou votá-lo à indiferença como os outros faziam, ela ainda com a agravante de ser pobre, velha e doente.

Na personagem, sem nome, habituada a dormir sob o bafo das ovelhas, apesar de não ter motivos de reconhecimento para com o santo (uma pragana cegara-a, ia morrendo de pneumónica, um caroço no peito

crecia cada vez mais apesar das preces feitas), a luta trava-se entre a cabeça e o coração: apesar de não ter motivos de gratidão, a piedade fá-la procurar o prior e o Faustino e nenhum se interessara pelo facto da chuva cair em cima do santo, como ela espreitara um dia. Tecera uma croça mas o difícil fora levá-la pela serra acima, debaixo de chuva e vento, para cobrir o santo.

Os *pontos textuais avaliativos*, produtores de *efeito-ideologia*, detectam-se ao nível da personagem, exercendo *persuasão* no leitor: objectivamente, são apresentadas os contras de uma tomada de atitude; são hierarquizadas as personagens - quem pode e os mais responsáveis nada fazem - e é muito importante a referência aos rituais religiosos (desobriga da quaresma, ir à missa, persignar-se ao deitar), dados como insuficientes para o *bem-estar* espiritual. Aliás, uma moral de *concretizações de actos* se apresenta aqui por *showing*, que um discurso abstracto nos revela por *telling* numa situação do conto *Natal* (Novos Contos da Montanha):

*"Lá se tinha fé na oração, isso era outra conversa. As boas acções é que nos salvam. Não se entra no céu com ladainhas, tirassem daí o sentido. A coisa fia mais fino!" (p.121).*

É na boa acção praticada pela zorra - pagando o *mal* com o bem - que se inscreve o mérito. É como o óbulo da viúva do passo bíblico. A mais humilde mais se eleva.

A argumentação e contra-argumentação, que no seu espírito tomam lugar, são vencidas pelas *razões* de uma alma inocente, pura, onde cabem a solidariedade e a piedade que calam no coração dos outros. A humanização do divino está ao alcance da sua ignorância e da condição terrena.

Na terra se enaltece a vida e traça o destino. *Sacralizá-la* palpavelmente é exprimir paixão por ela. Daí que o divino tenha de ser tão *possível* quanto *próximo*, entendido no diálogo do dia a dia das gentes da montanha.

Também Garrinchas (*Natal, Novos Contos da Montanha*) - com fama de filósofo ("*areias*", segundo ele e sem se importar), pedinte de vários caminhos e terras, humaniza o divino numa noite de Natal. Caminhava para Lourosa com o fim de "*consoar à manjedoura nativa*", embora não tivesse família. O nevão não o deixa passar da capela da Senhora dos Prazeres. A consoada do Garrinchas, junto duma enorme fogueira feita com o andor da procissão, tem a paz familiar, como convém na noite de Natal: *em família*, junto de Nossa Senhora com o Menino, que fora tirar do altar. O conto termina com um *quadro* tocante, que as palavras do mendigo avivam:

"- *Consoaremos aqui os três - disse, com a pureza e a ironia dum patriarca. - A Senhora faz de quem é; o pequeno a mesma coisa; e eu, embora indigno, faço de S. José*" (p.126).

Este divino humanizado concretiza-se também quando o Estrela (*O Estrela e a Mulher, Rua*) rouba a imagem de S. João "para que gozasse" o arraial (p.138).

Podemos concluir que o hino à vida na terra, *único paraíso que temos*, exalta o humano que vê, ouve, cheira, saboreia, tacteia o mundo em redor, usufruindo, no tempo efémero, o simples prazer de viver, mesmo na dor.

Camus, no final do seu estudo *O Mito de Sísifo*, diz:

*"A própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem. É preciso imaginar Sísifo feliz".*

É um Sísifo que impregna a vida e obra de Miguel Torga.

## V

## O ESPAÇO, A VIDA E O DESEJO

O apego à terra, o amor à natureza e à vida, a força do enraizamento em Geia, dando forças ao seu filho Anteu, eis linhas de intensidade que subrepticiamente deslizam nos contos torguianos. Porém, um Anteu e um Ícaro convivem num poeta-contista.

Nada impede que se façam voos desde que se guarde a identidade, que se seja autêntico e fiel às raízes por onde se absorvem as primeiras seivas.

Um espaço, um lugar geográfico, pode condicionar a actuação de personagens ou constituir-se fruto de desejo. Pode impor-se em ambos os casos, com intensidade, pois *o tempo da vida* decorre em *um lugar*.

Embora saibamos que o conto não nos oferece um espaço de fôlego demorado, pode, no entanto, a sua referência ser importante para

melhor entendimento da acção das personagens.

Diz Massaud Moisés (1991, *O Conto Português*) que

*"a geografia do conto deve estar directamente relacionada com o drama que lhe serve de motivo: a paisagem «vale» como uma espécie de projecção das personagens ou o local ideal para o conflito, carece de valor em si, está condicionada ao drama em causa" (p.108).*

Em alguns contos de Torga, embora o espaço se torne significado humano enquanto designa uma personagem colectiva, é todavia caracterizado com adequada intensidade, mesmo que breve, para traduzir a interacção meio físico e humano.

De qualquer modo, a vida concretiza-se num espaço, num tempo, que pode ser tempo de desejo ou recusa.

## 1. RAÍZES E VIAGEM

Um dos contos mais expressivos no levantamento do problema é *Homens de Vilarinho* (Contos da Montanha). A sua eficácia advém-lhe duma estruturação que habilmente maneja dois modos de estar das personagens, imbricando-se um *saber-fazer* e um *saber-viver* - uma eficácia que põe em actuação *Vilarinho* (enquanto personagem colectiva), *o padre João*, com um posicionamento ao lado de Vilarinho, e *Firmo*, do lado oposto, como *ovelha tresmalhada*.

O início da narrativa apresenta as três personagens: o padre João anunciando na Igreja aos fiéis (Vilarinho) os mordomos da festa da Senhora da Agonia - um deles é Firmo.

Dos comentários de vários habitantes da aldeia, retém-se como relevante, porque sùmula de todos: "*O Firmo de pedra e cal em Vilarinho! O mundo sempre dá muita volta!*" (p.46). Colabora a voz do narrador quando se inicia a primeira analepse:

*"A notícia tinha realmente que se lhe dissesse. Há muitos anos já que o Firmo desorientava Vilarinho"* (p.46).

Inscribe-se de imediato um *ponto textual avaliativo*: *desorientava* - o iterativo instituído no discurso, reforçado por *há muitos anos*, estabelece relação com uma identidade - *Vilarinho* - que se insere como *norma*. Aguçada a curiosidade, vem a explicação: embarcara quando do seu regresso da tropa em Amarante e "*nunca mais a seu respeito se soube a quantas se andava. Nem a própria mulher*" (p.46).

Progressivamente, apreende-se que a vida de Firmo era um "*sempre a variar de terra, sempre a mudar de emprego*" (p.46), juntando-se ao longo da narrativa epítetos como *valdevinos* (p.46), *tragamundos* (p.48), *ave de arribação* (p.50), *réprobo* (p.52), *maltês* (p.52). Brasil, América e Argentina dão consistência a *tragamundos* que, a seguir a rápidos regressos, logo partia de novo, cumprindo a promessa a companheiros de viagem:

*"São meia dúzia de dias. Daqui a nada estou cá. É só o tempo de o navio chegar, esperar que eu faça um filho à patroa, e levantar ferro..."* (p.46).

O "rebanho de filhos" (p.47), as palavras e conselhos do padre João e "o gemido da infeliz" (Silvana, a mulher) não desencorajaram Firmo: *"quanto mais chorava (a Silvana) mais ele se enfrenisava na partida"*(p.47). Aliás, aos primeiros desejos (por nova gravidez) da mulher, dizia: *"És tu com desejos de azeitonas, e eu com desejos de mundo..."* (p.47). Esta situação representa no texto muitas outras semelhantes, tantas quantas as partidas de Firmo.

*Desejo de mundo* é o eixo do problema: singularidade de personagem que não segue as leis de *Vilarinho* - trabalhar a terra (um *saber-fazer* dentro da *norma*), dar protecção e companhia à mulher e aos filhos, o que resolvia, quando interpelado, com *"a mulher e os filhos cá vão vivendo..."* (p.48).

O narrador resume os sentimentos da população com: *"E Vilarinho desanimava"* (p.48).

Esse *desejo de mundo* tem um apoio de *iniciação* subtil - Amarante - *"desde que viera de Amarante, da artilharia, e embarcara"*.

A narrativa oscila entre analepses explicativas do presente com que é iniciada: o Firmo, mordomo da festa da Senhora da Agonia, a certeza da comunidade sobre a influência do padre João para reter o filho pródigo de Vilarinho. À dúvida de todos no início (*"dera em droga"*) vai-se sobrepondo

a crença de que Firmo estava "*de pedra e cal*", tratando das terras e fazendo projectos para a festa. Aos antigos epítetos sucedem-se outros comentários como "*o bom filho à casa torna...*", "*dera ao demo o que é do demo - o mundo*" (p.52). A dimensão inimaginável (pela comunidade) do espaço mundo e causa de afastamento vai fazer com que se ligue a coisa do demónio.

Porém, o mundo é encarado por Firmo duma outra maneira, que o narrador justifica: "*o mundo dera a Firmo luzes para além das fragas nativas*" (p.52).

A informação conota-se de positividade pelo lexema *luzes* - o conhecimento, a compreensão, uma riqueza espiritual pela riqueza de experiências concedidas pela viagem. A inquietação de Firmo está no sabor de busca, procura e descoberta que as viagens lhe tinham oferecido. Uma inquietação que só conheceria apaziguamento com nova viagem. "*Por isso tinha olhos para ver o padre em plena grandeza*" (p.53) - o saber de experiência feito.

Chega-se assim a um ponto de ligação das personagens que é o padre - a autoridade com que actua junto de Firmo, este Iha estatui, pela singularidade também que o caracteriza:

*"Um castanheiro. Tal e qual um castanheiro, redondo, maciço, frondoso. De tal modo fincado onde nascera, que não havia forças que o fizessem mudar" (p.53).*

Se a simbologia da árvore exprime vida, também significa sapiência. Firmo insere no padre João a *norma avaliativa*, comparando-se-lhe com espanto pela antinomia verificada: o padre é apego terra, apesar de "*homem letrado*"(p.53) enquanto ele (Firmo) é "*filho de cavadores, cavador até aos vinte*" (p.53) e era incapaz de se prender. Pelo contrário, ansiava por largadas e afastamento.

É este pároco de Vilarinho que institui a autoridade de *exemplo* para o filho pródigo. O texto denuncia-o: "*cachaço de cavador*" (p.46) "*a própria seiva de Vilarinho*" (p.48), "*vida sem fendas, inteira como um rochedo! Que bicho!*" (p.53).

O pároco e Firmo colocam-se então em duas posições opostas, mais relevantes ainda pelo facto do padre João nem sequer ter nascido em Vilarinho, mas ficando com aquele apego terra, apesar de ali estar cumprindo ordens.

São referidos breves episódios da sua vida, que sublinham o modo de estar: afirmava que fora da sua terra nem latim sabia e ficara célebre a conversa que tivera com o bispo, quando a este fora chamado porque "*vivia amancebado e tinha prole*"(p.49):

*"Olhe, senhor Bispo, cá por cima são estes usos. Padre sim, padre não, faz o mesmo. Tenha a certeza. O que são é mais finos do que eu. Às fêmeas chamam-lhes criadas; e aos filhos, afilhados"* (p.49).

Uma personagem representativa de uma classe insere a avaliação

crítica, assumindo-se *norma* do ser contra o parecer do cinismo social. O dito popular "*pão pão, queijo queijo*" (p.49) intensifica a afirmação de autenticidade como homem, pois fora o homem que vencera no padre João, que levava Firmo a reflectir: o apego à terra exemplificava-se naquele "*que prometera dar-se todo a quem proclamara que o seu reino não era deste mundo*" (p.53) - mas fora este mundo a vencer qualquer voto.

Além de, com subtileza, se insinuar a interrogação do celibato clerical, é mais estimulante o valor do amor à vida. Não se confunda, no entanto, com o que alguns filósofos defendem de valores sensíveis, que se hierarquizariam inferiormente a valores espirituais, os unicamente admitidos por alguns dos pensadores (1980, Hessen, *Filosofia dos Valores*).

A esse amor à vida terrena - que o padre João exemplifica - estão subjacentes os valores espirituais da solidariedade, do amor, da persistência, da capacidade de luta, da autenticidade, impregnando de humanidade o ser e o estar na terra. O narrador insere essa identificação:

*"A terra de lameiro de que era feito, grossa, funda, quente, só compreendia as pessoas plantadas ali " (p.52).*

Vilarinho é cenário físico e humano que condiciona um *efeito-ideologia* instaurado por duas personagens cuja personalidade, no desejo e querer dar um sentido à vida, se afirma de modo diverso, numa subtileza de provar o fruto proibido: o padre João assumindo o rochedo, o terreno, numa infracção de *normas* ligadas a um voto não cumprido devido à força

da natureza física e humana; Firmo, na ânsia doutros horizontes que a viagem lhe tenha proporcionado. *Homem letrado*, o primeiro realizara a viagem através de uma cultura dos livros e viera criar raízes fundas em Vilarinho. O segundo arrancara essas raízes pelo anseio de viagem. Porém, os seus regressos temporários sancionavam a necessidade da seiva nativa, nunca negando essa identidade. A reflexão de Firmo concede-lhe o espanto de constatá-lo:

*"O amor daquele homem à terra era tão absoluto como o seu próprio amor à vastidão do mundo" (p.54).*

A voz do narrador, em sumário, institui duas *normas avaliativas* do *efeito-ideologia*. Numa actuação coerente das personagens, o conto termina com a comunicação de Firmo ao pároco, na véspera da Senhora da Agonia: *"Não posso mais, senhor padre João. Embarco amanhã, e venho dizer-lhe adeus" (p.55).*

O título *Homens de Vilarinho* recupera progressivamente significado - uma força de Vilarinho que *absorve* um padre nas suas leis terrenas e *reprova*, com alguma compreensão (mais profunda no leitor) um filho diferente, *ave de arribação e tragamundos*.

## 2. VIAGEM E PASSAPORTE HUMANO

O problema levantado em *O Regresso* (Novos Contos da Montanha) constitui-se de modo diferente: Ivo não é abrangido pela aceitação de Firmo. O conflito processa-se através dum passado reprovável que levava Leiró a banir o filho pródigo: partira "*para uma guerra que não era deles*" (p.147), fizera-se mercenário, "*matara sem razão nenhuma, atraçoara milénios de fraternidade, de paz e de entendimento*" (p.147). O narrador instaura a traição de Ivo, um desvalor por falta de respeito a valores como fraternidade, paz e entendimento.

Secundando este facto está a *marca desta viagem*: "*cosido de cicatrizes, meio cego, maneta, coberto de sangue e de remorsos*" (p.147).

Sinais concretos no físico e na alma marcam o desencanto. A *viagem* de Ivo, "*arrastado por não sabia que fome de aventura*" (p.148), concede-lhe também *descoberta*, mas pela negatividade: a consciencialização do bem que perdera ao perder as raízes.

A narrativa destaca um outro problema: o da IDENTIDADE. Ivo perdera, metaforicamente, um cartão de identidade, negando a lei de Leiró, desmerecendo "*ninhos e amores, dias de Natal e noites de S. João*" (p.149), *morrendo* para toda a aldeia. Ao abandonar esta tornara-se "*um número*", (...) "*nem o nome que recebera na pia baptismal o designava já*" (p.148).

Ivo olha a aldeia "*à distância de um tiro de espingarda, a medida*

*que agora melhor conhecia*" (p.145). Um jogo de *visão monocular* (perdera um olho) e *visão binocular* do passado, privilegia a primeira, sendo fisicamente mais reduzida: era o que lhe oferecera a viagem - uma visão mais clara e completa do bem perdido. Em destaque também esta visão "*só de um lado, precisamente o do coração*" (p.146), que, além de dar a informação de cegueira do lado direito, conota a importância do sentimento perante as coisas da vida.

Para Ivo, "*arrependido e miserável*" (p.148), revela-se a dimensão da sua tragédia:

*"Mais difícil do que saber quem era, era localizar-se no mundo. No segredo da sua intimidade podia ainda somar as duas metades da alma dividida; mas não havia morada na terra para esse aborto da vida"* (p.149).

A prova final, que vem pôr fim à hesitação do filho pródigo que não chega a entrar na aldeia, concretiza-se na pergunta do Zé Chaveco, um pequeno pastor, sobre quem era: "*nem os olhos da inocência o reconheciam*" (p.147).

O narrador consolida a conclusão a partir dos factos, depois de vasculhar, com a sua omnisciência, o dilema interior do mutilado:

*"Por aquela boca falava a povoação. Exigia intransigentemente a cada filho um passaporte humano corrido e limpo, de fidelidade ao seu calor e de submissão às suas leis"* (p.150).

Conclusão quase no final da narrativa, que traz a decisão de Ivo, a resolução do dilema, quando responde criança "Sou um pobre..."; *pobre* é amplamente conotado além do entendimento do Zé Chaveco: impregna-se da dimensão da infelicidade humana, do frio da solidão e da consciência da *descida*: uma viagem ao *inferno*, encontrando no regresso um eu para o qual não havia já redenção possível.

Em *A Leonor Viajada (Rua)* também este problema da identidade se põe: ela não voltou sua terra natal, mas ao país que a exprimia, por alargamento. O segredo da sua vida, que se nimbava de mistério e encanto na alcunha *Viajada*, preservava o cadastro que não podia apresentar na sua terra. Assim, o *desconhecimento* num outro lugar permite a integração: "acabou por entrar sem credenciais no quotidiano da rua" (p.109). É a humanidade desta personagem, mau-grado o seu *segredo*, que lhe vai dando credenciais de identificação.

Relacionado com raízes e identidade, e a título de breve nota, poderia evocar-se o drama de Belmiro, o cego de Ervedosa (*A Barragem, do progresso, pulveriza-se aquela "união fraterna"* (p.158) e tem de *Pedras Lavradas*), que se afogou depois da construção da barragem que alagara as terras duma comunidade (transformada num "lago que lhes cobria o passado" - p.158).

Resistira a ser levado numa *viagem* não desejada: "*sentiu que os pés pisavam pedras desconhecidas*" (p.158) e não acreditou a verdade do que lhe contavam. "*À onda de razão destruidora, opunha a instintiva escuridão conservadora*" (p.159) - diz o narrador. Para o cego Belmiro, partir, que podemos conotar com *viagem* não desejada, era não se

reconhecer por não reconhecimento do local onde passara a sua vida.

Diz Eliade (*O Sagrado e o Profano*), ao referir-se à religião da Índia depois do budismo, que

*"... a ultrapassagem da condição humana se traduz, de uma maneira imagética, pelo aniquilamento da «casa», quer dizer, do Cosmos pessoal que se escolheu habitar. Toda «moradia estável» onde o homem se «instalou» equivale, no plano filosófico, a uma situação existencial que se assumiu" (p.185).*

No conto em estudo, a destruição da casa real, do local que se foi interiorizando ao longo do tempo de vida, implica a perda de identificação, que a cegueira física de Belmiro mais põe em relevo. Daí que, ao tentar voltar a Ervedosa, "*depois de acariciar a casca do primeiro castanheiro que dantes marcava o começo da povoação, afogou-se*" (p.159).

O conto vai mais longe: uma aldeia em que se realizava uma verdadeira vida comunitária, dispersa-se por imperativos de *conveniência* do progresso, pulveriza-se aquela "*união fraternal*" (p.158) e tem de procurar o recomeço, que tem o travo da *separação* e da *destruição*.

## VI

### VALORES E DESVALORES

Uma sociedade rege-se por normas e regras e qualquer sociedade pretende inculcar nos futuros cidadãos modos de pensar, sentir e agir, para que não seja perturbada o que considera a sua estabilidade.

O nível etário, o sexo, o grau de instrução e a profissão posicionam o indivíduo, conferindo-lhe um determinado estatuto.

As inter-relações entre os indivíduos definem-se na vertical (hierarquia) e na horizontal (entre iguais). Um estatuto tem a ver com prestígio e honra, com normas e valores. O que não significa que esteja na razão directa da dimensão económica e política. As diferenciações aumentam a estratificação social e podem pôr em causa os valores universalmente aceites. Ascender socialmente nem sempre está associado a prestígio moral e honra.

A realização de valores é importante no viver social e para o indivíduo - para a sua própria satisfação, onde está a verdadeira essência

desta concretização.

Em 1932, Hessen (1980, *Filosofia dos Valores*) classifica os valores em **sensíveis e espirituais** alertando para o facto de vários filósofos nem sequer considerarem a primeira classificação. Todavia, são, sem dúvida nenhuma, mais válidos, na relação interpessoal, os valores espirituais.

Nos primeiros incluem-se os **hedónicos** (o agradável e o prazer), os **vitais** (força, saúde, etc) e os de **utilidade** (valores económicos).

Nos valores espirituais considera os **lógicos** (função e conteúdo do conhecimento - por exemplo, o saber e o esforço para o alcançar), os **éticos** ou do bem moral, os **estéticos** ou do belo e os **religiosos** ou do "santo". A estes valores correspondem, por antinomia, **desvalores** (terminologia de Hessen).

Tem-se vindo a demonstrar que nos contos de Torga há emergência de valores e desvalores, mais ou menos explícita, que *executam* filosofias de vida das personagens onde se investem.

Em Torga, a vida de relação *prescreve-os*, mas há que contar com a própria natureza humana que os pode negar - questões de dialéctica entre instinto e vontade, entre temperamento e carácter.

## 1. A NATUREZA HUMANA - O INSTINTO E A VONTADE

Parece-me oportuno começar com um conto cujo título, como elemento catafórico (*Cabra-Cega*, Pedras Lavradas), nos dá a dimensão da violência da cólera, que arrasta consigo o assassinato de três homens. O narrador dá relevo à focagem desse momento e só perto do final do conto resume o motivo, tomando posição na pergunta que faz em simultâneo:

*"Que importava que a terra se chamasse Lobrigos, que na origem dos acontecimentos estivesse uma questão de troca de cavalos, que num tribunal possível ficasse tudo reduzido a quesitos e papel selado?" (pp. 101/102).*

A narrativa define-se numa estrutura que destaca o momento de execução, fazendo sobretudo ressaltar uma acção sob descontrolo:

a) entrada do Guilhermino perguntando ao compadre Raúl onde estava o irmão deste (Augusto);

b) o que passa no espírito de Raúl (através dum narrador onisciente) - confusão, a análise da ameaça ("*a nossa amizade está por um fio de lã*" - p.98); "*se quer salvar a pele*" - ele também estava incluído na ameaça - a lembrança do irmão a esconder-se debaixo de um carro de mato e a pedir "*não me descubras*"), tentativa de diálogo ("*ainda não há nada para acalmar um homem como obrigá-lo a falar*" - p.98), a determinação de recusar a denúncia.

- c) o cano da espingarda apontado ao peito por Guilhermino e nova tentativa de diálogo do Raúl;
- d) a recusa da denúncia;
- e) a execução do crime - Raúl cai e ainda ouve o tiro que mata o irmão;
- f) a expectativa popular esperando a continuação do drama, porque "*há uma lei do sangue, átrida, vermelha, pegajosa*" (p.101);
- g) terceiro crime - morte de Guilhermino, o matador, por um dos filhos do Augusto;
- h) a informação do motivo, causa dos dois primeiros crimes.

Seguem-se os comentários dum narrador que conduz a interpretação dos factos. Ressaltam os valores evocados no espírito de Raúl: a **amizade**, os "**laços sentimentais e sociais**" (p.99), a **intimidade**, a **estima**, o **respeito**. Raúl pensa que a "*ferocidade da intenção*" (p.99) seria debelada. Porém, os crimes concretizam-se e a expectativa de um terceiro também. Intercala-se a voz do narrador, comentando "*a lei do sangue*", já referida:

*"Uma lei tóxica, subtil, destilada no alambique do instinto, que paralisa a consciência, e manda o ódio avançar, cego e surdo" (p.101).*

**Instinto condiciona ódio cego e surdo.** Num atropelo correlativo, a **violência** atrai violência, prediz o narrador:

*"Outros criminosos viriam, nascidos dos filhos dos criminosos. Outros mais cruéis ainda, mais incontrolados e cegos. Mas a cada vítima corresponderia um vingador também cruel, incontrolado e cego"* (p.102).

O discurso abstracto introduz um alerta, exerce uma pedagogia subtil avisando contra o deixar-se dominar pelo instinto, que dá cegueira e conseqüente destruição.

Os valores esmagados pela sua força cruel põem em relevo desvalores que podem assumir-se (momentaneamente embora), mas arrastam o homem a destruir o homem.

A natureza humana, uma má natureza, pode no entanto manifestar-se com perfídia premeditada, como se verifica em Teia de Aranha (Novos Contos da Montanha): o desaparecimento de Bento Caniço de S. Cristóvão, que não tinha amigos nem inimigos, já com escritura de legação dos bens ao seu sobrinho Artur (há muito tempo feita) não tinha explicação. Muitos anos mais tarde é uma trovoada, fazendo crescer as águas da Ribeira, que põe a descoberto o esqueleto do Bento Caniço, ali enterrado pelo sobrinho no dia do desaparecimento. Nesta altura, já o criminoso morrera e gozara a herança.

