

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS – PORTUGUÊS E LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA**

Matheus Von Ende Schwertner

**SOBRE ANIMAIS E HOMENS:
UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS
DE *BICHOS*, DE MIGUEL TORGA**

**Santa Maria, RS
2018**

Matheus Von Ende Schwertner

**SOBRE ANIMAIS E HOMENS:
UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS
DE *BICHOS*, DE MIGUEL TORGA**

Trabalho de conclusão apresentado ao Curso de Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Bacharel em Letras**.

Orientadora: Prof. Dr. Silvia Carneiro Lobato Paraense

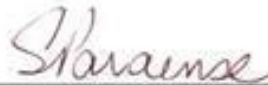
Santa Maria, RS
2018

Matheus Von Ende Schwertner

**SOBRE ANIMAIS, HOMENS E DEUSES:
UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS
DE *BICHOS*, DE MIGUEL TORGA**

Trabalho de conclusão apresentado ao Curso de Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Bacharel em Letras**

Aprovado em 10 / 12 / 1 de 2018:



Silvia Carneiro Lobato Paraense, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Raquel Trentin Oliveira, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2018

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Marisa e Gilceu, pelo esforço diário e contínuo, por sempre acreditarem em mim, incondicionalmente;

À professora Silvia Paraense, pelo comprometimento, paciência e dedicação, por sempre me lembrar e direcionar, desde o início desta jornada;

À Pâmela, pelo caminhar conjunto que tivemos nesses vários anos de graduação – mudando minha visão do mundo, me fazendo crescer como pessoa;

À Alana, *sorellaluna*, pela ajuda inestimável com que sempre pude contar, pelo incentivo e por cada momento único de Beleza;

À Isabelle e à Lisara, pela ternura constante nesses últimos anos de curso;

Ao Douglas, por todo carinho e cuidado;

À minha família, por estar sempre junto comigo.

RESUMO

SOBRE ANIMAIS E HOMENS: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS DE BICHOS, DE MIGUEL TORGA

AUTOR: Matheus Von Ende Schwertner

ORIENTADORA: Silvia Carneiro Lobato Paraense

Este trabalho consiste na análise das personagens protagonistas de *Bichos* (1940), do escritor português Miguel Torga (1907-1995). Constata-se nas narrativas a quebra de expectativa correspondente aos procedimentos e sentimentos atribuídos a seres humanos e animais. A humanização de uns corresponde simetricamente à perda da humanidade em outros. Como exemplo desse processo, foram selecionados quatro contos: “Bambo”, “Vicente”, “Ramiro” e “Jesus”. Nesse universo, Jesus é uma personagem única, tanto humana quanto divina.

Palavras-chave: Miguel Torga. *Bichos*. Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

ON ANIMALS AND MEN: AN ANALYSIS OF THE CHARACTERS OF *BICHOS*, BY MIGUEL TORGA

AUTHOR: Matheus Von Ende Schwertner
ADVISOR: Silvia Carneiro Lobato Paraense

This work consists of an analysis of the main characters of *Bichos* (1940), a collection of short stories by the Portuguese writer Miguel Torga (1907-1995). The analysis focuses on the attribution to animals of feelings or actions characteristic of human beings. The humanization of some of them corresponds symmetrically to the loss of humanity in others. Four short stories were chosen as representative of these aspects: "Bambo", "Vicente", "Ramiro" and "Jesus". In this universe, Jesus is a unique character, at the same time human and divine.