O título do conto não adianta informação, tal como a narrativa se transforma numa *teia*: só no final, desvendado o mistério, o leitor investe certos elementos textuais como indício. Não quer dizer que um ou outro ponto não tenha esse vislumbre, todavia desfeito pela habilidade do narrador. Por isso, só no final também, se erige o comportamento do

sobrinho em **cinismo social**, quando se repensam as suas diligências em procurar o tio, as missas mandadas dizer: "*quando verificou que de maneira nenhuma podia valer ao corpo do tio, tentou ao menos salvar-lhe a alma*" (p.188). Em relevo ainda a **dissimulação**, o **fingimento**, a **avidez do dinheiro** que leva ao crime - a opção por **bem material** relegando o **bem moral**.

Também, em *Um Dia Triste (Rua)*, um médico, fazendo o balanço de um dia de tristeza do seu quotidiano, finaliza o trabalho indo a casa duma parturiente e quando chega já não é necessário o seu serviço. Pensou numa espécie de recompensa para o dia quando sentiu "*o velho cheiro seu conhecido, de mulher parida*" (p.73) e se emocionou diante da nova vida. Porém, no diálogo com a mãe, um diálogo difícil, lento, dolorido, - "*uma pancada forte no coração avisou-o de que pisava terreno pantanoso*" (p.76) - a tristeza do dia avivou-se mais pelas respostas às suas perguntas. O pai da criança no cemitério - morto há sete meses - já era casado quando se conheceram - morte por envenenamento - Suicídio? Não, "*foi preciso ajudá- -lo*" (p.76) - todavia não morrera junto dela, mas ao pé da mulher.

Denunciava-se assim um assassínio (numa confissão da parturiente ao médico), ficando implícita a sua causa passional, cuja revelação terminava um dia triste do médico.

Já em *Repouso (Novos Contos da Montanha)* é apresentado um criminoso - o Joaquim Lomba - iniciando-se a narrativa com: "*Era da sua natureza um tipo macambúzio*". Marca-se a *natureza* que vai ter outras

(que lhe era negada pelos que o rodeavam), proporciona-se numa situação

referências, algumas antagônicas em relação a quem tinha uma série de mortes às costas:

*"Em certas horas, uma humanidade estuante, larga, generosa, que também nele morava, queria mostrar-se à luz do sol. Mas o primeiro a quem dava os bons dias cortava-lhe aquela onda fraternal em bocados"* (p.44).

**Também nele** (humanidade estuante) dá generalidade à natureza humana, de características contraditórias. É neste debate que as linhas de força da narrativa se definem. A solidão do Lomba, consequência dos seus crimes, não tem consolo, pois todos se esquivam e o evitam. Numa quaresma em que confessara todos os seus crimes, o padre, para o absolver, exige-lhe arrependimento e pedido de perdão aos que tinha desgraçado. É o narrador que corrobora os *"mundos complicados do Lomba"* (p.47), que diz: *"Não, senhor Prior. Nem estou arrependido, nem vou pedir perdão a ninguém"* (p.47).

Essa situação aumentou *"a amargura, a raiva e a negridão"* no Lomba. Por isso, na festa da Senhora da Boa-Morte, o criminoso apareceu com a pistola carregada e *"a fazer doudices"* (p.48).

O *efeito-personagem* é de recusa diante do ódio e da ferocidade. Porém instila-se subtilmente um outro efeito: o da **falta de oportunidade** concedida ao Joaquim Lomba, quando se entra no seu mundo interior através do narrador onisciente. Apoiando esta abertura à compreensão (que lhe era negada pelos que o rodeavam), proporciona-se numa situação

de festa: um garoto apanha a cana de um foguete que o Lomba exige. A resposta do miúdo, negando a cana, "*você é parvo ou faz-se?*", a insistência do Lomba e as respostas "*Vá lamber sabão. Ora o palerma! Faça como eu: desembelinhe as pernas*", confere a informação já dada anteriormente, porque "*desta vez, erguia-se diante do Lomba uma vontade*" (p.50).

A violência que seria de esperar dum criminoso não se verifica. O seu oponente de nove anos desaparece atrás de outra cana. Constata-se de imediato a ideia que subtilmente se vinha inserindo no texto: a compreensão de que Lomba tinha **carência de compreensão**, dum **convívio** de outro e que não suportava a solidão humana que se alargara. Cinco adjectivos sancionam esta ideia: "*O Lomba ficou **sozinho, vencido, impotente, mas estranhamente feliz***" (p.50). E é um Lomba **comovido** que murmura: "*Chegou para mim*" (p.50).

Sentindo-se homem **marginalizado**, fora o miúdo de nove anos que rompera essa marginalização, num tratamento de igual para igual. Pouco depois, o criminoso Joaquim Lomba despeja "*a pistola no céu da boca*" (p.51), na festa da Senhora da Boa-Morte. Este nome talvez seja um sarcasmo...

"*Não sabe o favor que me fez! Se me nega o cigarro, éramos dois desgraçados!*" (p.51) - estas são as palavras, quase no final do conto *Um cigarro* (Pedras Lavradas), do Leopoldo que há dias não fumava e procurava desesperadamente satisfazer o vício. Também o companheiro,

que partilhara com ele os cigarros, fala de quase ter enterrado a mulher no dia interior, pelo mesmo motivo.

A violência dos dois, antes de mitigarem a carência, parece chocar-se com o final:

*"Mas eram agora dois homens pacificados, bons, naturais e fraternos como a paisagem. E nessa mansidão se separaram" (p.51).*

Porém, não há esse choque - apenas se mostra a complexidade da natureza humana, dada a imprevisível, conforme as situações que a estimulam.

Se neste caso emerge a hipótese de alguém se tornar criminoso por uma situação aparentemente sem importância, casos há em que a natureza pode ser *má*, inata, como é o caso do Artur (*Teia de Aranha, Novos Contos da Montanha*), já referenciado. Como ainda pode ser "a *volubilidade satânica da infância, acostumada a cortar as pernas aos saltaricos*" (*O Regresso, Novos Contos da Montanha*, p.149) e, portanto, uma natureza passageira ou ser algo inato, como era "o *filho do caseiro novo*" que matou Bambo, o sapo (*Bambo, Bichos*, p.59) e que leva a estas asserções: "o *menino era mau de natureza. Furava os olhos dos passarinhos e cortava as pernas dos saltaricos quando podia*" (p.59).

A ratificação dada pela psicologia e pelo olhar sobre o quotidiano da nossa vida de relação confere a *amostragem* e o conhecimento profundo do ser humano pelo autor destes contos.

## 2. AS FRAQUEZAS HUMANAS

Na senda da descoberta dum eu, perante situações em que se espanta a si próprio pelos comportamentos assumidos, é marcante o conto *Uma Dor (Rua)*.

Ao longo da narrativa instala-se *uma dor* (que o título indicia, polarizando o mistério que se prolonga no discurso) ligada a um segredo que apenas será revelado, como privilégio, ao leitor.

O enquadramento inicial na Praça Velha, onde se fala de todos os dramas, aguça de imediato a curiosidade - **um** ficará para sempre preservado, o de Rolim, emigrante da América, que regressara depois de vários anos de ausência.

A caracterização das personagens - o Rolim e a mulher - institui *pontos textuais avaliativos*, que são o eixo que entalha um *juízo* presente em todo o discurso.

A Praça Velha implanta um espaço importante - o do convívio e o da comunicação, onde se reavivam passados e os heróis podem falar das suas façanhas. O local onde Rolim falava "*das suas traficâncias, dos seus crimes, dos milhares de dólares ganhos e perdidos à sombra da lei seca*" (p.52), onde "*era um homem irreal que falava, lendário herói dessas estranhas aventuras*" (P.49).

Mas a Praça Velha não era a Praça Velha que Rolim sonhava - "*um doce berço de velhice, como fora já um doce berço de infância*" (p.49).

Rolim era herói de aventuras, mas contar o que realmente desejava estava-lhe vedado. O segredo anuncia-se por indícios velados: "*um nenúfar a pairar no lodo*" (p.49), "*a toalha branca de um acto procriador*" (p.52).

Rolim era uma "*força humana*" (p.47), "*um cabra*" com cadastro - duas mortes, dez anos de cadeia, levava uma bala no peito, tinha o rosto marcado por uma cicatriz - e, no entanto, acobardava-se diante do oponente, o único - a mulher, caracterizada pela negatividade: não era "*a terra humana da companheira*" (p.49), nem a "*outra compreensão*" (p.49) que esperava, "*não era um ser humano*" (p.49). Pressentira-o logo no cais da chegada, pelo coração "*alarmado*" num "*estás perdido*" (p.47). Mas sossegara-se a si próprio: o homem que ele era "*render-se a um espantinho de saias! Até o diabo se ria*" (p.48). Confirma a narrativa que o diabo se riu, e reiteradamente com referência a pequenos episódios que confirmaram a cobardia de Rolim perante a mulher, que o queria no tempo de ausência "*casto como ela permanecera*" (p.49). Confirma-o ainda o amigo Julião "*que sabia o que são fraquezas*" e um dia lhe dissera: "*Você parece que tem um certo respeito à patroa...*" (p.51).

O julgamento, que Rolim adivinhava na mulher, traz a sua própria punição, sentindo que "*a sua cadeira eléctrica estava na Praça Velha*" (p.52), onde não poderia revelar o segredo, que o estrangulava, e lhe daria prazer enorme: uma filha que deixara em S. Francisco.

A natureza humana tem destas fraquezas, punitivas dos próprios que com elas se debatem. Tal como acontece em *Uma Luta (Rua)* - a luta entre um coronel guloso e um médico que lhe chama glutão. A prevaricação

- comer arroz doce - vale-lhe o epíteto. A reincidência numa tolice semelhante fá-lo entrar em coma. No momento de morrer as suas palavras foram ainda "*Glutão, eu, Doutor!*". Apesar do fim trágico, perpassa no conto o humor dessa luta - a **fraca vontade** do doente dominado pela gulodice.

### 3. NÉVOAS DA NATUREZA HUMANA

Vinculada à natureza humana está uma forma peculiar de ser, advinda do temperamento e do carácter.

A dificuldade de comunicação, a timidez, são a causa duma história de amor infeliz que se desencadeia em *Destinos* (Novos Contos da Montanha), que o narrador prenuncia no início do conto: "*Foram uns amores singulares, aqueles*" (p.83). O demonstrativo destacado exalta o atributo de determinadas personagens - a Natália e o filho da Teodósia, este sem atribuição de nome. A sua caracterização de "*natureza tímida, incapaz de um acto rasgado e levado ao fim*" (p.86), "*calado, indeciso entre o sonho e a realidade*" (p.86) define a causa do que vai acontecer. O sonho era namorar a Natália com quem se encontrara em Junho a colher cerejas. A realidade era ser incapaz de lhe declarar o amor. A **indecisão** e a **timidez** sobretudo, não permitem, no entanto, que seja a mãe a falar à rapariga, como aquela sugeriu:

*"Lá conhecer os pontos de honra de um homem, conhecia-os ele. A coragem é que não chegava à altura do entendimento"* (p.87).

Quando a Natália casa com o João Neca é outra vez Junho e a cor vermelha das cerejas "escarninha". "Morria por ti!" (disse-lhe a mãe) - "Também eu gostava dela..." (p.85).

A falta de coragem registada no texto não tem valor depreciativo de equivalente a cobardia, mas é uma consequência dum modo de ser e duma característica perturbadora da comunicação - exagerada timidez. *Música (Rua)* tem pontos de contacto com *Destinos* e a junção dos dois títulos pode *amoldar-se a ambos os contos: música era o estado de enamoramento e o destino traça-se de modo diferente do sonhado: um destino que não se faz, porque a timidez se torna determinista.*

Outros contos poderiam documentar a difícil relação entre os seres humanos como *O Absoluto (Pedras Lavradas)*, *Silêncio (Pedras Lavradas)*, *O Marcos (Novos Contos da Montanha)*. Neste último é o Maia uma personagem que gosta de pôr à prova a natureza humana e divertir-se com isso. Marcos é um miúdo, a última das suas *aquisições*, que não se manifestando para *oferecer uma história*, é maltratado. Quando a mulher aconselha o marido a mandar o rapaz embora, pois até se falava da maneira como andava vestido, o Maia promete, ameaçando que, antes, tem de ajustar umas contas velhas. O Marcos, que ouvira, foge deixando um boneco a *substituí-lo* na cama, e roubando o que pode, para gáudio do Maia, que, em gargalhadas, dizia "*chegou para mim*". Uma certa **crudade** se inscreve na **exploração** dum ser humano, recolhido para ser usado em vez de ter a ajuda e carinho merecidos. Egoísmo por interesse de

Quando a Natália casa com o João Neca é outra vez Junho e a cor vermelha das cerejas "escarninha". "Morria por ti!" (disse-lhe a mãe) - "Também eu gostava dela..." (p.85).

A falta de coragem registada no texto não tem valor depreciativo de equivalente a cobardia, mas é uma consequência dum modo de ser e duma característica perturbadora da comunicação - exagerada timidez. *Música (Rua)* tem pontos de contacto com *Destinos* e a junção dos dois títulos pode amoldar-se a ambos os contos: música era o estado de enamoramento e o destino traça-se de modo diferente do sonhado: um *destino* que não se faz, porque a timidez se torna determinista.

Outros contos poderiam documentar a difícil relação entre os seres humanos como *O Absoluto (Pedras Lavradas)*, *Silêncio (Pedras Lavradas)*, *O Marcos (Novos Contos da Montanha)*. Neste último é o Maia uma personagem que gosta de pôr à prova a natureza humana e divertir-se com isso. Marcos é um miúdo, a última das suas *aquisições*, que não se manifestando para *oferecer uma história*, é maltratado. Quando a mulher aconselha o marido a mandar o rapaz embora, pois até se falava da maneira como andava vestido, o Maia promete, ameaçando que, antes, tem de ajustar umas contas velhas. O Marcos, que ouvira, foge deixando um boneco a *substituí-lo* na cama, e roubando o que pode, para gáudio do Maia, que, em gargalhadas, dizia "*chegou para mim*". Uma certa **crueidade** se inscreve na **exploração** dum ser humano, recolhido para ser usado em vez de ter a ajuda e carinho merecidos. Egoísmo por interesse de

divertimento próprio.

A leitura do conto *Névoa* (Novos Contos da Montanha) marca a estranha natureza humana, assentando na expressão dum complexo de Electra, investido na personagem Celestina. O pai desta morrera antes do seu nascimento, mas profetizara uma beleza à filha, que se veio a confirmar, e admirava a própria mãe, Joana, "*do milagre daquela flor*" (p.127) - olhos azuis, cabelos loiros, branca e rosada. O nome (por intenção do criador?) ajusta-se à rapariga que

*"Já nos tempos de rapariguinha, quando as outras, da mesma idade, esguedelhadas e de nariz sujo, brincavam aos casados, ela se punha de lado, toda penteada e limpa" (p.127).*

O deíctico **já** insere a continuidade duma atitude através do tempo.

É importante na força que dá ao primeiro indício duma diferença. O segundo é dado pelo "*êxtase contemplativo*" (p.129) diante da fotografia de Lourenço, o pai que não conhecera. "*De tal modo passou das marcas*" (p.129), que a mãe a repreendeu.

Um outro indício surge: pela ordem natural das coisas, a lembrança do marido ia-se apagando em Joana. A *aproximação* de Celestina ao pai aumentava, ia-lhe "*modelando a realidade*" (p.30) através de interrogações contínuas à mãe.

O desaparego da rapariga à ideia de casar constitui-se como um quinto indício. À interpelação da mãe responde: "*Para depois esquecer o*

homem, como a mãe fez ao seu..." (p.131).

A degradação das relações mãe-filha é progressiva e torna-se insustentável. O desaparecimento do retrato, a filha "*cada vez mais loura e mais formosa*" como "*um sol imerecido a iluminar a Terra*" (p.132), o brilho do seu olhar quando um feirante diz: "*abençoado pai que a fez!*", a discussão surgida por causa da referência, feita pela Joana, à pouca boniteza do marido, são motivos para o desejo de acabar com o drama. Joana sai de casa e parte com um rancho de vindimadores. A narrativa acaba com a dimensão da angústia da mãe duma Celestina que se tornara cruel. À pergunta do Maioral (se distinguia os bagos das folhas) responde:

*"Distingo. Mas, se me enganar, dê-me um empurrão e atire-me aos boleirões ao Doiro. É um favor que me faz "* (p.134).

O título *Névoa* adequa-se magistralmente ao conto: névoa (confusão) era para Joana aquela filha que a sua sensibilidade não poderia entender; *névoa* é Celestina, perturbada por um complexo; *névoa* é o pai para Celestina - um amor que vai reconstruindo da névoa do desconhecimento.

**Crueldade, desamor, egoísmo** são os **desvalores** veiculados. A considerar os valores sensíveis, também aqui se inscreveria outro desvalor - a doença, por oposição a saúde, Celestina, no fanatismo dum amor paternal, está doente do espírito e provoca a destruição da mãe.

#### 4. SER HOMEM - CORAGEM E AUTENTICIDADE

A força de um Sísifo entalha-se em *O Pequeno Herói* (Pedras Lavradas) com três pontos axiais aglutinadores da narrativa, cuja acção fundamental é assumida por Carlos: a fuga do castelo (quando todos estavam na brincadeira e se ouve um ruído estranho) e perda do lugar de chefe - a luta pela recuperação do lugar - a observação da águia - o treino do jogo do pião/ o isolamento - o começo da ascensão (recuperação do lugar de chefe).

A tomada da chefia do grupo pelo Gregório revestia-se ainda de injustiça: ele não estivera no castelo. "*Não tinham pensado nisso realmente*" (p.181) - mas a lógica dos miúdos tinha a força irrefutável de ser lógica: "*o Gregório era uma pedra que ainda não fora atirada*" (p.181). Além disso, Carlos, na ânsia de fuga, tivera a sua marca: a cara "*num santo sudário, e uma perna partida*".

Este começa então a tentativa de retomar a chefia. As duas primeiras estratégicas foram ineficazes:

- ter descoberto as primeiras uvas já maduras ("*já vi bago pinto*" - p.181) - o Gregório também tinha visto;
- ter agarrado "*três perdizes numa ichó*" (p.181) - os companheiros não acreditaram e ninguém foi a casa do Carlos verificar.

Chega o tempo do seu isolamento. Não dá parte de fraco e afasta-se sozinho com o rebanho, apesar da preocupação da mãe.

Este isolamento proporciona-lhe a ideia da terceira estratégia: vê uma águia pousada. A águia é elemento fulcral: em primeiro lugar, pensa agarrá-la - não era qualquer um que teria uma águia: "*dentro do saco, era limpinho! E o Gregório que agarrasse um pássaro assim!*" (p.185). Mas a águia levanta vôo... Surge então a ideia do pião:

"Cada vez mais alta e a dar voltas, a apertar, a apertar o cerco, até parar de todo num ponto, tal e qual como um pião..." (p.185).

Carlos (depois de conseguir que a mãe lhe comprasse um pião) treina intensamente, seguindo o exemplo da águia: vai desenhando círculos no chão cada vez mais pequenos até conseguir acertar num ponto.

Seguira-se então a sua glória - não havia pião que não destruísse nos desafios aos companheiros. As queixas ao Gregório levam a um encontro entre os dois. Mas também aqui o lutador utiliza uma estratégia inteligente: a bulha esteve por um triz, mas "*não lhe convinha ser o primeiro a começar*" (p.187). Uma diplomacia de acordo com a dureza do treino que fizera com o pião:

"Custou! Nada fizera até ali tanto a frio. E passar do puro divertimento dos outros anos àquela segura metódica, exigia uma tenacidade que o cansava. Mas tinha de ser. Nem que rebentasse!" (p.186).

A **coragem**, a **persistência** na luta, a **não desistência**, numa teimosia em que jogava tudo, fazem de Carlos um pequeno herói - um

Sísifo que leva o rochedo até ao cimo do monte e volta ao sopé para voltar a carregá-lo.

Camus (*O Mito de Sísifo*), reflectindo no retorno do herói ao sopé do monte para voltar a carregar a pedra, diz: "*é durante este regresso, esta pausa, que Sísifo me interessa*" (p.149) - é a pausa da respiração e da consciência de Sísifo. O mito "*é trágico, (...) porque o seu herói é consciente*" (p.149). O tempo de pausa para Carlos é também novamente de descida - a ineficácia de uma estratégia. O momento de respiração é tempo de reflexão e planificação, antes de começar a subir, a empurrar o rochedo: o trabalho, o treino até chegar à perfeição.

O pai de Carlos incentiva-o: "*viu (...) que tentava recuperar por cálculo o que perdera naturalmente*" (p.188) e avisa-o da raiva que pode despertar. Mas, pela voz do narrador, vem o pensamento de Carlos: "*O pai, daquilo, não percebia patavina. Ali, a táctica era levar tudo a eito, até eles se renderem*" (p.188).

O final fica em aberto na narrativa: "*E o tempo do pião a acabar...*". Porém, é preciso imaginar a recompensa para tanta tenacidade e luta. O que também não é sobremaneira importante - a definição de um perfil de herói através de Carlos, ainda uma criança, está feita: como um Sísifo, luta sem desânimo. Existe a revolta em Sísifo e em Carlos. Mas é essa revolta que dá energias para a luta.

A estratégia do pião é início da narrativa e seu final. O conto joga com a analepse dentro da analepse e traduz todo um evocar de experiências que concederam aprendizagens, úteis para a continuidade na

luta. Nesta perspectiva, um miúdo, que é um pequeno herói, é um homem.

O homem assume-se na sua coragem perante a vida e na sua autenticidade. É também uma luta entre dois homens que consegue a dignificação em *A Caçada* (Novos Contos da Montanha).

Duas personagens - Felismino e Marta - entram num jogo que transforma uma caçada num autêntico duelo de ajuste de contas. A acção decorre num dia - de madrugada à noite. Um toque de bater à porta surpreende, no romper da manhã, Felismino - e começa a acumulação de indícios: admiração pela pressa do companheiro com quem ia caçar - Leoniz; a falta de resposta quando da janela começa a dialogar com o amigo; a resposta que veio quando pergunta quem está: "*Gente*" (p.214).

Felismino reconhece o outro: "*o cabrão do Marta!*" (p.215) e compreende que a caçada vai ser outra. Novos indícios: diz à mulher que já não precisa de merenda; deixa recado ao Leoniz e quando vai ao encontro do Marta e o questiona sobre o local da caçada, aquele responde: "*Qualquer sítio serve...*" (p.216).

A primeira parte da narrativa termina com a justificação do duelo, que se vai travar entre os dois homens, veiculado pelo pensamento (na voz do narrador) do Felismino: "*O bandido não lhe perdoava tê-lo enfrentado na feira da vila e vinha vingar-se*" (p.216).

Todo um ritual de duelo é apresentado sob o  *fingimento* (consciencializado reciprocamente) duma caçada. Habilmente, o narrador, num discurso imbricado de signos ligados a caça, transmite a acção do duelo, que era um ajuste de contas, estando ambos os contendores

dispostos ao desfecho final, mesmo que significasse a própria morte:

*"Quem os visse, mal diria que cada um levava às costas a vida do outro, apertada nas câmaras da caçadeira" (p.126).*

Porém, tudo decorre numa frontalidade de gestos, como normas tacitamente acordadas *"para que o terreno ficasse honradamente varrido"* (p.221), expressão que aparece próxima do final.

Esse ritual segue as fases usuais (numa interpenetração com as cenas da caçada), que vale a pena registrar:

- Tiram as armas dos ombros (p.218);
- Entram no mato com elas empunhadas;
- *"Recíproca vigilância"*;
- Chegam à *distância regulamentar*;
- Felismino abate uma perdiz;
- O Marta abate outra perdiz (apenas um tiro);
- Guardam *"sempre um cano carregado"* (p.219);
- *"na mesma formatura impecável mudavam de rumo"* (p.220).

5.1 O Marta fez duas tentativas de matar o opositor, acabando com o duelo - Felismino esquia-se em ambas.

O cair da tarde surpreende-os, sedentos, esfomeados, e Marta propõe que não continuem. O último passo é quando ficam frente a frente,

medindo-se. Falam ainda, continuando a farsa, sobre perdizes, dizendo o Felismino que, se quisesse voltar, estaria às ordens.

Quando de regresso, já seguindo cada um em seu caminho, o Marta pára, não é para lhe dar o tiro esperado, mas para encerrar a situação: "*E ouça, o que lá vai, lá vai...*" (p.223). É final de narrativa.

As últimas palavras de Marta são o reconhecimento de estar perante um homem: pela sua **coragem**, pela **frontalidade**, pelo **respeito** e **compreensão** que demonstrara ao aceitar o duelo que provocara. Afirmação da identidade de homem.

A dimensão de homem abrange a **solidariedade** para com os outros, que implica **altruísmo**. Contos como *Inimigas* (Contos da Montanha), *A Carta* (Rua), *Requiem* (Pedras Lavradas) são alguns exemplos, entre outros, desta expressão. No último referido, o mérito acresce porque o casal, que protege refugiados de guerra, arriscando a vida, tem oito filhos, motivo que poderia levar a um fechamento aos outros, o que não acontece.

## 5. A SOCIEDADE - O EU E OS OUTROS

### 5.1 O ESTATUTO SOCIAL

A estratificação social introduz aspectos de relação entre o indivíduo e a sociedade, posicionando-se hierarquicamente. O poder

económico é factor de peso para o estabelecimento da hierarquia e até da subserviência - é dado adquirido, mesmo que situação injusta.

Em *Não venha mais* (Rua), o conto fala dum casal desde o namoro, ao casamento e aos filhos, contextualizando as relações familiares nas sociais.

O emprego do marido é o que sobretudo se põe em relevo - o convívio empregado/patrão insere as diferenças sociais, o arrogar-se um certo estatuto, com crueldade mesmo.

O nascimento do primeiro filho traz a felicidade esperada, mas torna-se marca dolorosa de relacionamento com o patrão, convidado para padrinho. As referências textuais documentam o tratamento distante, de hierarquia superior bem marcada.

Os pontos textuais avaliativos centram-se sobretudo na fala das personagens cujo efeito-ideologia é persuasivo. O patrão é nomeado - o senhor Varela - o empregado é sempre **ele**, como a mulher é **ela**. São as únicas personagens sem nome.

A resposta ao convite (ser o padrinho) é indicador imediato duma vaidade social:

Uma *"- Eu não costume... De mais a mais tratando-se de subordinados meus... Em todo o caso vou falar com a senhora, e dou-lhe a resposta amanhã..."* (p.10).

Os lexemas **subordinados** e **senhora** instituem a antinomia e a

distância. **De mais a mais** é expressão humilhante - contém a avaliação duma personagem em relação a outra. Todos os acontecimentos, subsequentes ao pedido, são coerentes com esta situação: o filho, em vez de Júlio ou Mário (como estava planeado), chamou-se Humberto; o baptizado foi muito cedo, num domingo, porque o senhor Varela tinha de ir para a quinta; os padrinhos não entraram em casa do afilhado; as ligações com este limitaram-se a um envelope com cinquenta escudos no Natal e na Páscoa.

No dia seguinte ao baptizado, o pai do Humberto foi chamado pelo senhor Varela:

*"Mandei-o chamar para esclarecer que as nossas relações pessoais terminam à entrada da porta do estabelecimento. Aceitei o seu convite porque não gosto de fazer desconsiderações a ninguém. Mas negócios são negócios. Aqui eu sou o patrão e o senhor é o empregado" (p.12).*

Do lado contrário, todo o sonho alimentado à volta do apadrinhamento (este seria "*a grande palmeira da sociedade no pequeno jardim lírico daquela casa*" - p.11) vai caindo de desilusão em desilusão, até se tornar mortificante na intimidade, continuando subserviente no exterior.

Uma complicação de desfalque leva o pai de Humberto a ser despedido pelo "*compadre*" (estando inocente). Natureza fraca (como um amigo testemunha), suicida-se por envenenamento. Ela recusou "*os vinte metros de castorina negra para o luto e cem escudos para acudir às primeiras necessidades*" (pp.22, 23) e de regresso do cemitério sentiu o

calor duma relação mais intocada assim.

O título repete-se duas vezes no discurso: no início da narrativa, quando o namoro entre *eles* começa e *ela* só permite que *ele* a acompanhe até certa altura: "*Não venha mais...*"; no final, quando caem flores na sepultura. Poderá, numa primeira leitura, considerar-se evocação do passado duma mulher (é pensamento), mas dimensiona-se com maior agudeza: a presença do marido com as suas fraquezas e o medo do senhor Varela fora tornando "*opaco à consciência de ambos*"(p.24) o amor que ainda existia. Por isso, tinha "*o coração quente da plenitude duma presença que se tinha afastado dela*" (p.24). Estava mais preservado o amor. Daí que seria melhor dizer novamente "*Não venha mais...*".

Alguns extractos textuais doutros contos, com *função avaliativa*, servindo um *efeito-ideologia*, introduzindo valores e desvalores, documentam as diferenças de estatuto social e os conflitos que podem desencadear. Num conto, já referido, *Solidão* (*Contos da Montanha*), o Duro ouvia "*aquilo não é parelha para ti, rapaz*" (p.29), porque a mulher que ele queria era "*meia senhora*"; em *O Bruxedo* (*Contos da Montanha*), o Inácio, marido da Melra *embruxada*, reforça a sua descrença em bruxas apelando para um estatuto social mais elevado:

*"Não havia feitiços. O povo, ignorante, é que acreditava nesse e noutros disparates. Pusesse os olhos nas pessoas de categoria... Nunca se ouvia dizer que a senhora Fulana ou o senhor Cicrano andassem com o diabo no corpo. Só a gente baixa, coitada, por falta de instrução..."* (p.105).

**Ignorante, falta de instrução** instituem desvalores lógicos que se atribuem a um estatuto social: **gente baixa, povo**, com a posição contrária - **pessoas de certa categoria**, a que se imputa **o saber** - valor lógico.

Tal como em *Não venha mais* (Rua), em *A Vindima* (Contos da Montanha), a subserviência a um estatuto social superior pode significar ganha-pão:

*"Nem a cara seca e vermelha do senhor Berkeley, o patrão, lhe meteu medo. Enquanto os mais, num respeito de escravos, se descobriam ou cumprimentavam aquele símbolo do trabalho e dos ganhos na Ribeira (...)" (p.176).*

O aviltamento está no lexema **escravos**, com a conotação decorrente.

As formas de tratamento implicam frequentemente diferenças sociais. Em *O Charlatão* (conto homónimo, Rua), começando este a tratar os ouvintes por V. Ex<sup>a</sup>, há esta reflexão: *"quem é que não gosta uma vez na vida de ser tratado por excelência?!"* (pp.155,156).

Em *Mariana* (Novos Contos da Montanha), a jovem Marília, chegada do colégio, utiliza o *tu* para Mariana e esta *"saiba a menina que (...)"*, introduzindo desde logo a hierarquização.

## 5.2. A CENSURA SOCIAL - APARÊNCIAS E CINISMO

O jogo das aparências estatui uma estratificação e uma hierarquização, mau-grado o desvalor implícito.

Proponho alguns extractos de contos, que mereceriam uma análise mais profunda e no contexto em que se inserem, mas que, na demonstração agora em causa, não compete cumprir.

Em *O Milionário (Pedras Lavradas)*, num momento de reflexão do homem solitário que se tornara o homem de negócios, converge a consciência dum fingimento que tinha os seus custos:

*"Marido exemplar à face das convenções, sabia no entanto que a mulher o enganara e ele a enganara também (...); membro activo de instituições de caridade, de confrarias religiosas, de organizações patrióticas, ninguém inundava a sociedade de mais tísicos, descrentes e revoltados" (p.115).*

A comédia do mundo é ridicularizada por Bernardo (*Regeneração, Pedras Lavradas*), um preso objecto dum trabalho de regeneração, levado a cabo por uma "uma burocracia inteira", "uma hierarquia de apóstolos" (p.124), "uma equipa de peritos subtis" (p.125), "catequizadores" (p.128). O preso sai em liberdade depois de todo um trabalho de recuperação e, no próprio dia da saída, rouba uma joalharia, acto que planeara durante a catequização. Os pontos nevrálgicos textuais, que introduzem o *juízo* e explicam a atitude de Bernardo, inserem-se no discurso abstracto (do

narrador) ou no modo de pensar da personagem:

*"Não podia Bernardo dizer àquele homem como sentia ele próprio a liberdade e como não entendia que alguém a pudesse dar ou tirar"* (p.129);

*"num impulso escarninho de desmentir todo o artifício de uma vida postiça, travada com policias e luzes vermelhas"* (p.130).

*"Do joio que semeara, a sociedade queria colher trigo"* (p.132).

A última transcrição traduz a verdadeira essência do problema. A crítica incide no que não se faz e deveria fazer-se, podendo ter expressão na máxima: *mais vale prevenir que remediar*.

Se há cinismo social na actuação tardia (de remediação) da parte da sociedade, o cinismo de Bernardo exprime a revolta. Uma revolta que consciencializa a atitude que adopta quando lhe pisam um calo na rua, depois de sair da prisão:

*"Sorriu, contudo, cheio de condescendência, perfeitamente integrado no sorriso colectivo de todos os que são calçados e não protestam"* (p.130).

Entre a *imagem* e a realidade se digladiam o ser autêntico.

As atitudes tomadas têm frequentemente motivação no resguardar dessas críticas, de se auto-marginalizarem, se necessário, desde que em paz com a própria consciência. Uma marginalização, uma censura, uma ridicularização, uma marginalização ou até uma punição.

O Segredo (Pedras Lavradas) é conto cujo título se imiscui na narrativa, prendendo a atenção do leitor ansioso por desvendar o *mistério*

que Pedro esconde no seu acordar lento em certa madrugada. A personagem espia os sinais progressivos do despertar da vida e sobretudo "o ventre luzidio da lagoa" (p.8), que "parecia aguardar a visita de alguém que lhe viesse trazer a confiança de um mistério" (p.8). Eis o indício que o final da história melhor confirma: o suicídio de Pedro por afogamento, com o apoio tácito de Lúcia, a mãe. A simbologia de ventre e água aponta para vida e morte, com ligação a mãe e purificação, no caso da água. Coesamente, um exercício de imbricação do elemento água, conotada no discurso com ventre, com o silêncio da mãe de Pedro, que sabia o que ia acontecer, incrusta uma dimensão trágica, de tom profético, pelos indícios que vão sendo apresentados. O mistério adensa-se pela informação do amor de Pedro à vida, apesar "do calvário da sua vida" (p.11), desvelando progressivamente o segredo: "o sexo indefinido onde a sua dor começava" (p.10). A escolha dessa manhã justificava-se pelo aviso: "As inspecções são no dia 10" (p.13).

A colaboração silenciosa da mãe entende-se agora: a vergonha social do defeito do filho, o querer evitar-lhe mais esse sofrimento. A censura da sociedade é cruel, cria preconceitos que pesam no individual, principalmente se as pessoas implicadas não têm capacidade de viver com essas críticas, de se auto-marginalizarem, se necessário, desde que em paz com a própria consciência.

Esta capacidade verifica-se no "sujeito lunático" (p.178) que, um dia, se hospedou na *Pensão Central* (conto homónimo, Rua). O seu comportamento *estranho* - não cumpria horas das refeições, fazia da noite

dia, trancava-se no quarto e afirmava gostar da penumbra (p.181) - faz com que os hóspedes da D. Teresa vão debandando, a ponto desta ter de o procurar para lhe dizer que a freguesia rareava por causa dele. Uma avaliação de *efeito-ideologia* passa nas respostas:

*"Por minha causa, não! Por causa da estupidez humana, diga assim. Que tenho eu que faça fugir esses parvos?" (p.186)*

*"Olhe, Dona Teresa, eles voltam. É uma questão de dar tempo ao tempo. O povo educa-se! O que é preciso é paciência..." (p.187).*

Porém, no dia em que o hóspede, o senhor Macedo, partiu, foi grande o alívio da dona da pensão, apesar de reconhecer, nos seus diálogos com ele, que nada tinha de reprovável.

O receio da censura pode levar a comportamentos de crueldade e traição, jogando nas aparências e colaborando no cinismo social.

Exemplo representativo é o conto *O Senhor Cosme (Rua)*, vítima dum embuste que lhe abriu feridas na alma, levando-o à loucura, que é também morte.

A sua origem humilde, o aperfeiçoamento como caixeiro do Antoninho dos Grilos, não permitiriam, no entanto, sonhar com uma série de transformações na sua vida, que se deram dum modo repentino: as refeições na casa do patrão, a proposta deste para que se tornasse noivo da filha, "*a menina Luísa*", já nos seus sonhos, mas com o distanciamento da sem-esperança. Os modos desabridos dela e a raiva que lhe expressava depois de estarem noivos deixaram-no em espanto e mudo de

interrogações, que só tiveram resposta no suicídio dela. Quase no final, a resolução do mistério tem-na o senhor Cosme (como o patrão o tratava), quando se apercebe do que dizem os colegas da loja:

*"Disseram tudo quanto era preciso para que ficasse bem claro que a rapariga estava grávida dum homem casado, notário, transferido há pouco tempo para uma cidade do norte, e que, perante a intransigência dos pais em aceitarem a situação, e sem poder resignar-se ao destino que lhe preparavam, optara pela única solução decente" (p.138).*

Reitera-se a farsa social, que o próprio discurso regista: "desfecho inesperado da comédia" (p.137), aqui com as consequências trágicas de duas mortes - uma por aniquilamento total, outra, a do aniquilamento da alma, pela loucura, que é morte também.

## 6. CONDIÇÃO DE HOMEM - ÍCARO E SÍSIFO

Em quotidianos de montanha ou de cidade - e cada quotidiano vai perfazendo o fio da vida - o homem vive alegrias e tristezas, sonha e desilude-se numa condição constatada em linha de euforia e disforia.

O conto *A Festa* (Novos Contos da Montanha) é sugestivo na demonstração do homem sonhador, logo homem desiludido, numa alternância de altos e baixos da vida, que sustenta o trajecto de luta e condição humana.

A estrutura responde com adequação perfeita: um ponto onde se gera o sonho, com linhas divergentes ascendentes - cada personagem alimenta o sonho próprio - entroncando num outro ponto - realização do sonho, donde partem, descendentes, linhas divergentes que se encontram no ponto do desencanto.

Actualizando na narrativa: o Nobre, a mulher e a filha "*tinha cada um o seu sonho para a festa de Santa Eufémia*" (p.193) - é primeiro parágrafo e define o primeiro ponto - o sonho. A explicitação: o Nobre - ajuste de contas com o Marcolino; a mulher - pagar uma promessa santa; a filha - encontrar-se com o namorado.

A *alimentação* do sonho das personagens, garantindo o desejo de realização, eram as economias que cada um ia fazendo durante o ano, socapa dos outros.

A participação na festa permite a realização de cada sonho e a estruturação da narrativa prima pela imbricação dos três sonhos a cumprir-se, com sequências narrativas alternadas, o que produz um efeito estético com forte prendimento acção. Há três momentos em que este processo se concretiza, que definem uma introdução, uma realização e uma conclusão. Eis o primeiro, para exemplificar:

" - Ali, aonde? - perguntou ela, sem forças para resistir. (...)

" - Malandro que mas há-de pagar todas hoje! - gritava o Nobre de lódão no ar.

" - Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós, pecadores..." (p.197).

Presença de cada uma das personagens - a filha, o Nobre, a mulher - intrincadas de subtil alternância e conotação, sobretudo terminando com as preces de Lúcia (a mulher) rogando pelos pecadores - a filha que vai entregar-se e perder a virgindade, o Nobre que vai bulhar. Evidentemente, sem ter esta consciência, que fica na conotação sarcástica duma escrita, que permite esta leitura.

Porém, esta prece é inócua, já num registo anterior, quando se inicia o diálogo da filha com Leonel, e quando da provocação do Marcolino ao Nobre - no humano há *contacto*, o mesmo não se passa com o divino: "*Só a santa é que não disse nada à devota*" (p.197).

O final do encontro da Otilia (a filha) com o Leonel, o fim da rixa do Nobre com o Marcolino, são *acompanhados* do amén final da Lúcia, estruturados nesta ordem, como já anteriormente referido.

Os três encontram-se no fim do arraial (era o contrato) e iniciam o regresso descendo a serra, achando todos que a festa do ano findo fora melhor. Era uma defesa: "*defendiam-se como podiam da luz crua da realidade*" (p.200).

A ida para a festa é ascensão em duas dimensões: a física (subida da serra) e a espiritual (aproximação da realização do sonho). O regresso faz-se paralelamente, em sentido contrário: a descida da serra e do sonho - o desencanto: "*O Nobre dera mas recebera*" (p.200), a Lúcia "*de rótulas à mostra*" (p.200) e a rapariga "*com a honra perdida atrás de uma fraga*" (p.200).

Numa coesão inquebrável, a nível de discurso e de história, fica a

inseparabilidade do sonho e do desencanto.

Verificámo-lo em *O Senhor Cosme* (Rua) e podemos constatá-lo ainda em *O Cavaquinho*, *A Promessa* (Contos da Montanha), *Desencanto* (Pedras Lavradas), *O Teixeira* e *A Reforma* (Rua), como exemplos mais evidentes, entre outros.

A vida do homem entretetece-se neste sonhar, num partir para o sonho (e é nessa luta que está o mérito), voar alto como Ícaro para poder agarrar o Sol que se anseia, mesmo que precipitado, depois, das alturas, recomeçando tudo de novo, como um Sísifo.

"*O que importa é partir / Não é chegar*" diz o poema *Viagem* (Antologia Poética, Miguel Torga, p.240). Na partida está a opção e a acção. Essa partida é, por si só, expressão de luta por algo que vale a pena, na viagem da vida. Com tenacidade.

## VII

### BICHOS - FORÇAS DA VIDA

Uma longa tradição literária de representação de valores através de bestiários pretendia a melhor *lição* para os homens, facilitando-a através da força do exemplo. A notícia mais antiga colhemo-la no século II da era cristã, escrito em Alexandria por autor desconhecido, dado pelo nome de *Physiologus* e que teve grande divulgação.

A oportunidade de exemplificar com animais revelou-se um modo de conseguir mais profunda impugnação do que se queria criticar. Lembremos o famoso sermão de Santo António aos peixes e a sua eficácia em detrimento de apelos discursivos abstractos, plenos de conselhos e avisos.

Compreende-se que assim seja. A história de um animal reveste-se logo dum cambiante lúdico, de apreensão da motivação do ouvinte ou do leitor, e a *lição* recolhida cumprirá melhor, por este meio, o objectivo que se propõe.

De longínqua origem, também a fábula se propôs, através de animais (com maior frequência) a imitação das acções dos homens, praticando-se na Idade Média e tornada como gosto a partir do século XVIII com o famoso La Fontaine. Contudo, ainda hoje se referem e divulgam as fábulas de Esopo, e "segundo Esopo" muitos criadores deram as suas versões.

Sabemos que uma característica da fábula é a moralidade implícita ou explícita (mais frequentemente), que chega ao leitor através de uma pequena história que tem o encantatório inerente ao próprio acto de *contar histórias*.

A referência agora feita às fábulas (e há fábulas cujas personagens não são animais) torna-se pertinente pela alusão aos bestiários - e, no entanto, o *Physiologus* tem "uma sucessão de histórias baseadas nos fenómenos da natureza, repartidas por quarenta e oito seções, uma para cada planta, pedra ou animal vinculado com a Bíblia" (1988, Massaud Moisés, *Dicionário de Termos Literários*).

A publicação do livro de contos *Bichos* pode considerar-se como entroncando nessa velha tradição dos bestiários, com o toque especial do criador, que não imita, mas edifica com a originalidade de quem cria.

*Bichos* fala de homens e há homens em *Bichos*. A permuta simbólica elege uma significação profunda que leva a reflectir e a edificar valores. Como já dito, a aparente leveza de histórias contadas, que pressupõem a leitura de entretenimento de certos leitores, impregna a alma de exemplo, inculcando-se uma pedagogia implícita que subrepticamente

percorre o texto.

Metade dos catorze contos que integram *Bichos* relatam uma vida desde o nascimento, ou infância, até à morte (*Nero, Morgado, Bambo, Tenório, Cega-Rega, Ladino, O Senhor Nicolau*). Os restantes centram-se numa situação que é eixo fundamental e vai escorar por si só uma filosofia de vida e o enaltecimento de valores que norteiam as personagens, e, por oposição, degradam outras.

De *Bichos* emerge a vida de alguns homens, o seu crescimento, a sua educação, a afirmação do seu carácter, os sonhos e os prazeres, assim como as baixezas, o trabalho, a luta pela vida e a alegria de viver, a vida de relações com os outros - vida, numa palavra.

## 1. CRESCER E EDUCAR-SE

Crescer implica desenvolvimento progressivo. Educar é acto de crescimento: desenvolver as faculdades físicas, intelectuais e morais. Exige conhecimento advindo de outrem, mas também o que se adquire por si próprio através da experiência. Porque a experiência ensina, é mestra da vida.

A educação traz consigo o desenvolvimento físico, intelectual e moral.

Este acto assume em *Bichos* características especiais exigidas pela adequação a histórias de animais, mas que permitem a transposição para o

mundo humano (excepto nos quatro casos em que já nos movimentamos nesse mundo).

Como se privilegia a experiência como agente importante de educação, poder-se-á concluir que a concepção antropocêntrica, seguida da sociocêntrica (para usar a terminologia de Paul Foulquié - *Dicionário de Pedagogia*, pp. 135/136) são as privilegiadas. A concepção teocêntrica não se esboça sequer, o que não admira, se considerarmos a tônica de vida terrena em que o homem se assume e assume o seu destino, como é do gosto particular de Torga.

A educação de Nero, o cão, faz-se por meios persuasivos como *treino* e *castigo*, enquanto sofrendo a acção de outrem. Sendo destinado a cão de caça, o dono repetia ordens de "*Vá buscar, Nero, vá lá...*" (p.17), apercebendo-se Nero dum caminho duro a percorrer:

*"No dia seguinte é que voltou à carga, e de que maneira! Não o largou durante uma hora! Começara o calvário da educação"*(p.17).

*Calvário* é elemento catafórico no itinerário a cumprir. Na verdade, o sofrimento estaria aliado ao percurso:

*"E o sacripanta, depois de insistir, de se cansar a ver se o convencia por bem, larga-lhe uma vergastada rija! A primeira que apanhou..."* (p.17).

Todavia, a grande aprendizagem processa-se através da vida.

Depois de levar um tiro, involuntário por parte de um caçador, mas devido à sua confiança e descuido, Nero aprendera à própria custa: "*por fim lá arribou, e a brincadeira ficou-lhe de emenda*" (p.21).

As vivências que desencadeiam aprendizagem e uma educação natural à medida das necessidades, degustando calmamente o mundo (portanto, numa perspectiva antropocêntrica) é exemplo em Bambo, o sapo:

*"Criou-se ao deus-dará, como tudo o que é bom. Sem pressas, confiado no tempo e na fortuna (...)"* (p.60).

Como tudo o que é bom institui um juízo de valor na defesa dessa educação em contacto com a natureza, *sem pressas*, dando contibutos ao físico e ao espiritual. E Bambo é um ser muito particular, como se referirá mais adiante, ratificando-se a validade desta educação em liberdade na formação da personalidade de alguém singular. Fazer primeiro um homem e, conseqüentemente, preparar o cidadão tem cambiantes da educação de *Émile* de Rousseau.

Miura, o touro, é outro exemplo - também ele crescera e se desenvolvera na liberdade da planície.

A acção exercida por outrem (contida na própria etimologia de educar - a raíz latina *dux, ducis* - guia, chefe - *ducere* - conduzir, comandar) implica-se em Nero e Ladino (do conto homónimo) mas não em Bambo. A acção dos pais para incentivar ao primeiro voo do pardal Ladino é importante.

A experiência é também um dos pontos da ancoragem na sua formação, só que Ladino fá-lo sempre numa perspectiva egoísta, o que se indicia no próprio início da história. Digamos que o pardal, por questões de interesse pessoal sempre presentes, assume um *saber-viver* com cautela e manha, realizando uma educação sociocêntrica com tónica de disforia na concepção dos *valores*.

O crescimento e concomitante educação de Cega-Rega (do conto homónimo) faz-se com a coragem de quem luta sozinho, que constrói uma personalidade à custa dessa mesma solidão, "*por isso, nada devia aos outros*" (p.87), subira com o seu próprio esforço, apenas lhes daria a beleza da sua voz. Também Cega-Rega assume um estatuto muito especial, com Bambo forma uma unidade, numa mensagem mais profunda, a verificar adiante.

## 2. A SOCIEDADE - O CÍRCULO DE RELAÇÕES E O JOGO DO SER E DO PARECER

O relacionamento com os outros inscreve-se desde o nascimento e a infância, mas apreende o seu próprio valor quando o indivíduo amadurece e se inscreve com a responsabilidade que lhe confere esse amadurecimento - ligado ao progressivo desenvolvimento físico, intelectual e emocional. Daí que tenha o *dever* de se apresentar também como um *ser moral*, enquanto respeitador do viver com os outros e respeitando a

liberdade destes quando no exercício da sua própria liberdade.

É um Nero velho, já moribundo, que recorda os seus afectos - a família de que era *animal doméstico* : a velhota, o velho, a Morgada (a filha) que era a "*a menina dos seus olhos*" (p.12), porque dela recebera os melhores carinhos, e o patrão novo, o filho, que o treinara para a caça.

Dos amigos recorda o frango pedrês, lembrando, porém, que sentira "*crescer a água na boca*" quando diante dos restos do desgraçado, degolado para servir de refeição aos donos. Emerge um *ponto textual avaliativo* por intermédio dum único lexema: "*misérias*" (p.16), que inscreve as **baixezas humanas, fraquezas**, numa reflexão de auto-crítica sarcástica. A baixeza de Tenório, o galo, é a **vaidade** do seu dom natural - "*fraquezas terrenas*" (p.75).

Também Mago (do conto homónimo) considera baixeza ("a *que baixezas a gente pode chegar*" - p.27) o ser "*mole, sem acção, bambo e morno como o cobertor de papa onde dormia*" (p.27), porque no seu exame de consciência (e na voz da consciência que era o Lambão) tinha a noção da sua abjecta venalidade: "*Era o pão... o pãozinho da boca! Que remédio senão torcer caminho (...)*" (p.29). Vendera-se pelos mimos de D. Sância, degradara-se: tornara-se frágil, a gordura e falta de movimento limitara-lhe a capacidade de lutar - cobarde, passara de mulherengo a "*chavelhudo manso*" (p.30). Consciencializa tudo isto, vive de intenções de mudança que nunca passa à prática, sabe o que é ser, mas vive do parecer: o de um estatuto social conferido pela riqueza e pelo conforto, porém com a ideia

bem viva de que era "*paz podre dum conforto castrador*" (p.37). Não vive como pensa, inscrevendo-se num cinismo social.