Keywords: Miguel Torga. *Bichos*. Portugueseliterature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E PRESSUPOSTOS CRÍTICO-TEÓRICOS	12
3 OS VÁRIOS BICHOS DE <i>BICHOS</i>	14
3.1 “BAMBO” E O POTENCIAL DE REDENÇÃO HUMANA	14
3.2 O PÁSSARO VICENTE COMO SÍMBOLO CATALISADOR DA LIBERDADE	18
4 OS HOMENS DE <i>BICHOS</i>	24
4.1 O TÊNUE EQUILÍBRIO DO MUNDO EM “RAMIRO”	24
4.2 O PAPEL DE “JESUS” COMO CONTO DE EXCEÇÃO E A FIGURA DO DIVINO HUMANIZADO	26
5 CONCLUSÕES.....	31
REFERÊNCIAS	33

1 INTRODUÇÃO

Miguel Torga foi autor de vasta obra literária e intelectual, tendo publicado dezenas de livros de poesia, prosa, teatro e memórias. Este trabalho objetiva analisar seu livro *Bichos* (1940)¹ e perceber como interagem as personagens dos contos que o compõem. A proposta deste texto dá atenção especial à condição humana que acompanha tanto os bichos quanto os homens nas breves narrativas. De acordo com a perspectiva usual, a racionalidade caracterizadora dos seres humanos torna-os superiores aos animais. A constante que se percebe nos contos é de uma inversão dessa ideia, sendo os animais exemplos de humanidade para os homens. Pensando nesse aspecto, os contos foram divididos conforme os níveis de racionalidade das personagens protagonistas.

Nos catorze contos que compõem a coletânea de Torga, percebem-se diferentes níveis de consciência nas personagens principais. Nas humanas, há quem tenha ciência de suas ações, interagindo com outros humanos de maneira usual; por outro lado, há as que pouco se comunicam e agem de maneira quase irracional. Já entre as animais, percebem-se três níveis: o primeiro, em que a personagem se utiliza de discurso direto e age por contra própria, assimila-se à das fábulas, tanto pela personificação dos animais quanto pelo discurso educativo (e, portanto, ingênuo) que carregam. No segundo nível de consciência animal, as personagens agem por força própria, mas em nenhum momento do texto narrativo há qualquer discurso direto que comprove sua consciência humana personificada. No terceiro nível, as personagens não realizam nenhuma ação declarada por vontade própria, tampouco se comunicam. Nesse último nível, os animais seriam considerados apenas animais, não fosse a intervenção narratorial a todo momento impondo-lhes atributos humanos.

Há uma única personagem humana com a característica de ter consciência total de suas ações – pelo menos em relação aos outros três humanos protagonistas. Em “Jesus”, há a comunhão da família, em que o menino relata a seus pais, identificados como Pai e Mãe, um acontecimento ocorrido mais cedo, quando realizara seu primeiro milagre. A trama de “Jesus” acontece em dois espaços distintos: o primeiro é o lar da Sagrada Família e o segundo é em uma árvore algures de Nazaré. O lar é um lugar de descanso e comunhão, mas Jesus deixa o ambiente com um ar tenso ao contar sua travessura. A preocupação dos pais do menino, junto

¹Para análise, utilizou-se a primeira edição brasileira da obra, publicada pela editora Nova Fronteira em 1996. Para facilitar a leitura, em todas as citações referentes a essa edição foram suprimidos o sobrenome do autor e ano da publicação, constando apenas a respectiva página.

com o carinho da Mãe, indica um ambiente de profunda ternura, no qual Jesus é uma figura tão humana quanto divina.

Há três personagens protagonistas com consciência parcial de suas ações: Madalena, Ramiro e Senhor Nicolau. Em determinados momentos de suas vidas – momentos que desencadeiam a intriga dos contos – perdem sua humanidade, na tentativa de retomar o equilíbrio consigo ou com o espaço de que fazem parte. Madalena, a única mulher da coletânea, esconde a sua gravidez de todos que conhece e, no dia do parto, vai aos montes dar à luz e abandona seu feto natimorto no mesmo local onde pariu. Já Ramiro, em nenhum momento fala qualquer palavra além do seu habitual resmungar e, ao ver uma de suas ovelhas morrer por conta de outro pastor, mata-o e segue normalmente sua vida após esse ato. Em “Senhor-Nicolau”, muito embora a personagem protagonista interaja com outros homens, passa grande parte de sua vida colecionando insetos e isolada do resto do mundo.