Aliás, este aspecto de estatuto social é também reflectido por Nero quando imagina o enterro e sepultura que lhe está destinada:

*"É claro que escusava de sonhar com um enterro bonito, igual a muitos que vira, dentro de um caixão de galões amarelos, acompanhado pelo povo em peso... Isso era só para gente, rica ou pobre. Ele teria apenas uma triste cova no quintal, debaixo da figueira lampa, o cemitério dos cães e dos gatos da casa. E louvar a Deus apodrecer a dois passos da cozinha! A burra nem sequer essa sorte tivera"* (p.11).

Várias escalas avaliativas se desenham através do pensamento da personagem - no ponto mais alto: *gente rica ou pobre*; depois, descendo progressivamente, ele, Nero, e a burra, que apodrecera ao relento, "*na mata da pedreira*". A adjectivação de gente - *rica ou pobre* - estatui também uma escala de diferenciação. Sendo Nero uma personagem antropomorfizada pergunta-se se, num sarcasmo, não haverá quem não seja sequer considerado *gente*.

É no jogo do ser e do parecer que se desenrola a vida de Ladino: "*Tão manhoso, em toda a freguesia, só o padre Gonçalo*" (p.91). Em simultâneo, estatuem-se dois juízos: sobre o pardal e sobre o padre Gonçalo, indo mais longe esta última crítica - o *parecer* de um *saber-viver* depreciativo, porque inerente à de um seguidor da Igreja que fez votos de vida de verdade, de autenticidade. Aliás, é curioso como nesta condução

de valores e de agentes sociais criticados, a frase transcrita (que insere a comparação das manhas do pardal e do padre) era escamoteada do texto antes de Abril de 1974, quando aparecia em selectas literárias. Há estudiosos que vêem em Ladino o símbolo do padre corrupto. Não custa aceitar esta inserção. Penso, no entanto, que a leitura leva a crítica muito mais longe, ultrapassando este estatuto social.

Ladino, com as suas cautelas e manhas, lastimando-se exageradamente, com cinismo, apenas retirara da experiência a utilidade de saber pôr "o corpo no seguro" (p.95). Não assumia responsabilidades:

*"Solteirão impenitente, tinha, no capítulo de saias, uma crónica de pôr os cabelos em pé. Tudo lhe servia. Novas, velhas, casadas ou solteiras. Mas, quando aparecia geração, os outros é que eram sempre os pais da criança" (p.96).*

Cínico, corroborando sempre coros de lamúrias, juntando a sua voz a queixosos de facto, sem ele ter direito para tal, "*quanto maior era a miséria, mais anediado andava*" (p.96), não compartilhando com ninguém os truques que sabia para ultrapassar as crises, era o que se chama um *sem-vergonha*, subvertendo a velha máxima "A ociosidade é a mãe de todos os vícios" em "*A vergonha é a mãe de todos os vícios*" (p.94). Ladino delineia-se como um **cínico** e um **parasita social**.

A **competição** a que se é obrigado para ocupar um lugar concretiza-a Tenório, o galo: luta com o galo vizinho, que entrara na *sua* capoeira e a quem ele, Tenório, mostrava a "*melhor cara*" (p.74) - indício de

um viver social; "*mal acabara de lhe dar as boas vindas, já o bandalho chamava aos peitos a Garnisé!*" (p.74) - em *bandalho* se institui o valor de respeito pelos outros, que não fora cumprido. Mas a luta, "*e sem olhar a meios*" (p.75) é a necessidade de afirmação de posse e de chefe.

Esta competição vai provocar-lhe a angústia, "*o espinho que começa a crescer-lhe no coração!...*" (p.77), quando sente que um sucessor se anuncia para substituir a sua glória: o próprio filho.

A emergência de valores torna-se relevante através das personagens, das suas relações com outra ou com objectos ou situações. Por *telling* ou *showing* definem-se *pontos textuais avaliativos* que proporcionam um *efeito de moral*:

*"La «morale» certes, n'est pas une chose simple définir, ni une catégorie sémantique aisément localisable dans un texte de fiction. Elle est d'abord (au sens large où nous la prenons 1) évaluation de conduites socialisées" (1984, Philippe Hamon, Texte et Idéologie, p.185).*

Estes *Bichos* detêm condutas que estão bem próximas das do homem em sociedade.

### 3. A CRUELDADE E A INGRATIDÃO HUMANAS

Já se disse que o reconhecimento é atributo da moral. Implica consciência de responsabilidades e amor pelo próximo que nos emociona com um acto de amor. Portanto, a ingratidão humana é desamor e egoísmo - sentir-se um *eu* digno de todas as atenções, como o importante fundamental, sem pensar nos outros.

Nero apercebe-se da ingratidão humana, na hora da morte, quando pensa na decadência que lhe trouxera a velhice, imaginando como teria sido diferente se tivesse morrido mais cedo, como outros, quando na plenitude do seu vigor, ainda útil:

*"Que, para chegar à miséria presente, antes tivesse morrido também. Ao menos, deixava saudades. Assim, acabava de velhice, podre por dentro, a meter fastio a toda a gente. Se então o levasse o diabo, não haviam de faltar lamúrias e lágrimas naquela casa. Agora, lia nos olhos de todos o desejo de que partisse o mais depressa possível para dar lugar a outro..." (pp. 22 e 23).*

O problema levantado apresenta-se sob duas perspectivas: a velhice, ligada a decadência e incapacidade de resposta como num antes e a crueldade humana perante os velhos - implicando inconsciência da própria condição e ingratidão, que arrasta consigo a falta de solidariedade e de altruísmo.

O sentido utilitarista de "o desejo de que partisse o mais depressa

*possível para dar lugar a outro*" inscreve essa ingratidão, decorrente do egoísmo, perspectivando a *pessoa* como objecto: um estorvo que impede novo utilitarismo - a substituição. Generaliza-se uma chamada de atenção a todos os semelhantes: o problema da velhice e a crueldade de que é vítima.

Mais restrita, mas nem por isso menos relevante, é a ingratidão de Mago para com D. Sância, que passa a ser o *bode expiatório* das suas desculpas de não mudar de vida: a culpabilização de outro num gesto que intensifica a cobardia de passar à acção.

Ao mesmo tempo que faz imprecações - "*melhor fora que o estafermo da solteirona não lhe tivesse aparecido*" (p.33); "*Raios partissem a D. Sância*" (p.33); "*tudo obra do coirão da velha*" (p.35); "*Maldita D. Sância!... Se nunca tivesse conhecido tal sujeita...*" (p.36) - desenha-se um carácter, um perfil humano, quase uma espécie de tipo social com pendor para a ingratidão e a falta de amor, de dar-se:

*"A parva cuidava que era amor correspondido. Melhor fora. Amizade sincera não é com gatos"* (p.32).

Igualmente Morgado, o burro, sendo abandonado aos lobos para que o dono salvasse a pele, sente a crueldade da ingratidão, não tanto pelo abandono - quase considerado natural, como dar a sua vida por outra mais importante - mas pelo que o dono lastima: as dezassete libras que dera por ele.

Em *Miura* aflora o problema da ingratidão humana, mas sobretudo o

da crueldade: "*um ser livre e natural*" (p.105) - que o homem criara - "*condenado a divertir a multidão*" (p.109). A crueldade vem ao de cima pela traição - o touro ataca de frente, com lealdade e é vítima do ludíbrio da "*nuvem vermelha*" (p.113) do capote do toureiro. Essa crueldade enfatiza-se ainda na **injustiça** da situação: o poderoso touro medir forças com alguém, inferior, que vence, traindo: "*Miura, joguete nas mãos de um Zé Ninguém!*" (p.117).

A morte no local da humilhação era a hipótese ainda de dignificar-se, admirando-se, perante a aleivosia praticada, de lhe ser concedida a dignificação de morrer: "*Os homens tinham dessas generosidades?*" (p.117). Depois do martírio humilhante seria a solução possível. Arriscar tudo no querer essa morte é ainda assumir a consciência do revoltado.

#### 4. HOMENS QUE SÃO BICHOS

Quatro contos integram a obra *Bichos* (*Madalena, Jesus, Ramiro* e o *Senhor Nicolau*) que representam o ser humano, levantando-se a questão do seu cabimento aqui. O que define um itinerário de vida mais extenso é o *Senhor Nicolau*, recolhendo-se informação desde a quarta classe, coerente com a frase inicial do conto: "*o pai queria fazer dele um homem*" (p.119).

A ida para Guimarães (onde tiveram peso os vintes de Zoologia), e seguidamente para Coimbra, tiveram como conclusão que "*a folha corrida do rapaz registava apenas uma enigmática distinção em ciências naturais e*

reprovações no resto" (pp. 120 e 121). Há indícios de explicação deste enigma: desde pequeno "trazia já o vício da terra" (p.119) e fugia para ir aos grilos. A herança por morte do pai e a fixação na sua terra natal - Pedornelo - fazem o resto: o senhor Nicolau a entregar-se à paixão dos bichos. A caracterização é sucintamente feita:

*"Alto, seco, pálido, delicado, veio pôr na veiga e nos montes da terra uma nota que até ali não havia: a mancha lírica dum cidadão de guarda-sol branco a caçar bicharocos" (p.21).*

O espanto pelo inusitado da figura deu lugar ao egoísmo de exploração pelo povo que lhe vendia "quantos insectos havia nas redondezas" (p.122), que ele catalogava depois "suspensos num alfinete" (p.123) e progressivamente "crescia o cemitério" (p.123) dos bichos. Progressivamente também, "o coveiro, o senhor Nicolau, ia envelhecendo entre os mortos" (p.123).

Justifica-se assim a transformação em bicho deste ser humano que vivia sozinho, que se afastava do convívio dos seus semelhantes:

*"O seu mundo fechara-se ali, concêntrico, sem horizontes, murado pelas estantes envidraçadas, onde o sonho se conservava em naftalina. As nações desabavam, sucediam-se guerras, a própria aldeia oscilava nos gonzos. Mas o senhor Nicolau, alheio às paixões humanas, continuava a povoar a vida de libélulas e borboletas" (p.123).*

Pelo hábito de tal vida, e pelo afastamento, foi sendo esquecido

nas palavras do povo. No delírio da morte falava em "*má técnica*" por causa duma injeção. O próprio narrador o inscreve em *Bichos*:

"Era um bicho. Um inofensivo bicho, igual aos milhares que tinha no escritório embalsamados (...). (...) cinquenta anos de alheamento colectivo tiravam-lhe o direito de ser compreendido pelos homens" (p.124).

É pela voz do narrador que se consolida a avaliação que o leitor aplicaria (mesmo sem esta voz) aos eventos narrados.

A intrusão polariza no entanto uma conclusão já deduzida, põe-na em relevo, arrasta uma concentração de *focos avaliativos*. Um *não-saber-fazer* e um *não-saber-viver* escamoteiam a humanidade da personagem cujo efeito redundante em *bicho*.

Apaga-se muito mais a intrusão do narrador em Madalena que, grávida, atravessa a Serra Negra (o nome insere conotações coerentes com as dificuldades e o estado de espírito de Madalena), a caminho de Ordonho, para ter o filho - escondê-lo de Roalde, a sua aldeia, impedir que se ficasse sabendo que tinha "*a nódoa maior que pode sujar uma mulher*" (p.40) - a perda da virgindade, sendo solteira.

A conotação depreciativa desta perda é reiterada no texto: "*dera o tropeção*" (p.40) e "*perdera o melhor*" (p.43).

O parto desencadeia-se na solidão da serra, onde um nado-morto fica para sempre.

Madalena é *bicho* porque vai parir como os bichos, mas, sobretudo,

porque nunca um sentimento maternal despertou nela - o parecer perante os outros vence o próprio instinto natural, amaldiçoando a criança: "o maldito do filho dentro da barriga aos coices" (p.43); "um outro corpo estranho queria romper caminho" (p.45); "o inimigo mantinha-se insatisfeito" (p.45).

Madalena nega o que os outros bichos não negarão nunca: a própria maternidade. Por isto é bicho e porque vai parir como tal: na solidão, longe de calor humano.

A rápida intrusão do narrador, "e toda ela era um uivo de bicho crucificado" (p.46), é insuficiente como ponto textual avaliativo.

O problema é mais complexo: a perspectiva já assinalada de estar num plano inferior a bicho. Todavia, é como tal que, com o pé, "escavando e arrastando terra..." (p.47), vai cobrindo o filho sem que o mínimo sentimento se expresse, a não ser alívio e ânsia de matar a sede na sua aldeia. Uma Medeia que, não matando o filho, lhe desejou a morte.

Ramiro e Jesus definem duas linhas antagónicas, mas que convergem ao inserir-se em *Bichos*.

Ramiro, pastor, apresenta-se reservado, "a alma enchera-se-lhe de silêncio em vinte anos de Marão" (p.100). Jesus é um menino - um Jesus que sobe a um cedro onde descobrira um ninho. Não poupa palavras no entusiasmo de contar aos pais essa aventura, deixando-os "apavorados, mudos", como se tudo se estivesse realizando na hora da narração: a partir de certa altura, a subida "teve de ser a pulso, porque eram já só vergõntas as pernas da ponta" (p.82), inscrevendo a angústia do perigo.

A ambiguidade está presente quando se refere "o chão duro e mortal de Nazaré" (p.83) no perigo da queda, mas também ainda:

"E o menino contava esta maravilha com a sua inocência costumada, como quando repetia a história do José do Egípto, que ouvira ler a um vizinho" (p.83).

Um menino de Nazaré que fala das *histórias* da sua terra. Mas um menino qualquer, um Jesus, inocente, que ao calor do beijo no ovo fizera nascer um pintassilgo.

É essa naturalidade de *bicho*, na simplicidade e inocência do calor de boca, descuidado de perigos inerentes às suas características humanas (enquanto trepa à árvore) que o inclui entre seres vivos, entre bichos, num sentido eufórico.

Disforia é o cambiante que vai envolvendo Ramiro, *transformado bicho* pela bestialidade: "*continuava solteiro à míngua de expressão*" (p.101); "*nunca emparceirava*" (p.101) quando ia para a serra; respondia com um *han* a qualquer pergunta.

Dar a morte com a foice ao Ruela que, involuntariamente, com uma pedrada, desencadeara antecipadamente o parto de uma ovelha prena, apesar das súplicas daquele, tudo feito a sangue frio, é reagir apenas dominado pelo instinto.

A bestialidade insere-se ainda, no texto, pela descrição: "os próprios montes pareceram siderados de espanto" (p.103). Animiza-se a

natureza - e esta intrusão breve do narrador ratifica, por oposição, a desumanização, a hediondez do crime, pela força cega, irracional, do instinto. Uma actualização do mito de Pã se concretiza - o trabalho (guardar o rebanho), o mesmo susto aos caminhantes, donde a expressão *terror pânico* - o mesmo terror espalhado por Ramiro.

## 5. CARACTERIZAÇÃO DE PERSONAGENS E DESVELAMENTO AXIOLÓGICO

As personagens são uma categoria basilar em qualquer narrativa, mas a sua relevância varia. No caso presente têm grande importância, quer havendo lutado pela sua valorização, saboreando prazeres da vida, pelo que polarizam de *efeito-ideologia*, quer pelo relevo, quer pela relação com um narrador que as apoia ou critica, mas nunca se distancia.

A antropomorfização das personagens de *Bichos*, o seu posicionamento de exemplo e representação, permitem antever o poder das suas características. Estas ajudam a dar relevo à própria intriga, à compreensão de certas atitudes.

Em Nero, deduz-se a **coragem** e o **pacifismo**: "*batia-se como um homem*" (p.22); "*procurava, contudo, afastar-se de rixas e contendas*"; a virilidade "*não quer dizer que fosse nenhum maricas*" (p.23).

Aliás, a assunção do **macho** é reiterada em muitos dos contos. Há um rol de *mulheres* na vida de Mago, antes de se ter vendido, e a opinião de que "*o vício pode muito...*"(p.32). Também Tenório se orgulha da sua

### força sexual:

*"Quinze mulheres no harém... Que diabo! Mas um homem não se manda fazer. Natureza desgraçada, a sua! Não se fartava! (...). De resto, também gostava de variar... Sabia-lhe pela vida uma extravagância!"*  
(p.76).

Seja através das atitudes das personagens, seja pelas suas palavras, pelas de outras ou do narrador, a caracterização vai delineando um perfil que se apresenta como valor ou desvalor.

Fica-nos de Nero *"um navarro legítimo"* (p.24) a **dignidade de um homem** que fez o seu percurso para *"morrer calmo e digno"* (p.11), havendo lutado pela sua valorização, saboreando prazeres da vida, sofrendo com os seus revezes, alimentando sonhos, cumprindo o que assumia, apesar das fraquezas reconhecidas.

Fica também Mago, num **cinismo social** negando o ser de que tinha plena consciência, com **vontade fraca**, ficando-se pelas boas intenções de regeneração mas nunca passando à prática, **cobarde**, culpabilizando os outros das suas próprias culpas, **insensível e ingrato**, entrando num jogo de **anti-valores**, consequência de **venalidade**. A falta de autenticidade, vendendo o espírito pela matéria, relewa o *"quem não vive como pensa acaba por pensar como vive"*.

O **carácter supersticioso** de Morgado que se entrega a pressentimentos, mas que se manifesta com **solidariedade, espírito de**

**sacrifício, coragem**, exprimindo a desilusão perante a **ingratidão humana** e a **cobardia**, implicando-se assim como defensor dos valores que se opõem a estes defeitos.

Tenório revela-se na **afirmação de macho, afirmação de leader**, na **luta pela vida**, com as suas **fraquezas**, como a **vaidade**, no entanto com a consciência dum destino a cumprir sem se entregar a determinismos, **construindo esse destino**.

É com **cinismo** que Ladino diz "o destino fazemo-lo nós..." (p.96), numa pujante revelação do **parasita social**. A **cautela**, a **manha**, a **ociosidade**, o **egoísmo**, a expressão de uma **sem-vergonha** e **falsidade** são linhas coerentes de conservação desse parasitismo.

Mas a **alegria** da natureza dá alegria à vida através da gargalhada de Farrusco, o melro. É essa "**cascata de semicolcheias escaroladas**" (p.106) que atenua a desilusão da Clara quando o cuco canta três vezes, dando-lhe o mesmo número de anos de solteira.

Alegria tem a ver com calma, os pássaros são frequentemente símbolo de espiritualização e estabeleceram relações entre o céu e a terra. O cuco tem, na perspectiva de Clara, o dom da profecia.

O melro, com a sua gargalhada, tem o dom de desencadear o coro de tudo o que é "**arraia miúda**" de bichos, como um "**Tantum Ergo pagão**": "**um coro imenso, cósmico e fraterno, que enchia o mundo de confiança**" (pp.106 e 107).

Quando Clara interroga de novo o cuco este responde

ininterruptamente. A *gargalhada* de Farrusco contagia Clara que também dá uma gargalhada. "A *vida homenageava a vida*" (p.108) - é a **alegria de viver** e a **simplicidade** ("a *vida que lhe ensinava a mãe, simples, honesta, espontânea*"-p.108) com essa mesma alegria - o **optimismo** que dá o simples facto de viver.

A risada trocista do melro (que se levantava cedo para "*rir de novo, se alguma tola de Vilar de Celas se fiasse outra vez no aldrabão do cuco*" (p.108) é ainda *lição*: rir é o melhor remédio perante os tolos e a alegria de viver suplanta as pequenas contrariedades do dia a dia.

Miura e Vicente apresentam-se como dois revoltados. A **revolta** perante a **humilhação** e a **opressão** é grito contra a **acomodação**, a **indiferença**.

É **assumir a luta** própria de **homem livre**. É **traçar o próprio destino** através da luta. É **dignificar** o homem que se esforça e constrói a própria vida.

Neste jogo de valores e anti-valores digladiam-se forças antagónicas a que subjazem, como condicionadores, o temperamento, o carácter e o meio.

## 6. BAMBO E CEGA-REGA - NUM "MUNDO FREMENTE DE GERMINAÇÕES"...

*"A gente entende pouco do semelhante. Cada um de nós é um enigma, que a maior parte das vezes fica por decifrar" (Bambo, p.63).*

O jogo das aparências, o julgamento precipitado que se faz sobre os outros é, por vezes, falso e injusto.

Bambo, "*criou-se ao deus-dará, como tudo o que é bom*" (p.60) - o elogio do contacto com a natureza - "*até se fazer o homem que depois era, largo, grosso, atarracado*" (p.60).

A frequência das transcrições considera-se necessária para enquadrar o problema: um sapo, cuja aparência não estará dentro de padrões usuais de beleza, que se revela com uma beleza especial de alma e uma filosofia de vida que é um hino à própria vida: "*mal gatinhava (...) já o corpo lhe pedia mundo, terras novas*" - uma conotação de viagem. Viagem é procura, sonho, descoberta. É Bambo, o sapo, aos vinte anos, que vai ensinar ao tio Arruda os segredos da natureza, "*porta de um Sésamo*" (p.66) porque geradora do milagre da vida. Conseguir a "*comunhão íntima com a natureza*" (p.65) é participar um pouco do mistério da vida. Os olhos do Bambo guiam os cegos olhos do tio Arruda até à altura da descoberta, opondo-se à continuação da cegueira dos outros, "*ricos e pobres nem no brilho do sol reparavam*" (p.64).

O jogo das oposições estabelece-se no jogo de signos textuais:

Bambo era "*guarda zeloso dum mundo fremente de germinações*" (p.65), os outros "*comiam, bebiam e cavavam leiras, numa resignação de condenados*" (p.64). O mesmo que se descortina em Cega-Rega: os outros "*numa condenação de galerianos*", "*a existência a saltar de migalha em migalha*", "*anseio insaciável de fartura*" (p.88), concretizando com a formiga: "*A coitada! Como se trabalhar fosse um destino!*" (p.88). A inversão da mensagem da velha fábula de La Fontaine, *lição a seguir*, faz-se em Cega-Rega e em Bambo. Torga recupera o tema em *Fábula da Fábula*, poesia do Diário VIII (p. 143), em que "*Um demónio secreto segredava/ Ao ouvido secreto/ De cada criatura/ Que quem não cantava/ Morria de fartura*". Apesar da simbologia generalizada que liga a formiga à vida industriosa, o budismo tibetano associa-a simultaneamente a símbolo de apego excessivo aos bens materiais do mundo. Modernamente, canções e poemas impregnam de carga disfórica a formiga em prol da cigarra, negligente, imprudente, meio leviana na tradição, que se torna marca eufórica, talvez devido ao mérito dos poetas.

O outro termo de comparação que se referia - Bambo, "*guarda zeloso dum mundo fremente de germinações*" - imbrica-se com a opção de Cega-Rega, que deixaria "*um celeiro vazio*" (p.89).

Reservei para final do estudo de *Bichos* estes dois contos porque apresentam algum paralelismo de ideias, mas as mensagens veiculadas são apenas semelhantes, porque se complementam.

No que concerne ao paralelismo, além do que já foi apontado, recuperar-se-á o "*o mundo fremente de germinações*" que ultrapassa o

abrolhar da natureza - é a fermentação do acto de criar do poeta, que olha essa natureza com um olhar especial.

Cega-Rega, por sua vez, tivera "o calor de um ventre", crisálida onde germinava a vida de borboleta - com "uma boca onde a fome a reclama" (p.86) - toda uma conotação da matéria identificável com terra-mãe no ritual da vida - e "as asas que o sonho deseja..." - o voo do poeta.

Ventre é símbolo maternal e de protecção, de ternura. Mas é também lugar prenante de transformações, é também "mundo fremente de germinações". O adjectivo *fremente* exprime bem a emoção e o arrebatamento do que germina, do que nasce, do que é criação - é esta que se alarga, em ambos os contos, ao poeta. *Fremente* como quando o corpo de Cega-Rega, onde "um raio quente de sol caíu" (p.87) se contrai "de volúpia" (p.87) e se empolga de "plenitude" (p.87). Complementa-se o arrebatamento: *germinar* do poema (*fremente*), *criar* (contrair-se de volúpia) - e plenitude, "ergueu-se a voz de triunfo" (Cega-Rega, p.87).

Aliás, o poeta é explicitamente referido: "Viesses ver o demónio do batráquio, reluzente de luar e alheado como um poeta..." (Bambo, p.63); "O poeta! Louvado seja Deus! Até que enfim lhe apareceu um irmão!" (Cega-Rega, p.89).

Poderemos dizer que a complementaridade dos dois contos se realiza no seguinte, lendo metaforicamente: Bambo, oferece-nos o processo de criação, o olhar especial do poeta e o modo de ser peculiar - "precatado, discreto" (p.61), "modo reservado" (p.62), "não abria o coração antes de saber a quem" (p.62) "um ser complicado" (p.63); a "mudez

*completa*" (p.65) onde germina a criação, a comunicação, a descoberta (fora nesse silêncio que o tio Arruda aprendera o sentido e beleza das coisas).

A noite assume um relevo especial também: preserva as "*horas silenciosas*" (p.65), "*nelas, as próprias sombras faziam confidências ao entendimento*" (p.65). Se lembrarmos parte da sua dimensão simbólica, compreenderemos mais profundamente como *as sombras fazem confidências ao entendimento*:

*"La nuit symbolise le temps des gestations, des germinations, des conspirations, qui vont éclater au grand jour en manifestation de vie. Elle est riche de toutes les virtualités de l'existence" (1982, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Dictionnaire des Symboles).*

Inscribe-se assim a importância da noite na criação poética e, conseqüentemente, o seu destaque no conto em estudo.