Dentro do escopo das personagens protagonistas animais, há duas que têm consciência total de suas ações: Mago, o gato, e Ladino, o pardal. Assemelham-se ao máximo com humanos: vivem em sociedade, têm relações sociais e, principalmente, comunicam-se. Mago vive com sua dona, Dona Sância, mas anseia voltar para sua vida com outros gatos. Recordase todo tempo dos tempos de gandaia, em que era grande namorado. Em “Ladino”, há a história de vida da personagem principal, de seu nascimento à sua velhice, idade em que se lamuriava o dia inteiro. O universo narrativo desses dois contos torna verossímil que as personagens conversem, se relacionem e tenham família. A semelhança desses contos com as fábulas clássicas é evidente, muito embora o tom educativo que as pequenas narrativas canônicas carregam não esteja explícito nos contos de Torga.

Há quatro personagens animais com consciência parcial de suas ações: Tenório, o galo, Cega-Rega, a cigarra, Farusco, o melro, e Vicente, o corvo. Nesse estado de consciência, não conversam entre si, tampouco conversam com humanos. Todavia, elas tomam atitudes, decisões. Tenório sente uma vontade irreprimível de cantar, e assim o faz, tornando-se o macho do galinheiro. A mesma vontade acomete Cega-Rega, e esse cantar para a cigarra significa a vitória da vida sobre a morte. Já Farusco canta porque uma jovem lhe pede, para verificar quantos anos faltava para esta namorar, seguindo uma tradição regional. Vicente, o último com esse tipo de consciência, não canta, mas age. Liberta-se da Arca de Noé, rumo à sua liberdade, contrariando Deus.

No último nível de consciência animal, encontram-se quatro personagens: Nero, o cão, Morgado, o jumento, Bambo, o sapo, e Miúra, o touro. Ao contrário dos protagonistas animais dos outros contos, eles não exprimem pensamentos, não conversam ou tomam

quaisquer decisões. A relação com os humanos ou com um ser humano específico, nos quatro contos, é o *motif* que conduz a vida e acarreta a morte dessas personagens. A relação positiva de crescimento interno de Tio Arruda, companheiro de Bambo, contrasta com a relação negativa e de interesse de Morgado com seu dono. A morte tranquila de Nero, cuja vida é narrada de forma feliz e abastada, ao lado da família que o cuidava, contrasta com a morte de Miúra, sangrando em uma tourada.

Com propósitos metodológicos, foram escolhidos quatro contos para análise, um representativo de cada nível de consciência das personagens: Bambo, Vicente, Ramiro e Jesus. A escolha destes contos justifica-se por seu caráter de exemplaridade em relação aos diferentes conjuntos propostos. Todavia, sempre que necessário, recorrer-se-á aos demais contos, relacionando temas e questões pertinentes. As fábulas de Mago e Ladino não serão analisadas por necessitarem suporte teórico adicional, que explique seu funcionamento alegórico e antropomorfizado, o que fugiria ao propósito deste texto.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E PRESSUPOSTOS CRÍTICO-TEÓRICOS

Miguel Torga, pseudônimo literário de Adolfo Correia da Rocha, natural de São Martinho da Anta, publicou em vida dezenas de livros, tanto de poesias, memórias, contos e teatro. Trata-se de uma produção que inicia em 1928, com *Ansiedade*, e encerra em 1995, com o 16º volume de seu *Diário*. Dentre suas obras mais prestigiadas, se destacam, em prosa, *Contos da Montanha* (1941), *Bichos* (1940), *A Criação do Mundo* (1937), *O senhor Ventura* (1943), *Vindima* (1945) e, em poesia, *Rampa* (1930), *Abismo* (1932), *Libertação* (1944), *Lamentação* (1943) e *Poemas Ibéricos* (1965) (MOISÉS, 1980, p. 322).