Enquanto em Bambo se expande a sensibilidade especial do poeta e o seu processo de criação (um processo que assenta numa mundividência particular, numa observação demorada e funda do mundo circundante, *ouvindo*, com um apego telúrico, a voz da Natureza), em Cega-Rega manifesta-se sobretudo a evolução - o seu aperfeiçoamento progressivo até voz triunfante.

Os dois primeiros períodos do último conto são um cenário catafórico do desenvolvimento:

*"É difícil. Isto de começar num montouro e só parar na crista de um castanheiro, tem que se lhe diga" (p.85).*

*Cimo do castanheiro* marca a plenitude depois de começar "a subir, a subir, a subir sempre" (p.87). Curiosamente a simbologia de castanheiro está ligada, na China antiga, ao Oeste e ao Outono (Chevalier e Gheerbrant, ob. cit.) - o conto termina: "a morte que a espreitava já, com os olhos frios do Outubro" (p.89). A plenitude depois da "dureza do caminho andado" (p.86) atinge-se em plena maturidade. Os frutos são recolhidos. O poeta oferece os frutos da pujança da sua criação. O mundo apenas se apercebe desta fase e não "da fundura dos abismos em que se debatera" (p.86), do que se passara nos bastidores:

*"O teatro do mundo tem palco e bastidores. As palmas da plateia festejam somente os dramas encenados. Que remédio, pois, senão a gente resignar-se e aceitar as sínteses levianas" (p.86).*

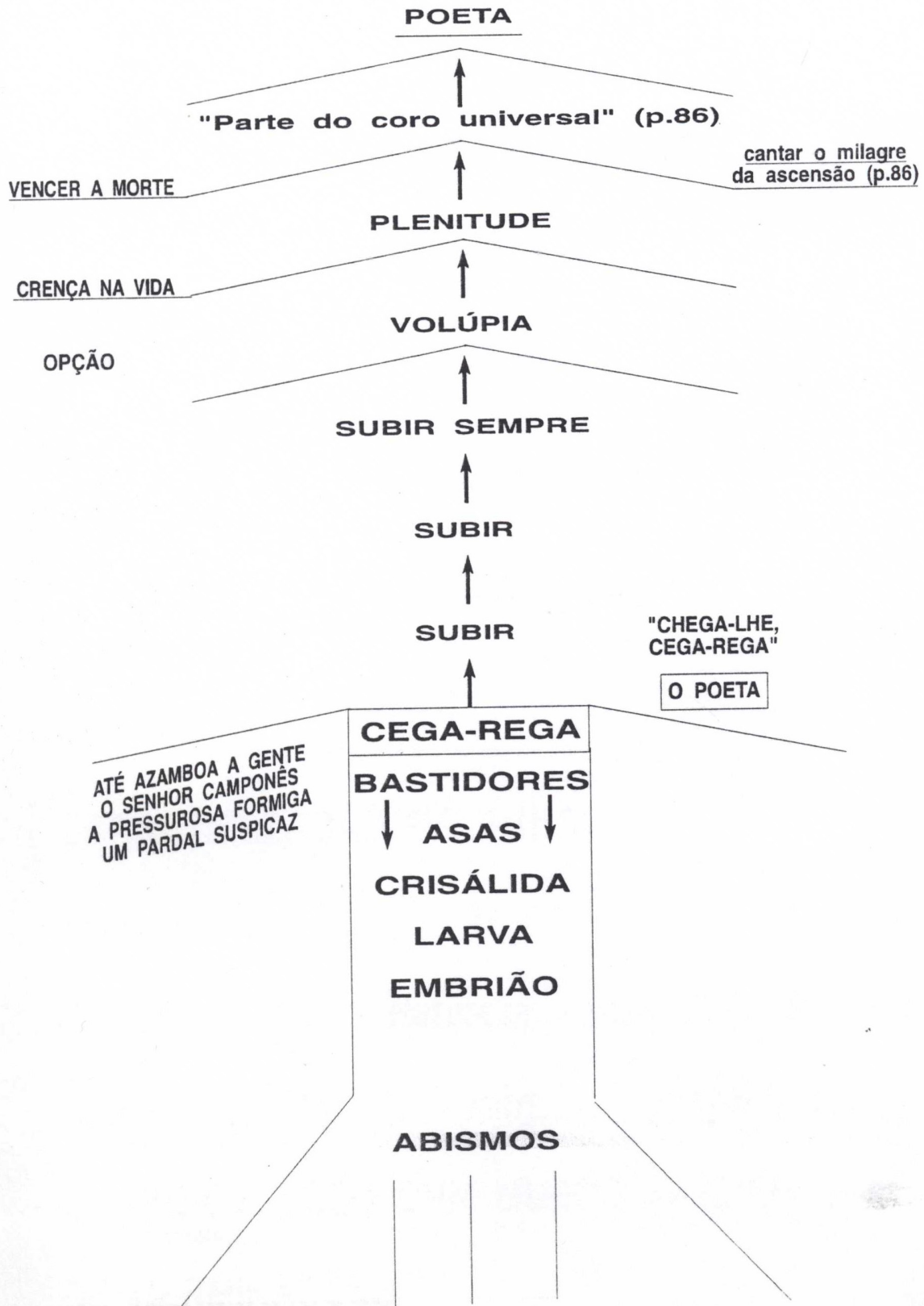
A última referência relaciona-se ainda com o jogo das aparências, das "primeiras impressões enganadoras" (*Bambo*, p.63).

Fica a opção determinada de Cega-Rega: "Nenhuma força humana ou desumana a faria calar" (p.87); "a escolha feita" (p.88).

O livre arbítrio, implicando que o homem escolha o seu caminho, a opção pelo **bem espiritual**, o **desapego dos bens materiais**, a **redenção do sonho e do poeta**, o **subir pelo próprio esforço**, o **amor à vida**, a **esperança**, o **respeito pelas diferenças individuais**, a **solidariedade**, a

**tolerância**, são valores que Bambo e Cega-Rega nos oferecem, são valores que a razão não deixa de garantir como ratificados universalmente, o que nos deixa acreditar que "*o sonho é uma constante da vida*" (como diz Gedeão, outro poeta), a pedra filosofal que a toca e transforma.

# CEGA - REGA - BICHOS (18ª edição)



# BAMBO E CEGA-REGA - BICHOS



## ↓ CARACTERIZAÇÃO DO POETA

Sensibilidade

Ciência de Vida - Natureza - porta dum Sésamo

OLHAR AS COISAS - silêncio - complexidade

GUARDA ZELOSO DUM MUNDO FREMENTE

DE GERMINAÇÕES

# BICHOS

**MUNDO DOS BICHOS**

**MUNDO DOS HOMENS**

VALORES

DESVALORES

**NERO  
MAGO  
MORGADO  
BAMBO  
TENÓRIO  
CEGA-REGA  
LADINO  
FARRUSCO  
MIURA  
VICENTE**

A CORAGEM  
A AUTENTICIDADE  
O SER  
HONESTIDADE  
A REVOLTA  
A INSURREIÇÃO  
...

A COBARDIA  
A FALSIDADE  
O PARECER  
VENALIDADE  
O CONFORMISMO  
A OPRESSÃO  
...

**PARIR COMO UM BICHO  
NEGAÇÃO DO INSTINTO MATERNAL  
(Abaixo de bicho)**

**AFASTAMENTO DOS HUMANOS  
BESTIALIDADE (SÓ INSTINTO)**

**ISOLAMENTO E INDIFERENÇA  
PERANTE O HUMANO**

**SIMPLICIDADE  
CONTACTO COM A NATUREZA**

MADALENA

RAMIRO

O SENHOR NICOLAU

JESUS

## VIII

# A ARTE PEDAGÓGICA NA VIAGEM DA LEITURA

*"No domínio da educação, a tarefa mais importante consiste em transpor os grandes ideais universais e sociais para a vida quotidiana e concreta do homem". (Suchodolsky, B., 1972)*

A tónica hoje dada à educação - enquanto formação integral do homem - em detrimento da pura instrução, é indiscutível teoricamente. Porque na prática assistimos, não poucas vezes, a tecnicismos ou conhecimentos superficiais, a um tocar *pela rama* das coisas, sem poisar, sem usufruir a sombra das árvores e sem sentir a seiva fremente que lhes corre nos troncos.

Os valores são grandes ideais e, se assim forem chamados de direito, têm dimensão universal e co-realizam a formação do homem. Impregnam a vida de sentido, e, incrustados na alma, regeneram o homem, transformam o seu pensamento e cosmovisão e são escoras seguras de

uma vida de relação em liberdade. Levando a agir, garantem a luta pela vida, contra a indiferença e a passividade.

Por isso, é importante que a educação não descure os valores, sobretudo numa época de crise, que é a nossa. Antes de qualquer crítica aos jovens, há que pôr a questão do que a sociedade tem para lhes oferecer e, por extensão, a escola, sobre a qual pesa grande responsabilidade enquanto subsidiária da formação da personalidade dos seus discentes.

A leitura é um dos meios mais importantes para a formação do homem - numa formação individual - que vai ter incidências na formação interpessoal e social.

## 1. ELOGIO DA LEITURA

A leitura é *viagem*. O enriquecimento cultural e moral, o *mergulho* na língua, a experiência de contacto com outras experiências são garantidos pela leitura. O sentido crítico aperfeiçoa-se progressivamente.

A eficácia da escola passa, em grande parte, pela capacidade que tiver de despertar o gosto pela leitura. Ler é acto solitário sobretudo. Porém, aqueles que não detêm o hábito de ler podem adquiri-lo por um *acto de partilha* que a escola lhes deve proporcionar. O modo como se processam as abordagens textuais na sala de aula pode marcar para sempre uma atracção ou uma repulsão. Ler é arte e a pedagogia é arte

também, antes primeiro (atrevo-me a dizê-lo) de ser ciência. É o docente que orienta a actuação dos alunos, mesmo sem desviar-se da perspectiva de condicionar-se aos seus interesses. A arte do professor está em proporcionar a *ilusão* de uma descoberta com um hábil procedimento de orientação. Neste aparente *ludíbrio* está implícito o papel da escola: dar a sensação do "*prazer de não cumprir um dever*".

Não obstante este papel de mediação e facilitação de que se tem vindo a investir o professor, esclareça-se que *facilitar* é verbo transitivo, que pressupõe a aprendizagem. Esta é da inteira responsabilidade dum eu, o aluno *aprende* por motivação própria. É esta motivação que o professor pode ajudar a desencadear, é neste ponto que se esteia a perspectiva de ensino, porque *ninguém ensina nada a ninguém*, parece ter dito Sócrates. A não ser que o discente o deseje e esteja predisposto a participar. O papel do docente será então importante, ratificado como cumprido, se progressivamente for adjuvante da autonomia do aluno.

A didáctica da literatura deve desencadear uma atitude problematizante face ao objecto *literatura* e esta "*dimensão didáctica deve, por conseguinte, ser procurada dentro da própria ciência e não ser-lhe aduzida a partir de fora*" (1989, Lothar Bredella, *Introdução à Didáctica da Literatura*, p.21). Diz ainda o mesmo autor:

*"Trata-se, afinal, de definir aquele lugar dentro de uma teoria da ciência em que se torne possível esclarecer a relação entre conhecimento e interesse, entre saber e formação, entre conhecimento e agir"* (ib., p.21).

A relação entre teoria e praxis levanta problemas em didáctica da literatura, porque o *agir* (para levar a uma formação literária circunscrita - mas não limitada - por metas educacionais) não pode confundir-se com algo exterior à própria ciência. A orientação de aprendizagens que se propõe a didáctica tem de proporcionar ao aluno a auto-determinação.

Corroborando estas asserções:

*"a legitimação desse ensino não pode depender do facto de ele impor ao sujeito de aprendizagem certas normas e modos de acção, mas, antes, de ele ser capaz de alargar o horizonte de motivação do aluno e de diferenciá-lo" (ob. cit., p.31).*

O ensino da literatura (e a expressão terá de compreender-se sempre na perspectiva de ensino-aprendizagem) implica considerar a literatura como objecto de estudo, nunca deixando de usufruir dum lugar de *sujeito* condicionador.

Quando Jacinto do Prado Coelho afirma: *"a literatura não se fez para ensinar: é a reflexão sobre a literatura que nos ensina"* (1976, *Ao Contrário de Penélope*, p.46), estamos em pleno acordo. Porém, parece importante esclarecer que seria ridículo que um professor fizesse da literatura apenas um meio (como outro qualquer) para exercer o ensino. Pelo menos, a partir de determinado nível etário e de anos de escolaridade que prevêem uma declarada abordagem à literatura. É também evidente que esta não se encara para concretizar teorias pedagógicas e didácticas. Estas estarão ao serviço da literatura, ajudarão à **reflexão sobre a**

**literatura** de que fala Jacinto do Prado Coelho. Desta reflexão decorrerá, conseqüentemente, **o que a literatura ensina**. Cada ciência tem o seu lugar próprio, não o perdendo quando está em causa uma inter-relação de cooperação.

O professor deve assim assumir seriamente a responsabilidade de **ensinar a aprender a ler**. Segundo Jacinto do Prado Coelho "*«ensinar a ler» consiste em facultar instrumentos mentais para a análise de textos e em exercícios de análise*" (ob. cit., p.64). Aponta «pecados» a evitar, como o abuso do ensino historicista (*a obra literária existe para ser lida*), o isolamento (na análise de textos) de *"ideias e sentimentos, às vezes até de personagens, abstraindo-os da sua função estética e desintegrando-os da contextura verbal"*, e o fragmentarismo, desligando o texto do conjunto maior a que pertence, por exemplo a totalidade duma obra (ib., pp.59/60).

**2. PA** *Intuição, sensibilidade e finura* são predicados dum verdadeiro crítico literário a que não devem ser alheios os professores de literatura (ib., p.47). Além disso, alguns *perigos* espreitam a leitura, como o subjectivismo. No entanto, podemos concluir que é ultrapassável - o texto apresenta vectores que conduzem percursos de leitura. A obra de arte, na perspectiva de Umberto Eco, é plurissignificativa, logo, aberta a várias leituras, mas estas são *controladas* pelo texto e só o texto as pode ratificar.

Verificámos que desde há muito o conto tem uma função pedagógica. Toda a leitura assume essa função.

Os contos de Torga não escapam a este contexto. Provou-se a

emergência de valores que se concretiza pela sua leitura. Cabe ao professor ajudar a descoberta do que está imerso para o fazer emergir na superfície das águas...

Um eu posiciona-se em relação aos outros e só assim consegue ter uma imagem de si. É um problema de identificação. Posiciona-se também em relação ao passado, não só o seu próprio passado particular, mas um passado que tem a ver com a humanidade e a herança cultural que esta vai legando. Só há crítica se houver pelo menos duas posições. É esta experiência que a literatura proporciona. Há um *efeito-literatura*, um *efeito-leitura* que vai conceder uma maior tolerância pelo enriquecimento da cosmovisão e, conseqüentemente, uma maior liberdade, pela consciência do que é liberdade.

## 2. PARA UMA ANÁLISE DOS CONTOS DE MIGUEL TORGA

### BREVE REFLEXÃO

Os contos de Miguel Torga realizam as características inerentes à narrativa curta que é o conto (analisadas na Parte Primeira). A capacidade, que se manifesta, de reter a atenção implica a garantia de estímulo da curiosidade. Assegura-se também um prazer de leitura pelos recursos de engenho da intriga e pelo *halo poético* que percorre as narrativas.

Deveremos considerar o nível etário a que vai proporcionar-se esta leitura. Muitos dos contos torguianos permitem que o aluno de 2º ciclo (a

criança de 10-12 anos) tenha acesso à compreensão desejável e ao enriquecimento que daí decorre. Porém, mais uma vez se reitera o papel importante do professor como facilitador de aprendizagens.

Para alunos de nível etário mais elevado, e sobretudo para os que já frequentam o ensino secundário, será importante o enquadramento do autor (com maior ou menor alargamento consoante o nível etário), implicando nesse enquadramento as linhas de força da sua obra.

Não cabe neste estudo a reflexão sobre os vários instrumentos de análise adequados aos objectivos inerentes a diferentes anos de escolaridade. Porém, defendo aquelas regras que são essenciais para uma consecução eficaz de objectivos independentemente desse mesmo nível etário: as que o próprio professor segue para que uma análise textual se torne eficaz, que é o mesmo que dizer enriquecedora e produtiva, plataforma de acordar para a leitura e o seu prazer. No entanto, é no ensino superior que a obra de Miguel Torga tem o seu espaço de maior aprofundamento, pelas virtualidades que a distinguem.

A teoria de Delaisement (1968, *Les Techniques de l'Explication de Textes*) sobre abordagem textual, embora difundida desde há muito, tem pertinência e actualidade - aliás, outras teorias de análise a propõem indirectamente ao pugnarem por palavras-chave, linhas de força, etc, que ficam no diálogo, no efémero da oralidade, que permite preservar informações, mas também perdê-las mais facilmente.

Aos esquemas de análise textual associa-se um outro tipo de memória que vem reforçar a interiorização da leitura, desde que,

evidentemente, esses mesmos esquemas contenham o essencial do texto.

Esta estratégia fundamenta-se na tradição hermenêutica da leitura, que Vincent Jouve (1993, *La Lecture*) chama de **leitura centrípeta**, porque "*si le texte renvoie à plusieurs sens, il n'est pas sûr qu'ils soient tous d'égale importance*" (p.68), dentro do princípio de coerência inerente à hermenêutica. Esta leitura centrípeta, que permitirá a compreensão do texto no que tem de essencial, não impede a **leitura centrífuga** ou *desconstrucionista*: "*il ne s'agit plus (...) de ramener le multiple à l'un, mais de démultiplier autant qu'il est possible le sens de chaque unité*" (ib., p.73). Nesta perspectiva, a leitura pressupõe assim múltiplos significados, integrando o diálogo do texto com o leitor, numa inter-acção geradora dum metatexto que traduz um encontro de textos: o da obra em estudo e o do leitor: "*chaque individu apporte, par sa lecture, un supplément de sens*" (ib., p.75). É a perspectiva da obra aberta (já comentada) com as leituras possíveis que a obra permite.

É necessário esclarecer que não se consegue uma análise textual apenas através dum esquema, pois a riqueza e variedade da linguagem, as características inerentes a um conjunto mais global da inserção da obra de determinado autor, a emoção estética que certos discursos privilegiadamente em si guardam, para poder desfrutar-se, não cabe num esquema ou pelo menos ficará diluída. Todavia, cabe aí o *coração* e a ideia fundamental que ajuda um professor a problematizar e os alunos podem compreender melhor. Nem está na minha ideia que este é o único caminho

não com a tradicional exposição do professor, mas sim como a partilha da

ou que sem um esquema não se analisa um texto. Mas é uma opção com resultados e o nível etário dos discentes pode condicionar a maior ou menor complexidade de um esquema de análise.

A leitura implica o intelecto e o coração, porque este último arrasta o empenhamento, a *alma* que se dá a todas as coisas. Só assim será *viagem*, no sentido amplo da palavra - a que se faz com desejo, para fruir, ver, pensar, *olhar volta*. A *viagem de negócios* não poderá investir-se deste encantatório, porque tem como motivo a necessidade apenas e como fim a utilidade. Embora permita uma eficácia também.

Dentro da perspectiva que se tem vindo a adoptar, diz ainda

Delaisement:

*"Isoler l'essentiel, le coeur du texte, et parfois sous formes de schémas qui parlent aux yeux et la raison est une nécessité première: on dégage ensuite les grandes voies, puis les chemins de traverse et les mille et mille réseaux qui viennent l'enrichir"* (ob. cit., Avant-Propos, p.X).

O que se compreende é o que tem possibilidade de se amar. O que se propõe é um *instrumento* para facilitar a compreensão, uma plataforma que permite o ponto de partida para a largada de voo que possa acompanhar o *voo próprio* da viagem que o texto oferece.

Só ainda um *reparo*: Delaisement refere muito a explicação dos textos e o próprio título da obra aponta para tal: "*Les Techniques de l'Explication de Textes*". Porém, é necessário que se leia esta explicação não com a tradicional *exposição* do professor, mas sim como a *partilha* da

construção da leitura - com a consciência de que é o contributo do aluno, orientado pelo professor, que será tido em conta. *O tempo do aluno* terá de ser o privilegiado.

O estudo dum extracto de conto (como aparece em muitas selectas de textos) deve ser sempre enquadrado no seu contexto ou referir-se simplesmente este (conforme o nível etário). O estudo parcial pode ser incentivo para conhecimento da totalidade e levar a uma leitura, *pedida* na aula, ou *espontânea*, dum leitor solitário em que despertou (e se despertou) esse gosto.

Não esqueçamos também que o *saber fazer* implica, antes de tudo, o *saber*, a ciência, o conhecimento e a interiorização de hipóteses de leitura, neste caso a de Miguel Torga contista. É este saber que se vai manipular através de estratégias planificadas com base no que a pedagogia e a didáctica aconselham na perspectiva desse *saber fazer*. Não devemos esquecer ainda o enriquecimento que proporciona a linguagem torquiana. Há uma declarada intenção de ruralismo para ir ao encontro das personagens *retratadas*, mas não cai no abuso do regional, que poderia ser um limite dimensão universal da sua obra. O próprio autor diz no Diário VII (p.179):

*"Conseguir na prosa a dignidade e a força descarnada destas fragas, e nos versos a pureza e a largueza dos horizontes que delas se descortinam, é o instintivo propósito da minha ambição de artista".*

Em primeiro lugar, surgirá a análise mais completa dum conto - *Música (Rus)*, seguindo-se-lhe um esquema que a sustenta. Inserir-se-

Óscar Lopes (*História Ilustrada das Grandes Literaturas - Literatura Portuguesa - II*) perspectiva a linguagem bem adequada de Torga:

Fica porém esta convicção: Miguel Torga é contista exímio e a sua leitura concede "... os coloquialismos de Torga são em regra comuns a todo o português da Europa e funcionam, quer no reconto quer no diálogo, como nexos vivos de uma narrativa global onde se procura eliminar qualquer bordão de escrita letrada. É claro que, desse modo, a narração fica mais próxima da fala das próprias personagens, predominantemente rústicas, contribuindo para o fecho da sua subjectividade objectivada" (p.824).

Quando deparamos com a voz do narrador, o seu posicionamento é de harmonia no enunciado, destacando-se, no entanto, o pensador com as palavras apropriadas e o poeta com o seu envolvimento estético. A palavra rude, mas dúctil, impregna a linguagem de virilidade, numa "escrita de ponta e mola", no dizer de Teresa Rita Lopes (1993, *Ofícios a um "Deus de Terra"*, p.67).

A análise literária tem de pressupor a palavra como intermediária com o leitor, mas não isoladamente, antes nas suas relações subtis com o discurso literário.

Para finalizar, apenas o seguinte: fazem parte deste trabalho esquemas de alguns contos que dão a ideia dum linha de leitura, mas são por si sós insuficientes (como já foi dito) para *dar conta* do que deve ser a análise desses mesmos contos.

Em primeiro lugar, surgirá a análise mais completa dum conto - *Música (Rua)*, seguindo-se-lhe um esquema que a sustenta. Inserir-se

depois outros esquemas de alguns contos, que foram objecto de estudo neste trabalho.

Fica porém esta convicção: Miguel Torga é contista exímio e a sua leitura concede o prazer da busca, da descoberta, do enriquecimento socio-cultural e moral. É *viagem* a não perder.

\*\*\*\*\*

## MÚSICA - A LIRA DE ORFEU PARA EURÍDICE

O conto *Música*, na colectânea Rua, começa *in ultimas res*, bastando três linhas para nos dar um desfecho para uma história ainda nem começada: o casamento de uma personagem feminina e a morte de outra, masculina, acontecimentos anunciados com a diferença de dois dias no jornal *Voz da Justiça*, cujo título nos deixa uma dúvida, neste momento, para se definir com ironia quando da posse de toda a história. O leitor domina também uma relação causa/efeito de imediato: o lexema *desgraçada*, referindo-se à notícia do casamento, que, nas entrelinhas, deixa adivinhar como causa da desgraça da morte. As duas personagens são introduzidas anonimamente, como se pudessem ser quaisquer outras, de acordo com o título Rua desta colectânea, em que se inserem outros contos com histórias possíveis de acontecer em qualquer altura e em qualquer lugar. Como leitores ficamos presos a esta morte, como se nos tivesse sido dada em notícia (*o lead*) e será justificação para construir o conto: uma grande analepse com outras pequenas analepses que irão contribuir para as caracterizações necessárias.

Só à personagem masculina é atribuído mais tarde nome: o Lopes. *Ela* será, já a meio da narrativa, a *filha do Anastácio Martins*, nunca chamada pelo nome próprio, excepto no anúncio do casamento (Teresa Martins).

Conto de personagem, tem, como eixo da história, o Lopes - "*rapaz pobre*", "*filho do Roque sapateiro, a sua estrela, no dizer de todos, estava na loja do pai.*" A esta predisposição opõe-se "*a igreja do Carmo, ali ao pé, consubstanciada num órgão que nela havia*".

Com discurso elíptico e sumariado - de acordo com uma economia narrativa exigível -, define-se um percurso da personagem: torna-se organista ajudado pelo padre Romão, perante a incompreensão dos que lhe tinham definido a estrela de guia - "*dois anos de persistência*" e "*a incompreensão do sapateiro desanimou*".

Indícios de um eu criador são marcados no texto quando se referem à maneira diferente como tocava o *Credo* ou o *Tantum Ergo* e dizia "inventei-a".