A região de Trás-os-Montes, norte de Portugal, é conhecida pela aridez de suas serras. Torga, ao considerar seu local de nascimento, não separa Portugal da Espanha, pois “ambas as realidades não podem ser dissociadas em função de seu denominador comum, que é a terra” (COSTA, 2010, p. 16). Essa região de terra seca forçou a família do autor a migrar para o Brasil. Dos 13 aos 18 anos, trabalhou em uma fazenda de café de seu tio em Minas Gerais. Com o apoio desse mesmo tio, estudou e formou-se em Medicina na Universidade de Coimbra.

Na década de 20 e 30, se instaura, em Portugal, o *Estado Novo*, o qual, posteriormente, ficaria conhecida como ditadura salazarista. O poder de António Salazar como primeiro-ministro se estende de 1932 até 1968, quando se afastaria por conta de sua saúde. O Salazarismo impôs ao povo português uma forte política de censura, cuja atuação ocorria especialmente em jornais, rádios e editoras. Para esse último grupo, havia um órgão específico destinado a fiscalizar a circulação de livros. Além disso, de 1933 a 1945 houve atuação da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (substituída pela PIDE, após a Guerra), temida por seus métodos de tortura (COSTA, 2010, p. 17).

A produção literária do autor começa nesse período de opressão e censura, quando estabelece contato com o grupo da revista *Presença*, da qual se tornaria colaborador. Fundada e editada por José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, a geração presencista ficaria conhecida como segundo modernismo português. De 1927 a 1940, expandiu sua influência por todas as regiões de Portugal, chegando até o Brasil. Costa (2010, p. 20) destaca duas características significativas da produção de *Presença*: “a) culto da personalidade e originalidade; b) divulgação e crítica dos autores do grupo de *Orpheu*”. O grupo presencista não tinha uma uniformidade, era marcado por muitas discussões e dissensões, sobretudo na perspectiva da oposição estético-ideológica da literatura social da década de 30. Nesse

sentido, Miguel Torga recusou-se a ser denominado presenciista, pois tinha objetivos literários distintos do grupo, e queria que sua ruptura tivesse um significado de divergência literária (COSTA, 2010, p. 22).

É nesse estado do mundo que Torga escreve seus *Bichos*: a paisagem recorrente dos contos é rural e aldeã (com exceção de Mago, cuja trama se dá em um espaço citadino, de Miúra, cuja trama acontece em uma arena, e Vicente, cuja trama é na Arca) e em alguns casos o ambiente agreste é parte importante da história das personagens. Nesse mesmo sentido, Vicente, último conto da coletânea, pode ser lido como um grito contra toda a opressão salazarista.

A escolha de Torga pelo gênero literário conto para narrar suas histórias é fundamental, pois percebe-se a necessidade do autor em condensar os acontecimentos e os resultados das ações das personagens. Nádia Gotlib (1990, p. 82) argumenta que a brevidade dos contos economiza “meios narrativos, mediante contração de impulsos, condensações de recursos, tensão das fibras de narrar”. É um processo de construção que necessita a seleção e organização detalhada da palavra, cujo produto final terá de vir condensado. Moisés (1975, p. 26) afirma que as personagens de um conto são poucas, pois as unidades de ação, tempo, lugar e tom só podem se estabelecer com um grupo reduzido dentro das breves narrativas. Todavia, não se pode conceber um conto com apenas uma personagem: ainda que apenas uma apareça, outra figura ou força atuará na formulação do conflito que formará a história.

Wellek e Warren (2003, p. 292) definem três componentes essenciais à narrativa do romance (cuja análise inclui, também, o conto): o enredo, a caracterização e o cenário. O primeiro desses componentes, o enredo, é formado por incidentes e confrontos. No conto, geralmente há um incidente ou confronto em que se forma a trama. O segundo componente, caracterização, refere-se à maneira com a qual o narrador trata suas personagens, ao nomeá-las ou descrevê-las (física ou psicologicamente). O último componente, cenário, pode referir-se tanto ao espaço físico da narrativa quanto ao ambiente, que é o espaço psicológico. Massaud

Neste trabalho, optou-se por realizar uma análise da construção das personagens dentro dos contos, percebendo seu funcionamento em relação ao espaço e enredo. Não se desconhece, todavia, de aportes teóricos sobre a narrativa, que poderiam ser o objetivo deste texto. Nosso objetivo, portanto, tem um enfoque analítico, visando estudar esse aspecto específico da literatura.

3 OS VÁRIOS BICHOS DE *BICHOS*

Este capítulo dá atenção especial aos vários bichos, protagonistas e coadjuvantes, que preenchem a coletânea de Torga. Nesse sentido, observa-se a forma com a qual outros seres – humanos e divinos – interagem e tratam esses animais. Procura-se identificar como um tipo de racionalidade e consciência interfere em uma outra, dita menos racional e com menos consciência de ações. O subcapítulo de “Bambo” dedica-se a analisar a relação dessa personagem com Tio Arruda, e a mostrar de qual forma o ser humano conseguiu se libertar da apatia que se encontrava. O segundo subcapítulo, dedicado a “Vicente”, busca compreender a relação de subserviência a Deus relacionada tanto com a personagem principal como também com os demais animais dentro da Arca e com o próprio Noé. Procura-se mostrar de que forma o ato libertador de Vicente impacta a consciência de todas as personagens do conto – animais, humanas e divina.

3.1 “BAMBO” E O POTENCIAL DE REDENÇÃO HUMANA

“Bambo”, quinto conto na sequência da coletânea, é a estória da personagem-título da pequena narrativa, um sapo quieto, modesto e discreto. Na metade de sua vida, conhece Tio Arruda, um velho agricultor. Dessa amizade frutifica-se a mudança desse ancião. Com sua morte, também altera-se a sorte de Bambo: morre de barriga virada para o céu, confundido com fruto de feitiçaria.

A narrativa inicia *in ultima res*, com a morte do protagonista, Bambo, sendo espetado pelo filho do novo caseiro que substituiu Tio Arruda. Esta casa localiza-se em Vilarinho, onde os moradores vivem uma vida de ignorância e inércia, “sem claridade”, em que as noites são apenas noites e “os dias pior ainda” (p. 62). Nesse espaço de aldeia, seus habitantes passam os dias a trabalhar, “comiam, bebiam e cavavam leiras, numa resignação de condenados” (p. 62). Condenados a quê? À ignorância? À miséria? Tio Arruda, antes de conhecer o sapo, vivia nessa mesma situação. Pelos quinze dias de agosto, precisamente às duas horas da manhã, quando Bambo contava vinte anos, ele o conhece:

Tio Arruda recordava-se bem do dia, da hora e de todos os pormenores do acontecimento. Por sinal que atravessava nessa altura uma crise de desânimo. À ceia, duas batatas cozidas, apenas. Depois, um homem se cansa de regar milhão a

vida inteira. Uma existência triste, a sua... Sempre a trabalhar por conta dos outros... Ficara solteiro... Nisto, ao tornar a água – tchap! Foi a ver – e sai-lhe um sapo (p. 60).

No trecho, percebe-se que, segundo o narrador, Tio Arruda estava enfrentando, naquele momento, uma crise de ânimo. A partir do encontro, ele o sapo inciam sua descoberta, e o anfíbio torna-se mestre do homem, transformando-o em um exemplo do poder do silêncio e da observação. Começa, então, a ver a beleza da comunhão entre homem e natureza: “agora, Tio Arruda descobria em cada pedra ou em cada folha a porta dum Sésamo” (p. 64).