O sucessor do padre Romão entendeu como era pena o Lopes não partir, que o narrador justifica com "*mesquinhez do meio em que viviam*" (p.82) e o sumário:

*"Mas os anos, a morte dos pais, um ordenado miserável, e um desânimo que bebia no ar, tolhiam-lhe a vontade de ir mais longe"*  
(p.81).

A rotina que parecia vir a ser a vida do organista, realizado no prazer da música, é perturbada *um dia*, instaurando a mudança no *status quo*: o aparecimento da figura feminina que é encarada como *visão alta de mais para ter nome e sentido* (p.83)

O essencial do conto vai então desenrolar-se como uma partitura, de acordo com o título: a música, fonte de felicidade e quebra de solidão, os momentos musicais associados à aparição. A linguagem não verbal das duas personagens - "*meses a fio*" (p.83) e a timidez dele (caracterização) impeditiva duma aproximação mais concreta. Havia uma "*comunhão cega e muda*" (p.84) - ela não o via, apenas se limitava a ouvir a sua música; ele não conseguia falar-lhe, como tímido que era.

O encontro frente a frente concretiza-se uma tarde, quando o Lopes entrava na igreja. O deslumbramento (*fulminado* - p.85) também não lhe dá coragem de fitá-la. É *ela* que o olha. Delineia-se então uma concretização de Orfeu e Eurídice no inferno, mas invertendo o mito: o adeus dela a olhá-lo, a perda dele com este olhar. Ao contrário de Orfeu quando traz Eurídice do Inferno e não resiste a olhar para trás, perdendo-a para sempre.

O silêncio verbal deste encontro institui a ambiguidade da leitura feita da personagem masculina: "*Tinha medo do sonho*" (p.85), mas foi dele que se alimentou (manifestando-se involuntariamente perante os outros) até à notícia do casamento dela. O leitor, pela voz do narrador onisciente, não partilha da mesma *leitura* da personagem, por isso acompanha-a prevendo o ponto alto da desilusão, participando antecipadamente nela. Até ao desenlace fatal no suicídio. O fim estava dado no início do conto.

Faltava o suporte da justificação - o suporte da narrativa.

O título *Música* concerne o halo poético do conto: uma partitura de música, em *andamentos* como os da vida.

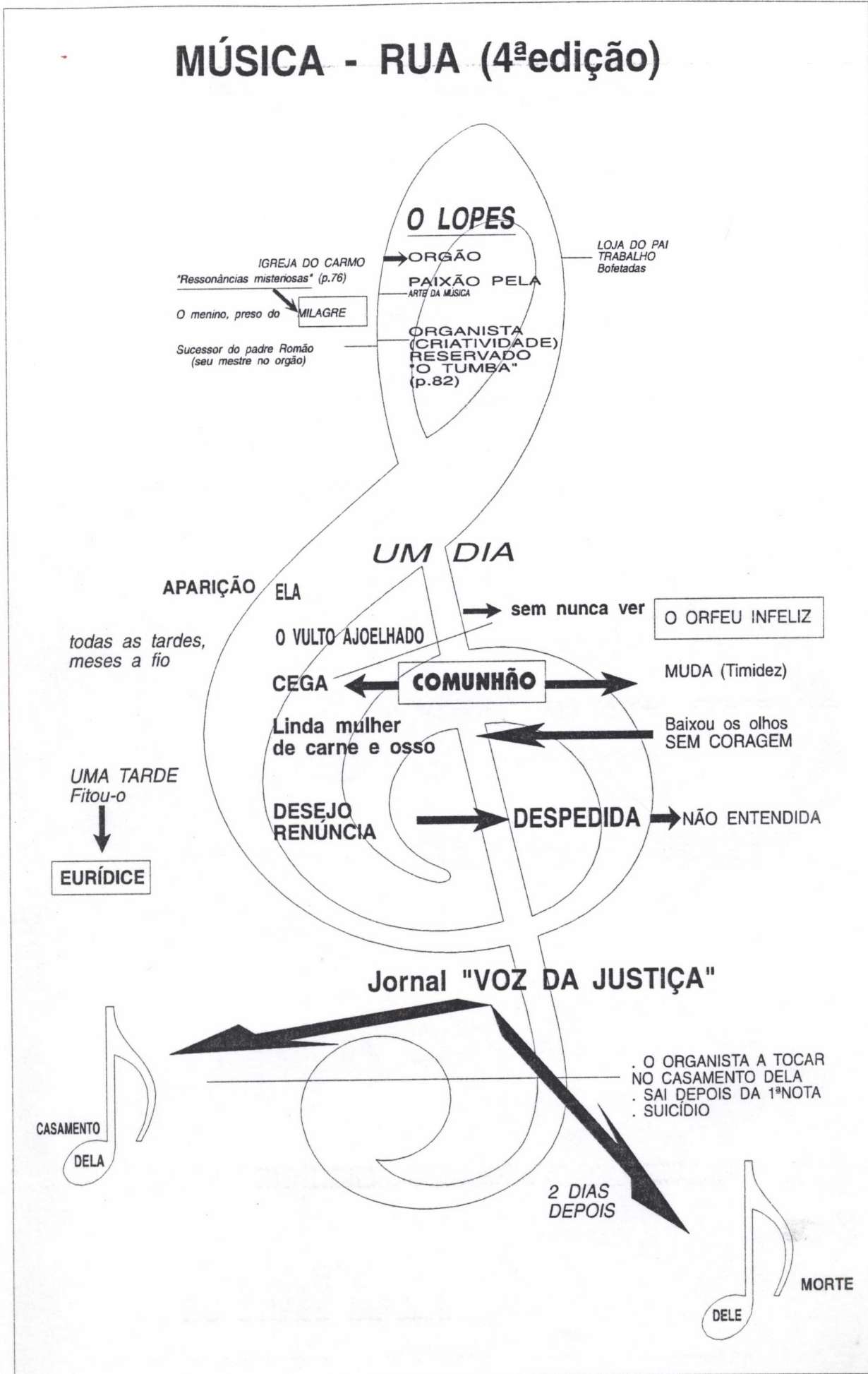
A música é comunicação, desde "o menino preso do milagre" (p.79), continuada por outros lexemas e expressões que a definem, como êxtase " *píncaros do inefável* " (p.83), chamando o padre Romão de " *prestidigitador* " devido aos acordes musicais que consegue. Prestidigitador ligado a ilusão, magia, poder de algo sublime.

É a música que acompanha a visão de Eurídice.

Porém, a desistência de tocar no casamento dela é negar-se a violar algo sagrado: a música unira-os no Desejo, não poderia estar presente na Renúncia (exterior apenas). O suicídio é essa recusa. No rasgo dilacerante do comboio procura as Bacantes, que lhe darão a paz. Na partitura estava presente a voz de Eurídice sem a qual não poderia mais executar-se. Partitura truncada como a sua vida.

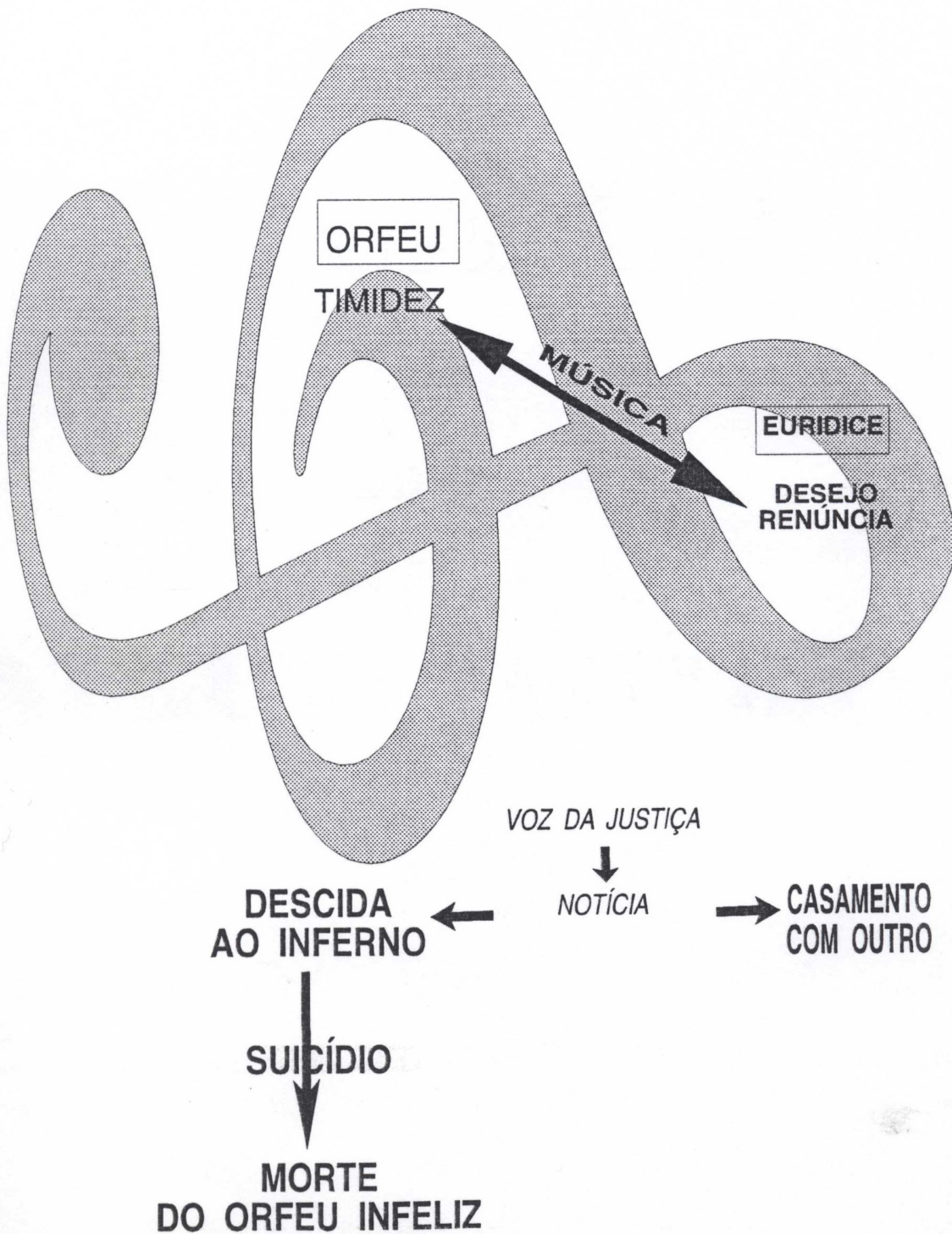
Estruturalmente, um narrador onisciente domina as seqüências narrativas, que se imbricam umas nas outras (analepses dentro de analepse) concorrendo para o mesmo fim - a caracterização da personagem, que, por temperamento e carácter, não consegue comunicar-se.

# MÚSICA - RUA (4ª edição)



# MÚSICA - RUA (4ª edição)

## INVERSÃO DO MITO DE ORFEU



**ESQUEMAS**

**DE**

**ALGUNS CONTOS**

# A MARIA LIONÇA - CONTOS DA MONTANHA (5ª EDIÇÃO)

GALAFURA  
TALEFE DO MUNDO > MONTANHA

## A MARIA LIONÇA - SÍMBOLO DE GALAFURA

DIVINIZAÇÃO  
RESPEITO

"como quando se ouve  
tocar a senhor-fora" (p.13)

GRANDEZA HUMANA

Amor  
coragem

AUTÊNTICA  
FIDELIDADE  
CORAGEM  
FIRMEZA

VIRTUDES

*FIEL AO AMOR  
JURADO  
"RESIGNAÇÃO  
DISCRETA"  
(P.18)*

*"não chorou fora  
dos limites" (p.20)*

*REGAÇO  
DE MÃE*

*NOVA VIA  
SACRA*

*INFÂNCIA E JUVENTUDE*

SOL DE GALAFURA



MORTE DA MARIA LIONÇA (70 anos)

**UMA PERMANÊNCIA (p.21)**

"A ESTREMADA REGULARIDADE DA  
SUA VIDA" (p.21)

De comboio: "Nos braços  
de sessenta anos o filho morto" (p.22)

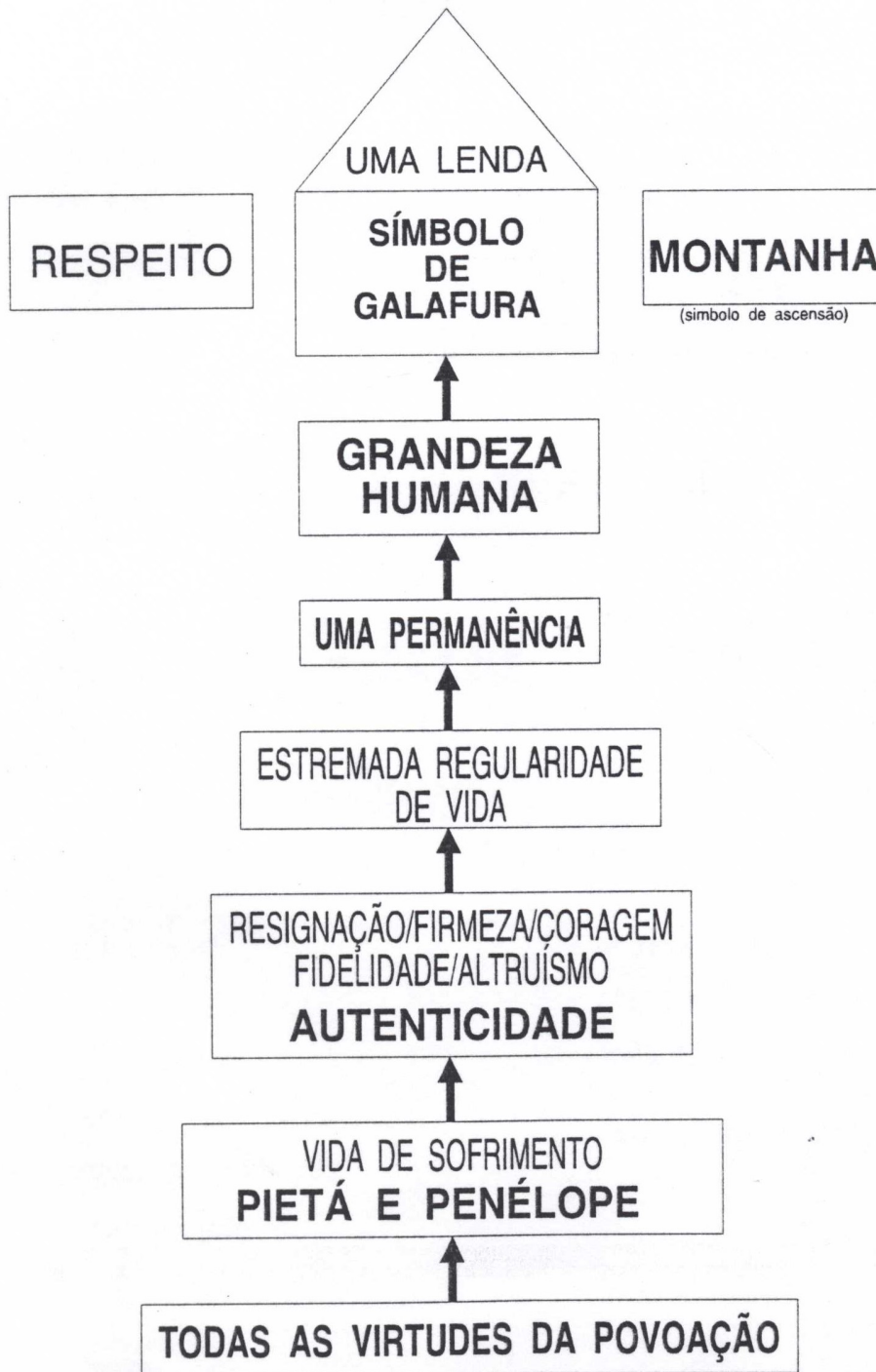


PASTORA

"halo de pureza que simbolizava a  
própria pureza da galafura" (p.16)  
"todas as virtudes da povoação" (p.16)

# A MARIA LIONÇA - CONTOS DA MONTANHA (5ª edição)

## DIVINIZAÇÃO



# HOMENS DE VILARINHO-CONTOS DA MONTANHA

(5ª edição)

## VILARINHO

PERSONAGEM COLECTIVA

- O FIRMO DESORIENTAVA VILARINHO
- VILARINHO DESANIMAVA

- *Batina rota e cachaço de cavador* (p.46)
- AGARRADO À TERRA  
"fora cá da minha freguesia nem latim sei" (p.48)
- *VIVIA AMANCEBADO E TINHA PROLE* - p.49
- *UM CASTANHEIRO* (p.53)
- *COMO UM ROCHEDO* (p.53)

CRENÇA NA MUDANÇA  
ESPERANÇA

PADRE JOÃO

FIRMO - MORDOMO DA FESTA  
DA SENHORA DA AGONIA  
UM ANO EM VILARINHO

PARTIDA NA  
VÉSPERA DA  
FESTA

FIRMO

· Depois do regresso de Amarante, da Tropa (p.46):

- \* VALDEVINOS (p.46 e 51)
- \* TRAGAMUNDOS
- \* AVE DE ARRIBAÇÃO (p.50)
- \* COMO UM MALTÊS (p.52)
- \* RÉPROBO (p.52)

condenação de  
Vilarinho

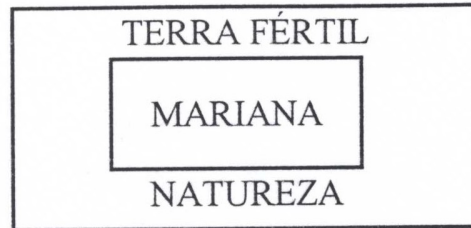
1ª EXPERIÊNCIA  
DE MUNDO

DESEJOS DE MUNDO (p.47)

PARTIDAS E REGRESSOS

AMOR À VASTIDÃO DO MUNDO (p.54)

MARIANA-Miguel Torga ("Novos Contos da Montanha"  
9ª edição)



PARTO DA TERRA

"A terra bebia o sol e a humidade,  
espremia-se depois quanto podia e  
atulhava o mundo de folhas, de  
flores e de frutos" (p.109)

PARTO DE MARIANA

**A TERRA PREPARADA PARA PRODUZIR**

"A enxada nas mãos do trabalhador deu o golpe  
e a terra fofa.... como uma mulher sôfrega de amor

bebeu de um trago a levada que a beijou

**CÓPULA**

**MARIANA É TERRA**

"O seu corpo tinha agora uma frescura de terra molhada"(p.111)

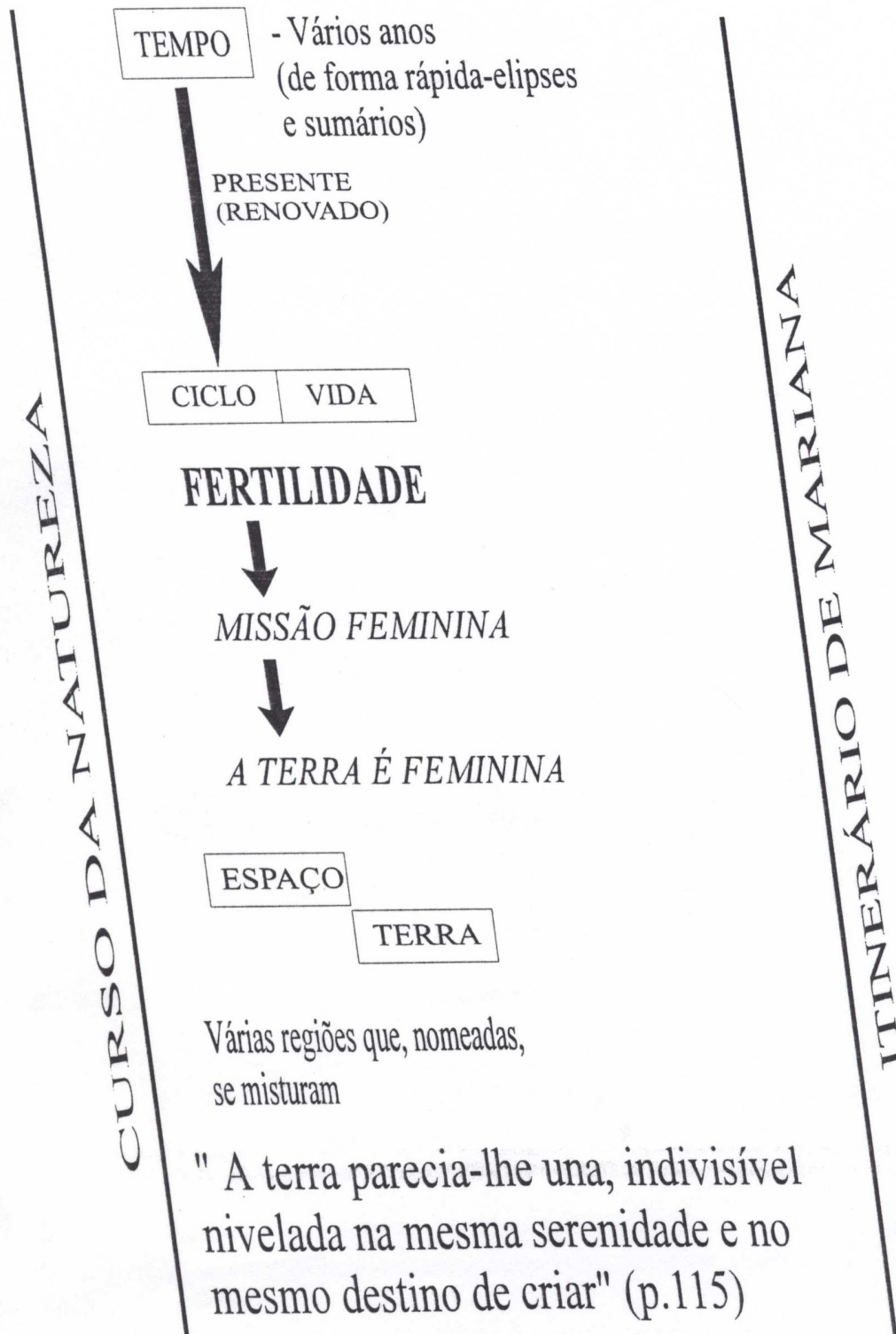
"a fogueira precisava de lenha"(p114)

"atrás de qualquer parede recebia a seiva de uma nova vida"(p115)

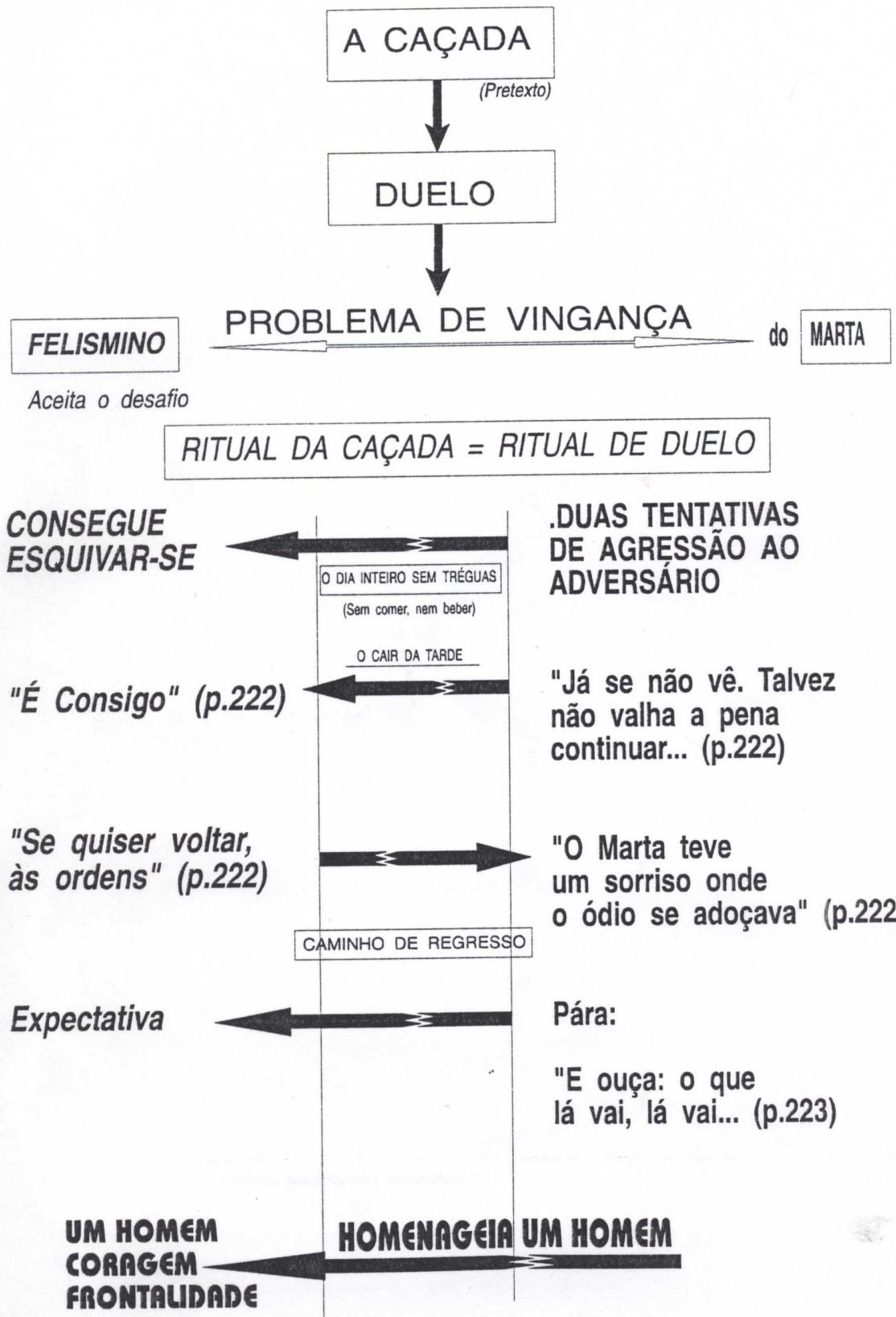
**CONCLUSÃO:** "A terra humilde era ela. Eles actuavam apenas como o vento, que  
traz a semente, e passa"(p.117)

"SAIBA A MENINA QUE NÃO TÊM PAI... SÃO SÓ MEUS"

# MARIANA-MIGUEL TORGA ("Novos Contos da Montanha 9ª edição")



# A CAÇADA - NOVOS CONTOS DA MONTANHA (9ª edição)



## A FESTA-MIGUEL TORGA (Novos Contos da Montanha)

NOBRE/MULHER/FILHA

OBJECTIVO



FESTA DE SANTA EUFÉMIA

PREPARATIVOS PARA REALIZAR SONHOS

PAUSAS DESCRITIVAS  
(caracterização de ambientes)

O DIA DA FESTA

AJUSTE DE CONTAS

PAGAMENTO DE PROMESSAS

ENCONTRO COM O NAMORADO

NOBRE

MULHER

FILHA

REALIZAÇÃO DE SONHOS

OS AMORES

PERDA DE VIRGINDADE (HONRA)

A FÉ

JOELHOS FERIDOS

OS ÓDIOS

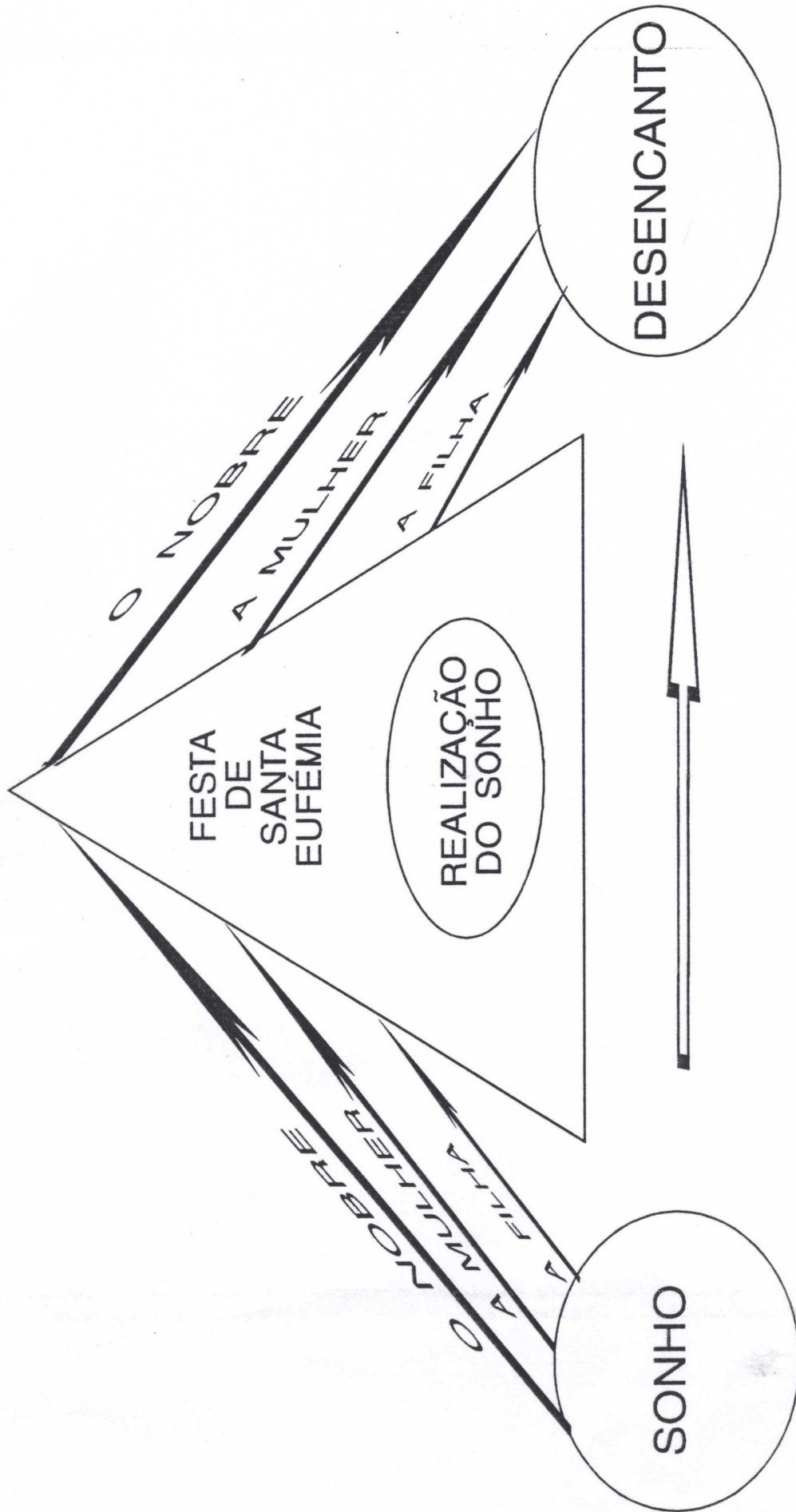
DORES

("costela partida ou grossa  
avaria dentro do peito")

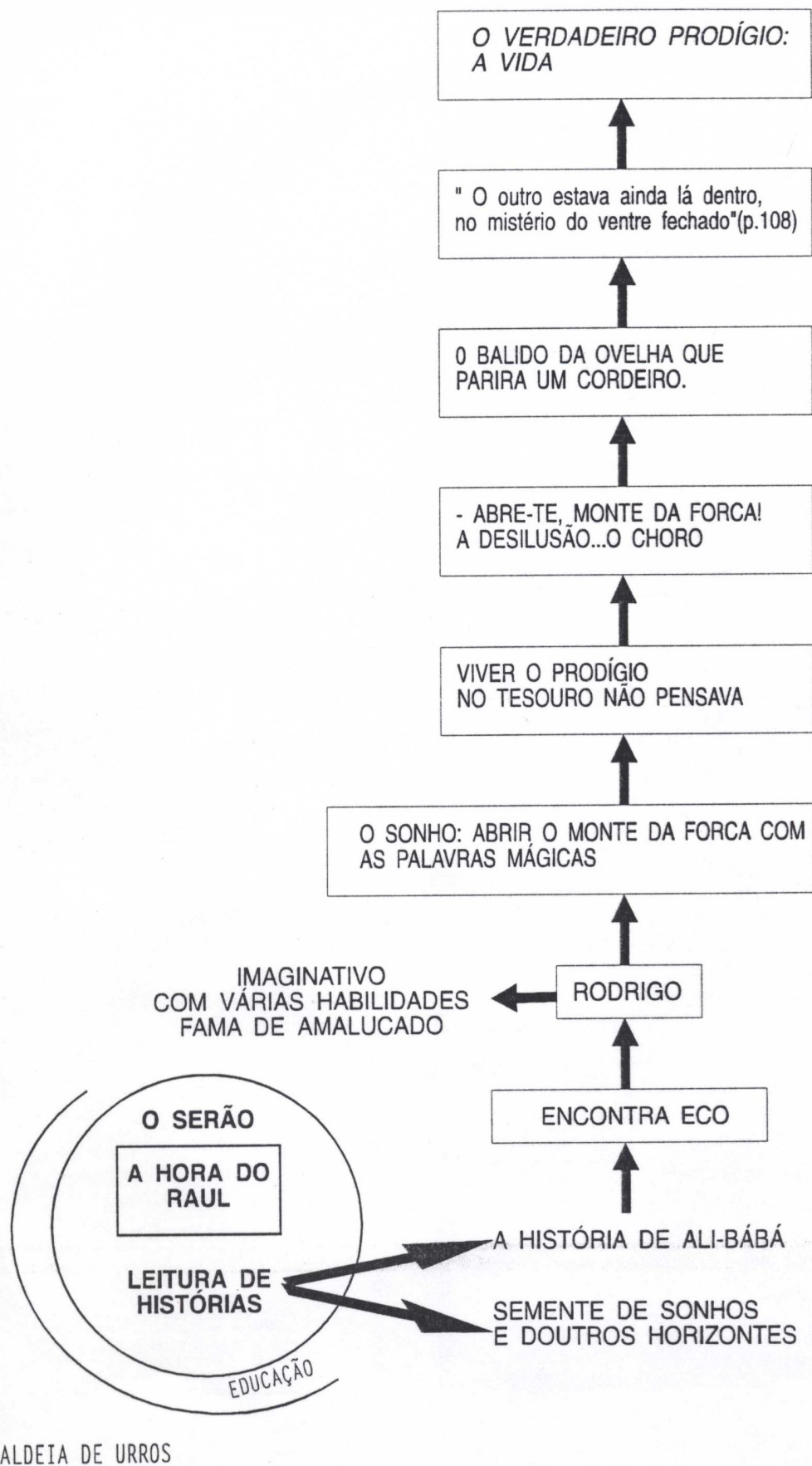
DESENCANTO

- luz crua da realidade "  
sem "paz de plenitude"

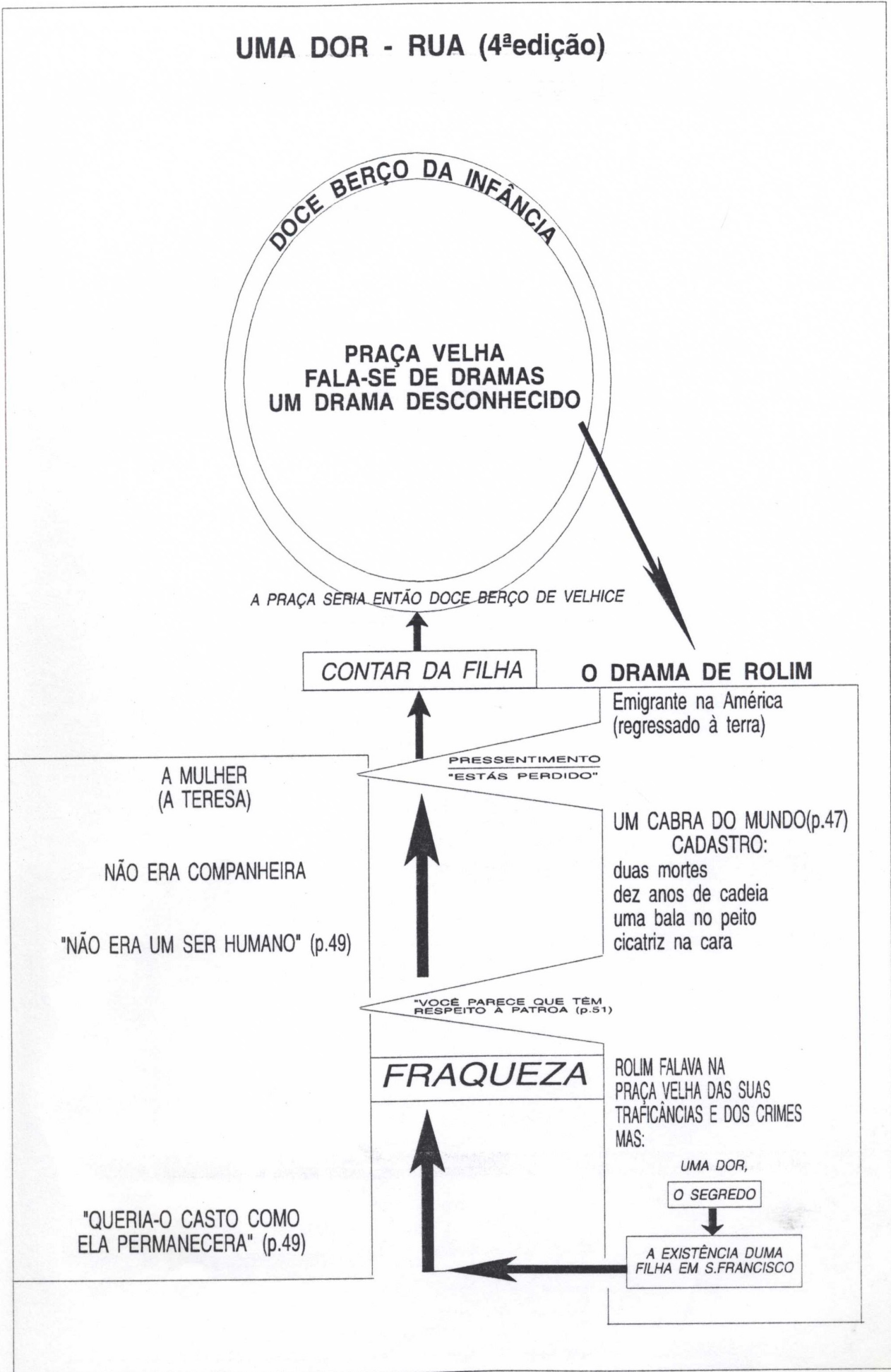
# A FESTA - NOVOS CONTOS DA MONTANHA



# O SÉSAMO - NOVOS CONTOS DA MONTANHA (9ª edição)



# UMA DOR - RUA (4ª edição)



# AREIA HUMANA - PEDRAS LAVRADAS (3ª edição)

## O AGRESSOR

ENG. Venâncio

O PODER DOS FORTES  
(OS FRACOS DEVEM SUBMETER-SE)

DECIDE TUDO sem consultar  
a mulher

## O AGREDIDO

CLARISSE

"O pior é se os fracos  
um dia se revoltam (p.90)

ESTÉRIL

SOLIDÃO  
INCOMUNICABILIDADE

DO TERRENO DESÉRTICO  
↓  
UM PINHAL

"escárnio do poder  
fecundante do  
marido" (p.94)

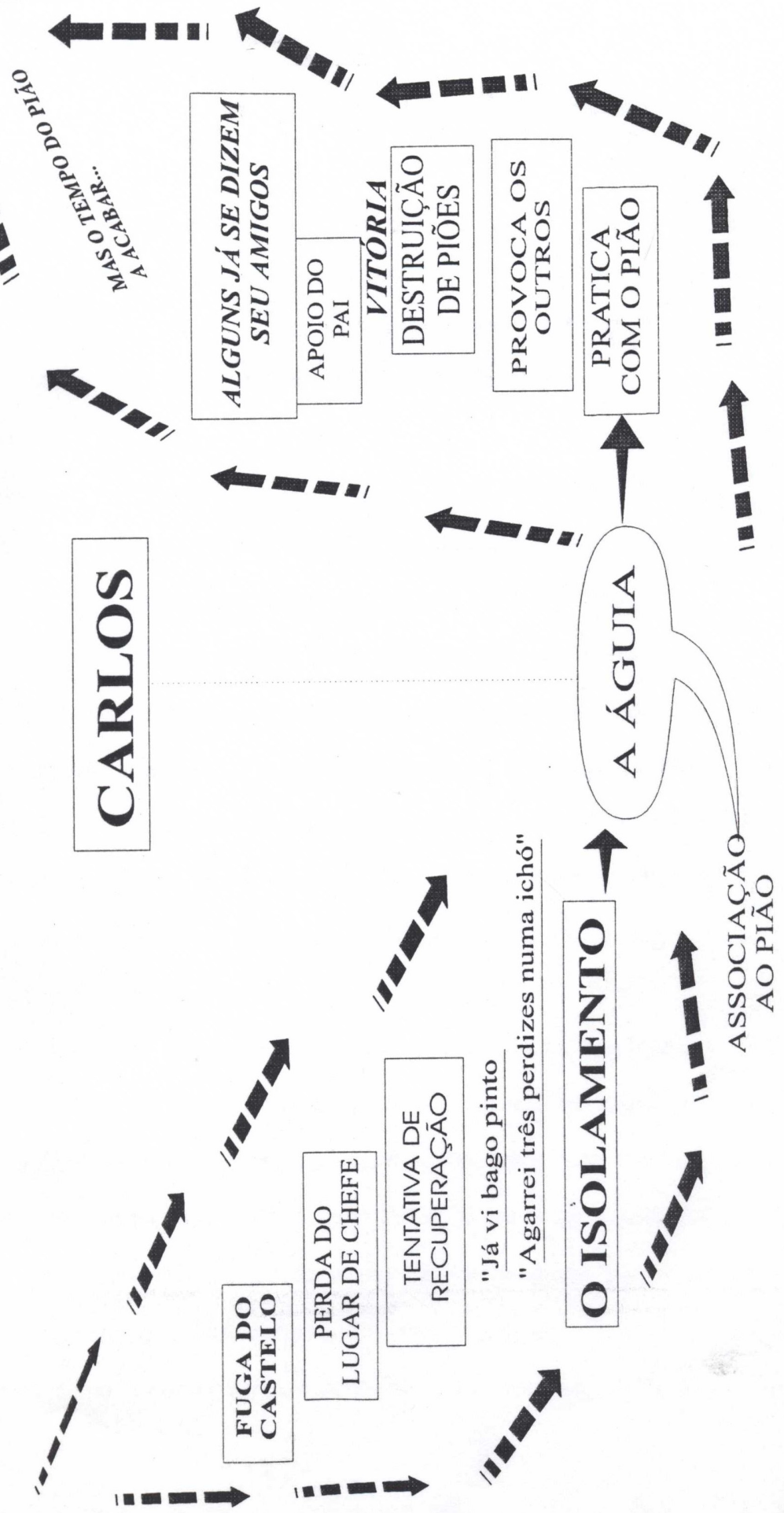
CLARISSE  
SAI DE CASA  
"e pôs-se a caminhar" (p.95)

"VOLTA. NÃO VALE A PENA PERDER  
TEMPO"

"Quando não eram devorados,  
todos os bichos regressavam  
ao ninho" (p.96)

*Mas Clarisse  
não voltou...*

# "O PEQUENO HERÓI" - MIGUEL TORGA (PEDRAS LAVRADAS)



## FIM DE VIAGEM INACABADA...

Fez-se uma travessia na *viagem* que foi a leitura do Desejo. Fascínio. Reflexão sobre contos de Miguel Torga, enquadrados no contexto de grande obra. Uma *viagem* inacabada, que apenas chegou a um cais.

Comecei por apelidar Miguel Torga como contista de montanha e parece-me ter ficado patente no teor de grande parte dos contos estudados. Porém, também não esquece os quotidianos citadinos: a colectânea Rua, de título catafórico, com os dramas de cidade pequena, onde se delineiam círculos de vizinhanças e conhecimentos, e alguns contos de Pedras Lavradas, onde esculpe uma variedade de actuações humanas, que se remetem a contos rurais ou de cidade.

Um universo de valores toma corpo à medida que se aprofunda a leitura (várias leituras) - "*Les bons lecteurs sont toujours des relecteurs*" (1992, Vincent Jouve, *L'Effet-Personnage dans le Roman*) - "*Lire est doux; relire est - quelquefois - plus doux encore*" (1992, Emile Faguet, *L'Art de Lire*) - que dimanaram dum rumor de vozes de personagens, vindas do próprio "*rumor da língua*" (1987, Barthes, *O Rumor da Língua*).

Vimos como a personagem é ponto axial da narrativa, como nos

contos de Torga foi elemento basilar de abordagem, porque polariza modos de ser e estar em relação a outros, a um lugar e a um tempo, não deixando, porém, na sua dimensão humana, de ter um valor universal pelo que diz de prazer e dor, do Bem e do Mal, da vida do homem, da sua filosofia face à Vida em que pesa a certeza da morte, defrontada pelo amor ao próprio viver, por Ícaro e Sísifo, eternamente renascidos na Revolta do homem livre. Na personagem se firmam *nós avaliativos* donde ressaltam valores ou desvalores, esteios de certas *vidas* que exprimem Vida.

Se a *demonstração* está feita através das personagens, também está através do criador, que as *habita*, aprovando-as ou punindo-as, compreendendo-as porém na custosa assunção do destino. As actuações num *palco* como o da vida *estremecem* na linguagem, sobretudo na do narrador, que se *mistura* nos problemas levantados, pelo conhecimento profundo da gente de Trás-os-Montes, um pouco de Portugal e muito de humanidade - por isso, universal.

O próprio autor, no prefácio da tradução castelhana dos *Contos e Novos Contos da Montanha*, que transcreve no Diário XV, afirma essa universalidade:

*"...o universal é o local sem paredes. (...) Psicologicamente, nenhum é murado. Daí que reajam e actuem como filhos do mundo em todas as circunstâncias. Amam, odeiam, procriam, matam e morrem da mesma maneira que um Chinês da China".*

O conhecimento do outro está no conhecimento da personagem, e

o seu *saber-viver, saber-fazer, saber-dizer e saber-fruir* estabelecem comparações e oposições, que nos dão enquadramentos de valor ou desvalor. Como diz Hamon:

*"Le normatif informe et définit chaque personnage du roman dans son action, le personnage étant de surcroît délégué à sa propagation, à son estimation, à sa constitution" (Texte et Idéologie, p.220).*

Provou-se também que a intrusão do narrador tem responsabilidade na descoberta do normativo, com a sua cumplicidade com as personagens, através da pertinência do discurso abstracto ou da justeza de certas máximas - um narrador que se apresentou como pensador que conhece e sente a vida.

Se a longa tradição de envolvimento da literatura numa preocupação didáctica declarada se foi esbatendo, não deixa de apresentar-se com esse tónus, ao defrontar a experiência do outro - só que perpassando subrepticamente no texto, que *mostra, representa*, mas não diz a não ser no sussurro inaudível que o leitor tem de decodificar.

No prefácio já citado, o autor, ao falar dos heróis que apresenta, investe-os dum papel de influência, dirigindo-se sempre ao leitor:

*"Pode ser que, a conhecê-los, aprendas a conhecer-te. (...) Como sabes, somos insondáveis. E só a reparar nas virtudes e nos defeitos dos outros muitas vezes se faz um pouco de luz no nosso espírito".*

O valor pedagógico dos contos torguianos é indiscutível - pelos valores que deles emergem, pelas experiências de vida, pelo próprio encantatório da narrativa curta e da sua arte de prender.

Um convívio em que se criam laços como os do encontro entre o Príncipezinho e a raposa. Cativar é palavra de prazer e o que Barthes (1987, *O Rumor da Língua*, pp. 35,36) chama de *tipos de prazer da leitura* actualizam-se através destes contos: permitem a *relação feiticista* - o leitor "*sente prazer com as palavras, com certas palavras, com certos arranjos de palavras*"; o leitor é "*puxado para a frente (...) por uma força que está sempre mais ou menos disfarçada, da ordem do "suspense": (...) é nessa usura impaciente, arrebatadora, que decide a fruição*"; a terceira aventura da leitura - "*a leitura é condutora do Desejo de escrever*", "*desejamos o ama-me presente em toda a escrita*".

Todos estes prazeres se experimentam na leitura dos contos - a linguagem é adequada às personagens e com toda a *naturalidade* se insere em cada uma. O próprio *pensamento* (que o narrador onisciente transporta até nós) tem a *lógica* da perspectiva de factos. Contudo, emociona-nos também o halo poético do narrador, em certas circunstâncias, quando assume a responsabilidade da sua intrusão. Assim como nos toca o pensador na sua humanidade, co-responsabilizando o leitor:

*"Por isso, de mãos erguidas, imploram de quem passa o piedoso silêncio que preceda um acto de respeito e compreensão. Respeito pela*

sua medida, que é humana, e compreensão pelos trâmites das suas acções, que foram terrenas" (*Novos Contos da Montanha*, "Prefácio à terceira edição").

Este entendimento da falibilidade do homem terreno, a imperfeição humana, justifica os desvalores, não os apoiando embora.

Na filosofia torguiana, e depois da leitura dos contos (considerando-os fios duma grande teia, que é a obra toda), sobressai o **amor à vida**, a **luta humana** pela sua dignificação e a **assunção do homem revoltado** contra qualquer **opressão**, que é o mesmo que dizer a luta pela **liberdade**, que, conseguida, é motivo de maior responsabilidade pelo livre arbítrio de decisão de actos e das opções manifestadas.

A **autenticidade** do ser é que faz o **ser homem**, contra jogos de máscara que escondem interesses mesquinhos. Na autenticidade implica-se uma relação com os outros e consigo próprio.

Precisamos desses outros para nos posicionarmos e termos consciência da nossa imagem: "*Exister pour nous ne nous suffit pas. Il nous faut exister pour les autres, exister par les autres.*" (1973, Gaston Bachelard, *Le Droit de Rêver*, pp.209/210).

Além de tudo o mais, existir para os outros é amor. Insere-se em altruísmo e solidariedade.

Os contos torguianos demonstram esta importância do contrato do ser humano com outros seres humanos, através de comunidades encravadas na montanha ou na própria cidade, neste último caso sobretudo

com as colectâneas Rua e Pedras Lavradas.

Uma outra mensagem de relevo é a que nos dá a relatividade das coisas (lembre-se o conto *Um cigarro*) e da fraqueza inerente ao ser humano, também capaz das maiores heroicidades. Por isso, a compreensão e confiança, e a esperança que norteia o homem, enquanto Ícaro, na fé de alcançar a luz dos sonhos. Em tudo, o amor à vida.

O profissional da educação é um eixo importante do sistema educativo e do seu sucesso. Ser professor implica o saber, o saber fazer e o saber estar. O saber condiciona a existência da segunda perspectiva e até da terceira - porque ninguém sabe estar na incomodidade que dá o desconhecimento e a falta de concretização duma didáctica.