No decurso do texto, Bambo nunca revela por suas ações quaisquer atributos humanos. Toda e qualquer característica é dada pela forma como o narrador, onisciente e em terceira pessoa, descreve-o e narra. Quando o ancião faz uma brincadeira com ele, é o narrador que responde; quando pergunta ao sapo quanto tempo ficaria nas redondezas, na segunda vez que o encontra, mais uma vez é o narrador que responde. No fragmento a seguir: “Simplesmente, Bambo não era um anfíbio qualquer. Embora modesto na escala animal, tinha a sua personalidade. Precatado, discreto, negava-se a cair nos braços do primeiro que lhe desse a salvação” (p. 60), o narrador descreve várias qualidades humanas no sapo, atribuindo-lhe personalidade. Todavia, na ocorrência de algum discurso direto, o sapo mantém-se em silêncio: “– Ora viva quem também anda acordado a estas horas! // Não respondeu” (p. 61). Assim, a mudança de Tio Arruda acontece no âmbito sensorial, em que a falta de sons do sapo o impele a observar o que está ao seu redor: “nunca encontrara tanto sentido e beleza às coisas que o rodeavam, como naquelas horas silenciosas” (p. 63).

A ‘transfiguração’ do ancião é o grande divisor de águas no conto. Há um Tio Arruda antes de conhecer o sapo e um Tio Arruda depois, quando a vida lhe surge “como um fruto”, “cheia de doçura” (p. 63). Não só o natural se transforma aos olhos dele, pois a mudança mais expressiva é interior – o fato de ter conseguido sair, dessa forma, da solidão. Antes, Tio Arruda situava-se apático, desenraizado, “uma existência triste, a sua [...] ficara solteiro, convivia pouco” (p. 60). Depois de conhecer Bambo, o desânimo e a passividade que haviam dominado o ancião cedem lugar a uma nova visão, agora mais complexa e mais sinestésica: “dava largas aos sentidos. E ficava-se também quieto e deslumbrado, a olhar uma gota de orvalho pousada no cetim de uma pétala, ou a escutar, de ouvido fito, um rouxinol que cantava na Silverinha” (p. 65). A percepção dele mistura o tato (o cetim, a maciez da pétala), a audição (o canto do rouxinol) e a visão (olhando a gota do orvalho pousada na pétala). Após o primeiro encontro, Bambo ganha, aos olhos do velho, a dignidade de um homem: “a gente entende pouco do semelhante” (p. 62).

Maria do Amparo Tavares (1979) afirma, em sua leitura dos *Bichos*, que, na obra, o “bom” está relacionado ao individual, enquanto que o “mal” está relacionado ao social. Em “Bambo”, isso fica evidente, tanto na citação anterior, quanto em outros momentos do conto (quando, por exemplo, no início do texto, o filho do caseiro espeta uma estaca em Bambo – instigado por Joana Angélica). Quando o velho sexagenário se distingue do resto do povo de Vilarinho, acaba por virar chacota deles, mas, mesmo assim, segue em frente. Diz o narrador:

Precisava de chegar ao fim. Necessitava de aprender o resto da lição de Bambo, guarda zeloso dum mundo fremente de germinações. Entender em que medida ele se considerava responsável pelo pequeno grão que caía desamparado na terra, e até que ponto o rodeava de protecção [...] só mesmo Bambo conhecia a grandeza do mistério, e o cercava de amor. Nenhuma outra consciência seguira no coração da noite os transes da transmutação germinativa. E nenhuma outra inquietação fazia sentinela ao milagre (p. 64).