O ensino da literatura - e leia-se ensino-aprendizagem porque esta última ratifica o sucesso do primeiro - exige, antes de mais, um domínio dos saberes necessários. Quanto mais profundamente se sabe, maior será a capacidade de adequação aos diferentes níveis etários e maior clarividência permitirá a escolha de metodologias que facilitem o ensino-aprendizagem.

Ensinar literatura é ter consciência do seu valor formativo no plano cultural e estético, mergulhando simultaneamente no universo da linguagem literária e na progressiva conquista da autonomia do leitor, pelo alargamento da enciclopédia deste e da dinâmica e estruturação do pensamento, pela aquisição de competências (linguística, literária e, conseqüentemente, a competência comunicativa) - um valor formativo de relevo. Empenhar-se implica conhecimento, que advém duma racionalidade

de análise ancorada numa teoria que a organiza e lhe dá forma - que seja condutora do já referido *desejo de escrever*, quase exigido pela leitura crítica. *como o prazer vem ao leitor?*

Dos contos de Torga pode-se retirar o "*benefício intelectual*", que permite redefinir padrões culturais, o "*enriquecimento afectivo*", que vem da reflexão, dos pensamentos que o texto desencadeia e "*font réssurgir une part oubliée de notre être*" - "*le lecteur, à travers les personnages, cherche la clé de son énigme*" (1992, Jouve, *L'Effet-Personnage dans le Roman*, pp. 232 e 234).

Ilações do jogo da leitura realizada destacam o *efeito-personagem* num leitor enquanto *lectant, lisant e lu*.

Sabe-se da psicanálise que os fantasmas do inconsciente, a energia pulsional, podem arranjar substitutos na leitura, pela resposta ao desejo de conhecer e compreender. O confronto com *um outro* pode conceder a sublimação. Mais do que saber de si é aprender com esse outro.

Jouve (1992) termina o seu estudo com a frase: "*La lecture romanesque est bien d'abord cela: une pédagogie de l'autre.*"

Quando, em 1967, Truffaut ofereceu ao público o filme *Grau de Destruição (Fahrenheit 451)*, adoptado do romance de Ray Bradbury, proclamava a importância da leitura, pela história inquietante (passada depois do ano 2.000) da perseguição aos que tinham livros. Livros que um bombeiro incendiava - a transferência de apagar um *outro fogo*. Os resistentes *transformam-se em livros*: cada um, clandestinamente, decora o

texto duma obra. Para preservar o fogo da aventura de ler...

Barthes (1987, *O Rumor da Língua*, p.36) chama aventura "ao modo como o prazer vem ao leitor".

Quanto a mim, eu desejo que o *relato* desta viagem, que foi *aventura*, seja estímulo para viagens de outros leitores.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

ABBAGNANO, Nicola. História da Filosofia. 2ª edição. - Lisboa: Editorial Presença, 1978, 14 vols., vol VIII, 57/198 pp..

ALBERONI, Francesco e VECA, Salvatore. O Altruísmo e a Moral. Trad. Maria da Graça Morais Sarmiento. 2ª edição. - Lisboa: Bertrand Editora, 1988, 1 vol..

ALBERONI, Francesco. Valores. Trad. Maria Carlota Álvares da Guerra. - Lisboa: Bertrand Editora, 1994, 1 vol.. Col. "Ensaaios e Documentos"- 8.

ANDRADE, Júlio Vaz de. Os Valores na Formação Pessoal e Social. - Lisboa: Texto Editora, 1992, 1 vol.. Col. "Educação Hoje".

BACHELARD, Gaston. Le Droit de Rêver. - Paris: Presses Universitaires de France, 1973, 1 vol.. Col. "A la Pensée" (Dirigée par Philippe Garcin).

BACHELARD, Gaston. La Terre et les Rêveries de la volonté. 10ème édition. - Paris: Librairie José Corti, 1957, 1 vol..

BALIBAR, Etienne e MACHEREY, Pierre. Sobre a literatura como forma ideológica. In: "Literatura Significação e Ideologia". - Lisboa: Arcádia, 1976, 1 vol.. Col. "Práticas de Leitura" - 2 (Dirigida por Maria Alzira Seixo).

BARTHES, Roland. A Imaginação do Signo. In: "Ensaio Críticos". Tradução de António Massano e Maria José Pascoal, revista por Madalena Cruz Ferreira. - Lisboa: Edições 70, 1977, 1 vol.. Col. "Signos"- 11.

BARTHES, Roland. O Rumor da Língua. Trad. António Gonçalves. -Lisboa: Edições 70, 1987, 1 vol.. Col. "Signos"- 44.

BERGEZ, Daniel. L'Explication de Texte Littéraire. - Paris: Bordas, 1989, 1 vol..

BERRIO, Antonio García. Teoría de la Literatura. - Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1989, 1 vol.

BETTELHEIM, Bruno. Psicanálise dos Contos de Fadas. Trad. Carlos Humberto da Silva. - Lisboa: Livraria Bertrand, 1984, 1 vol..

BOOTH, Wayne C.. A Retórica da Ficção. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. - Lisboa: Editora Arcádia, 1980, 1 vol.. Col. "Artes e Letras/Arcádia", pp. 21 - 38.

BREDELLA, Lothar. Introdução Didáctica da Literatura. Trad. Maria Assunção Pinto Correia, Hannelore Araújo, Irmatraud May e Aires Graça. - Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989, 1 vol.. Col. "Universidade Moderna" - nº 89.

CAMUS, Albert. O Homem Revoltado. Trad. Virgínia Motta. -Lisboa: Edição "Livros do Brasil", s/d, 1 vol..

CAMUS, Albert. O Mito de Sísifo. Ensaio sobre o absurdo. Trad. Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. - Lisboa: Edição "Livros do Brasil", s/d, 1 vol..

CIRLOT, Juan-Eduardo. Diccionario de Símbolos. 4ª edición. - Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1981, 1 vol..

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des Symboles. - Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982, 1 vol.. Col. "Bouquins".

COELHO, Eduardo Prado. A Evolução da Teoria Literária e o Ensino da Literatura em Portugal. In: "A Letra Litoral" / Eduardo Prado Coelho. - Lisboa: Moraes Editores, 1979, 1 vol., 53/75 pp.. Col. "Margens do Texto"-9.

COELHO, Eduardo Prado. Humanismo e Ideologia. In: "O Reino Flutuante" / Eduardo Prado Coelho. - Lisboa, Edições 70, 1972, 1 vol., 53/59 pp.. Col. "Signos" - 1.

COELHO, Eduardo Prado. Literatura e Humanismo. In: "O Reino Flutuante" / Eduardo Prado Coelho. - Lisboa: Edições 70, 1972, 1 vol., 313/316 pp.. Col. "Signos" - 1.

COELHO, Eduardo Prado. O Mais-Saber e a Diferença ( A Literatura e o seu Ensino ). In: "A Letra Litoral" / Eduardo Prado Coelho. - Lisboa: Moraes Editores, 1979, 1 vol., 76/100 pp.. Col. " Margens do Texto" - 9.

COELHO, Eduardo Prado. Problemas do Realismo. In: "O Reino Flutuante" / Eduardo Prado Coelho. - Lisboa: Edições 70, 1972, 1 vol., 111/122 pp.. Col. "Signos" - 1.

COELHO, Jacinto do Prado. Como Ensinar Literatura. In: "Ao Contrário de Penélope" / Jacinto do Prado Coelho. - Lisboa: Livraria Bertrand, 1976, 1 vol., 45/66 pp.. Col. "Tempo Aberto" - 2 (dirigida por Victor Santos Gonçalves).

COELHO, Jacinto do Prado. Introdução Sociologia da Leitura Literária. In: "Problemática da Leitura - aspectos sociológicos e pedagógicos. - Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, 1980, 1 vol., 9/33 pp.. Col. "Textos de Literatura" - 2.

DICCIONARIO DE LA MITOLOGIA MUNDIAL. - Madrid: EDAF, 1984, 1 vol..

DICIONÁRIO DE PSICOLOGIA / Michel e Françoise Gauquelin / André Akoun / André Amar e outros. - Lisboa / São Paulo: Verbo, 1980, 1 vol..

DICIONÁRIO DE SOCIOLOGIA / Raymon Boudon / Philippe Besnard / Mohamed Cherkaoui e Bernard-Pierre Lécuyer. Trad. António J. Pinto Ribeiro. - Lisboa: Círculo de Leitores, 1990, 1 vol..

DURAND, Gilbert. Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire. 10e édition. - Paris: Dunod, 1969, 1 vol..

ECO, Umberto. Les limites de l'Interprétation. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. - Paris: Bernard Grasset, 1992, 1 vol., 19/47 pp..

ELIADE, Mircea. O Sagrado e o Profano. A essência das religiões. Trad. Manuela Torres. - Lisboa: Edição "Livros do Brasil", s/d, 1 vol.. Col. "Vida e Cultura" - 62.

FABRE, Michel. L'Enfant et les Fables. - Paris: Presses Universitaires de France, 1989, 1 vol.. Col. "Pédagogie d'Aujourd'hui" (dirigée par Gaston Mialaret).

FAGUET, Emile. L'Art de Lire. - Paris: Armand Colin Editeur, 1992, 1 vol.. Col. "L'Ancien et le Nouveau".

FOULQUIÉ, Paul. Dicionário da Língua Pedagógica. Trad. Maria Helena Fernandes e Mário Teixeira. - Lisboa: Livros Horizonte, s/d., 1 vol..

GENETTE, Gérard. Discurso da Narrativa. Ensaio de Método. Trad. Fernando Cabral Martins. - Lisboa: Editora Arcádia, 1979, 1 vol.. Col. "Práticas de Leitura" - 7 (Direcção Maria Alzira Seixo).

GENETTE, Gérard. Figures III. - Paris: Editions du Seuil, 1972, 1 vol.. Collection "Poétique" (dirigée par Gérard Genette et Tzvetan Todorov).

GOTLIB, Nádía Battella. Teoria do Conto. 5ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1990, 1 vol.. Série "Princípios".

GRIMAL, Pierre. Dicionário da Mitologia Grega e Romana. Trad. Victor Jabouille. - Lisboa: Difel, 1992, 1 vol..

HAMILTON, Edith. La Mitologia. Grecia, Roma y norte de Europa. - Barcelona: Daimon, 1983, 1 vol..

Supressor: 1980, 1 vol. Col. "Student" - 40

HAMON, Philippe. Para um Estatuto Semiológico da Personagem. In "Categorias da Narrativa". 3ª edição. - Lisboa: Arcádia, 1979, 1 vol.. Col. "Práticas de Leitura" nº 3 (Dirigida e prefaciada por Maria Alzira Seixo).

Educação e Ensino".

HAMON, Philippe. Texte et Idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire. - Paris: Presses Universitaires de France, 1984, 1 vol.. Col. "Ecriture" (dirigée par Béatrice Didier).

HEINEMANN, Fritz. Filosofia dos Valores. In: "A Filosofia do Século XX". 4ª edição. Trad. e prefácio de Alexandre F. Marujão. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, 1 vol., 431/448 pp..

HEINEMANN, Fritz. Ética. In: "A Filosofia do Século XX". 4ª edição. Trad. e prefácio de Alexandre F. Marujão. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, 1 vol., 421/429 pp..

KANT, Immanuel. Fundamentação da Metafísica dos Costumes. Traduzida

HERDEIRO, Maria Bernardette. Dimensão Pedagógica da Leitura. In: "Problemática da Leitura - aspectos sociológicos e pedagógicos". - Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, 1980, 1 vol., 35/47 pp.. Col. "Textos de Literatura" - 2.

HESSEN, Johannes. Filosofia dos Valores. Tradução e prefácio do Prof. L. Cabral de Moncada. 5ª edição. - Coimbra: Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1980, 1 vol.. Col. "Studium" - 40.

JEAN, Georges. Cultura Pessoal e Acção Pedagógica. Trad. José Maria Azevedo. - Lisboa: Edições Asa, 1990, 1 vol.. Col. "Biblioteca Básica de Educação e Ensino".

JOLLES, André. Formes Simples. Traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet. - Paris: Editions du Seuil, 1972, 1 vol.. Col. "Poétique".

JOUVE, Vincent. L'Effet-Personnage dans le Roman. - Paris: Presses Universitaires de France, 1992, 1 vol.. Coll. "Ecriture" (Dirigée par Béatrice Didier).

JOUVE, Vincent. La Lecture. - Paris: Hachette, 1993, 1 vol.. Coll. "Contours Littéraires" (dirigée par Bruno Vercier).

KANT, Immanuel. Fundamentação da Metafísica dos Costumes. Traduzida do alemão por Paulo Quintela. - Lisboa: Edições 70, 1991, 1 vol.. Col. "Textos Filosóficos" - 7.

KAYSER, Wolfgang. Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução Ciência da Literatura). 6ª edição portuguesa totalmente revista pela 16ª alemã por Paulo Quintela. - Coimbra: Arménio Amado, Editor, Sucessor, 1976, 1 vol.. Col. "Studium".

LOBO, Francisco Rodrigues. Corte na Aldeia. Introdução, Notas e Fixação do texto de José Adriano de Carvalho. - Lisboa: Editorial Presença, 1992, 1 vol.. Col. "Clássicos Presença" - 2 (Dirigida por Maria de Lourdes Belchior, José Adriano de Carvalho e Maria Lucília Gonçalves Pires).

LOGOS - Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia. - Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1989/1992, 5 vols.

LOISEAU, Sylvie. Les Pouvoirs du Conte. - Paris: Presses Universitaires de France, 1992, 1 vol.. Col "L'Educateur" (dirigée par Gaston Mialaret).

MÁRIO MARTINS, S. J.. Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa. 2ª edição. - Lisboa, 1980, 1 vol..

MAUCO, Georges. Psicanálise e Educação. Prefácio de André Berge. Trad. Manuel José do Carmo Ferreira. 5ª edição. - Lisboa: Moraes Editores, 1977, 1 vol.. Col. "Psicologia e Pedagogia".

MOISÉS, Massaud. O Conto Português. 2ª edição. - São Paulo: Editora Cultrix, 1991, 1 vol..

MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. 5ª edição. São Paulo: Cultrix, 1988, 1 vol..

MORENO, Armando. Biologia do Conto. - Coimbra: Livraria Almedina, 1987, 1 vol..

MORIN, Edgar. As Grandes Questões do Nosso Tempo. Trad. Adelino dos Santos Rodrigues. - Lisboa: Editorial Notícias, s/d, 1 vol.. Col. "Ciência Aberta" - 7.

MORIN, Edgar. O Homem e a Morte. Trad. de João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. - Lisboa: Publicações Europa-América, s/d, 1 vol.. Col. "Biblioteca Universitária" - 19.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Escolher e/é Julgar. In: Cadernos da COLÓQUIO/Letras - 1. Teoria de Literatura e da Crítica. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, 1 vol..

A PERSONAGEM DE FICÇÃO. Antonio Candido e outros. - São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, 1 vol.. Col. "Debates" - 1.

PICARD, Michel. La Lecture comme Jeu. Essai pour la Littérature. - Paris: Les Editions de Minuit, 1986, 1 vol.. Collection "Critique".

Rodriguez. - Madrid: Alhambra Longman, 1994, 1 vol..

REIS, Carlos. Construção da Leitura. Ensaio de metodologia e de crítica literária. - Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 1982, 1 vol., pp. 9 - 55.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M.. Dicionário de Narratologia. - Coimbra: Livraria Almedina, 1987, 1 vol..

REIS, Carlos. Técnicas de Análise Textual. 2ª edição revista e aumentada. - Coimbra: Livraria Almedina, 1978, 1 vol..

Universidade do Minho, Dir. Vitor Manuel de Aguiar e Silva. - Braga:

RENAUD, Michel. Os Valores num Mundo em Mutação. In: Revista "Brotéria", vol 139, Outubro - 1994, 299/322 pp..

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. Teoria e Metodologia Literárias. - Lisboa:

RIFFATERRE, Michael. A Ilusão Referencial. In: "Literatura e Realidade. Que é o Realismo?". Vários Autores. - Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, 1 vol., 29/128 pp.. Col. "Arte e Sociedade" - 3.

Livraria Almedina, 1982, 1 vol..

RIMMON-KENNAN, Schlomith. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. - London: Methuen, s/d, 1 vol..

ar e. O Texto Literário e os seus Códigos. In:

"Cadernos da COLÓQUIO/Letras" - 1. Lisboa: Fundação Calouste Guibenkian, 1982, 1 vol..

RODRÍGUEZ, Miguel Díez. Breve Historia del Cuento. Estudio Preliminar in "Antología del Cuento Literario". Selección y edición de Miguel Díez Rodríguez. - Madrid: Alhambra Longman, 1994, 1 vol..

SCHAFF, Adam. Linguagem e Conhecimento. - Coimbra: Livraria Almedina, 1974, 1 vol..

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. A estrutura do romance. - Coimbra: Livraria Almedina, 1974, 1 vol..

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Língua Materna e Sucesso Educativo. In: "Diacrítica", nº 3-4, 1988-89 - Revista do Centro de Estudos Portugueses da Universidade do Minho. Dir. Vítor Manuel de Aguiar e Silva. - Braga: Universidade do Minho.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Teoria e Metodologia Literárias. - Lisboa, Universidade Aberta, 1990, 1 vol..

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Teoria da Literatura. 4ª edição. - Coimbra: Livraria Almedina, 1982, 1 vol..

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O Texto Literário e os seus Códigos. In: "Cadernos da COLÓQUIO/Letras" - 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, 1 vol..

SUCHODOLSKI, Bogdan. A Pedagogia e as Grandes Correntes Filosóficas.

Trad. Dra Liliana Rombert Soeiro. - Lisboa: Livros Horizonte, 1972, 1 vol..

Col. "Biblioteca do Educador Profissional" - 18.

ZERAPPA, Michel. Bois et Sociétés. 2<sup>e</sup> édition. - Paris: Presses

TACCA, Oscar. As Vozes do Romance. Trad. Margarida Coutinho Gouveia.

- Coimbra: Livraria Almedina, 1983, 1 vol.. Col. "Novalmedina".

TAVARES, Maria Andresen de Sousa. Porquê o Ensino da Literatura nas

Escolas Superiores de Educação?. In: "Diacrítica" nº 3-4, 1988-89 - Revista

do Centro de Estudos Portugueses da Universidade do Minho. Dir. Vítor

Manuel de Aguiar e Silva. - Braga, Universidade do Minho.

TORGA, Miguel. Antologia Poética. Coimbra: Edição de autor, s/d. , 1 vol..

TORGA, Miguel. Diário VII. 2<sup>a</sup> edição revista. - Coimbra: Edição de autor,

1961, 1 vol..

TORGA, Miguel. Diário IX. - Coimbra: Edição de autor, 1964, 1 vol..

TORGA, Miguel. Diário XI. - Coimbra: Edição de autor, 1973, 1 vol..

TORGA, Miguel. Portugal. 3<sup>a</sup> edição revista. - Coimbra: Edição de autor,

1967, 1 vol..

A VIAGEM ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO. Organizado por Stephen Reckert e Y. K. Centeno. - Lisboa: Editora Arcádia, 1983, 1 vol..

ZÉRAFFA, Michel. Roman et Société. 2e édition. - Paris: Presses Universitaires de France, 1976, 1 vol..

## BIBLIOGRAFIA SOBRE MIGUEL TORGA

ACTAS DO PRIMEIRO CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE MIGUEL TORGA. AQUI, NESTE LUGAR E NESTA HORA. - Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1994, 1 vol..

ANIDO, Nayade. Miguel Torga e a "recusa do divino". In: COLÓQUIO/Letras, nº24, Março de 1975, 31/40 pp..

ANTUNES, M. O Desespero Humanista de Miguel Torga e das Novas Gerações. In "Brotéria" pp 112/113. Notas Críticas. vol.LX - nº7. Julho de 1975.

ARNAUT, António. Estudos Torquianos. - Coimbra: Fora do Texto, 1992, 1 vol..

CHORÃO, João Bigotte. Como é Torga?. In "COLÓQUIO/Letras" nº98, Julho/Agosto 1987, 19/21 pp..

COELHO, Jacinto do Prado. Casticismo e Humanidade em Miguel Torga. In "Ao Contrário de Penélope". - Lisboa: Livraria Bertrand, 1976, 1 vol., 271/273 pp.. Col. "Tempo Aberto" - 2 (dirigida por Victor Santos Gonçalves).

FERNÁNDEZ, Eloísa M<sup>a</sup> Pilar Alvarez. Mito y Personaje en Contos da Montanha, de Miguel Torga. Tesina de Licenciatura dirigida por D<sup>a</sup> Pilar Vázquez Cuesta. - Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978, 1 vol..

FILHO, Linhares. O Poético como Humanização em Miguel Torga. In: "COLÓQUIO/Letras" n<sup>o</sup> 98, Julho/Agosto de 1987, 13/18 pp..

FREIRE, António. Lendo Miguel Torga. - Porto: Edições Salesianas, 1990, 1 vol..

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. Sete Meditações sobre Miguel Torga. - Coimbra: 1977, 1 vol..

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. Ser e Ler Miguel Torga. - Lisboa: Vega Lda, s/d, 1 vol.. Col. "Perfis" n<sup>o</sup> 6.

HERRERO, Jesús. Miguel Torga Poeta Ibérico. - Lisboa: Arcádia, 1979, 1 vol..

LOPES, Óscar. História Ilustrada das grandes Literaturas - Literatura Portuguesa -II. -Lisboa: Editorial Estúdios Cor, s/d., 813/830 pp..

LOPES, Teresa Rita. Além, Aqui e Aquém em Miguel Torga: análise de "Vicente". In: "COLÓQUIO/ Letras" nº 28. Maio de 1975.

LOPES, Teresa Rita. Miguel Torga: Mito, Rito e Disfemismo. In: "Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes". Tomos 35/36. 1975/1976, 209/233 pp..

LOPES, Teresa Rita. Miguel Torga - Ofícios a um "Deus de Terra". -Lisboa: Edições Asa, 1993, 1 vol.. Col. "Perspectivas Actuais- Ensaio".

LOURENÇO, Eduardo. Tempo e Poesia. -Lisboa: Editorial Inova, 1974, 1 vol., 85/123 pp..

MACHADO, Álvaro Manuel. Miguel Torga ou a Impureza da Criação. In: "COLÓQUIO/ Letras" nº 43. Maio de 1979.

MELO, José de. Miguel Torga, a Obra e o Homem. -Lisboa: Arcádia Editora, 1960, 1 vol..

MELO, José de. Miguel Torga (Ensaio Biobibliofotográfico). -Aveiro: Lions Clube de Aveiro, 1983, 1 vol..

MOURA, Frederico de. Vestígios de Miguel Torga. Edição de David Jorge Pereira, 1977, 1 vol..

MOURÃO-FERREIRA, David. Lâmpadas no Escuro - de Herculano a Torga - Ensaios. -Lisboa: Arcádia Editora, 1979, 1 vol., 183/203 pp..

MOURÃO-FERREIRA, David. O Poeta e o Mundo dos Sentimentos. In: "Jornal de Letras e Artes". Ano V, nº 212. -Lisboa: Editor Alexandre Martins, 1965.

MOURÃO-FERREIRA, David. Poética e Poesia no "Diário de Miguel Torga". In: "COLÓQUIO/Letras", nº 43. Maio de 1978.

MOURÃO-FERREIRA, David. Tópicos de Crítica e História Literária. - Lisboa: União Gráfica, 1969, 1 vol..

MOURÃO-FERREIRA, David. Saudação a Miguel Torga. In: "COLÓQUIO/Letras", nº 98, Julho/Agosto de 1987, 9/12 pp..

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Os Mitos Clássicos em Miguel Torga. In: "COLÓQUIO/Letras" nº 43, Maio de 1978.

REIS, Carlos. Miguel Torga ou o Paradigma Perdido. In: "Homenagem a Miguel Torga" Suplementos de Biblos, 10. -Coimbra, 1979.

ROCHA, Clara Crabbée. O Espaço Autobiográfico de Miguel Torga.

-Coimbra: Livraria Almedina, 1977, 1 vol.. Col. "Almedina" nº 33.

SACRAMENTO, Mário. As raízes do Estilismo em Miguel Torga. In:

"Ensaio de Domingo". -Coimbra: Coimbra Editora, 1959, 1 vol..

SAMPAIO, Rui. Itinerário de Miguel Torga. In: "Colóquio", 18, Maio de 1962,

54/56 pp..

SEABRA, José Augusto. Um Poeta da Ibéria: Miguel Torga. In: *Poligrafias*

*Poéticas - Ensaio.* - Porto: Lello & Irmão - Editores, 1994, 1 vol.. Col. "O

Mocho de Papel".

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. O Cilício, o Sésamo e as Palavras Textuais

na Poesia de Miguel Torga. In: "COLÓQUIO/Letras" nº 43, Maio de 1978.

SIMÕES, João Gaspar. Sentido da Poesia de Miguel Torga. In:

"Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa". - Porto: Brasília Editora,

1976, 1 vol., 291/296 pp..

# O meu agradecimento

- à Comissão Instaladora da Escola Superior de Educação de Castelo Branco pelo apoio na reprodução deste trabalho
- ao João Miguel Ferreira Pinto a quem devo a organização técnica e gráfica desta dissertação
- à Maria Arminda Pignatelli pela ajuda na revisão do texto
- ao Ricardo Gouveia da Costa Barata pela ajuda no lançamento do texto
- aos Grandes Amigos que sempre me incentivaram a levar a cabo esta dissertação