Tio Arruda, antes de Bambo, era um representante do meio social em que vivia, tal como Chico das Eiras, Joana Angélica, ou o filho do caseiro novo – elementos que aparecem apenas uma vez na narrativa, não voltando a ser citados. E o fato de terem sido citados apenas uma vez se justifica por seus nomes poderem ser substituídos por quaisquer outros, pois apenas representam esse tipo social: não têm características próprias – são, em suma, uns entre tantos. Ao conhecer Bambo, ao observá-lo, Tio Arruda recupera o vínculo com a natureza, de que antes não fazia parte: “e a vida, como um fruto, estava cheia de doçura. Mas fora preciso, para o saber, que Bambo lhe aparecesse” (p. 63). Antes, apenas regava os ‘milhões’. Após, percebe e sente em cada canteiro sua mudança diária, entra em sintonia com o universo que o cerca, retirando dele suas virtudes, participando do grande Mistério que é a vida: “Inesperadamente, quando o sol, pela manhã, a começar o seu giro, coscuvilhava os recantos do planeta, um canteiro, que no dia atrás era um chão enigmático, aparecia coberto duma verdura virgem, casta, feita de esperança, água e cor” (p. 64). Observa-se também que são acrescidos, pelo narrador, à natureza, termos de ternura e carinho, o que reduplica o estado de espírito de Tio Arruda.

O conto “Morgado”, quarto na sequência da coletânea, pode ser lido de maneira inversa a “Bambo”. Em Vilarinho, o sapo teve a todo momento livre arbítrio no charco que morava, não sendo propriedade de ninguém até sua morte. A sorte, para o burro, é oposta: toda vida tivera dono, alguém que o utilizava da maneira que bem entendia. Tão miserável era sua situação, que considerava o patrão atual o melhor até então, embora o tratasse a duras penas:

E tinha de regressar à loja, à maldita loja encostada ao moinho, ao lado da roda, sempre molhada e toldada de barulheira, e no dia seguinte trepar novamente a

encosta, ao som da ladainha do costume. *Zumba na barra da saia, ó Zé... Comida – carqueja, palha cevada estreme, e só lá de tempos a tempos uma pitada de grão. Vida negra!* (p.50, grifos do autor).

A relação que acontece entre Bambo e Tio Arruda é de aprendizado, afeto e evolução humana, cujo catalizador é a natureza, representada pelo sapo: “nunca encontrara tanto sentido e beleza às coisas que o rodeavam” (p. 63). Já o relacionamento que envolve o jumento com seu dono é marcado pela mediocridade envolvida em relações comerciais: para o dono, o burro era apenas “dezessete libras”, preço que lhe foi cobrado quando o comprou: “salvava a vida dele... E lamentava as suas dezessete libras!” (p. 56).

Muito embora as distinções entre os dois contos sejam facilmente observáveis sob o ponto de vista da trama, há uma similaridade no que concerne ao destino de seus protagonistas. Bambo, após a morte de Tio Arruda, é assassinado com uma estaca atravessando-lhe o corpo. Não bastasse isso, é colocado de barriga para o ar, suspenso na estaca, secando ao sol. Morgado, depois de sair em uma expedição noturna com seu dono, encontra-se perdido e cercado por lobos. Para conseguir escapar dessa situação, o dono deixa o burro de isca para os predadores: “e sentiu os dentes do primeiro lobo cravados no pescoço, é que reparou que a luz do dia começara a desenhar as coisas e a dar significação a tudo” (p. 56).

Tanto Bambo quanto Vicente são personagens com racionalidade de nível animal. O narrador desses contos utiliza-se de termos e expressões para humanizar essas personagens, recursos da língua que só podem ser concebidos na esfera da consciência racional. Esse recurso, já explicitado no caso de Bambo, acontece da mesma forma em Morgado:

Não se lembrava de ter feito em toda a vida jornada que se parecesse. Nunca lhe acontecera, como hoje, ir com os cinco sentidos num alarme constante. Que raio de madrugada mais tenebrosa! Em vez de encher a alma de esperança, cobria-a de agouro! E, sem querer, Morgado começou a sentir o corpo arrepiado e a desejar com desespero a luz da manhã (p. 51).

No trecho, o narrador utiliza dos verbos ‘lembrar’, ‘encher a alma’ e ‘desejar’ como também dos adjetivos ‘tenebroso’ e ‘arrepiado’ para relatar o pavor do jumento. Embora os animais possam ter medo, a maneira como o narrador descreve esse medo eleva-o a um desespero humano. A ocorrência de um discurso direto, por parte do animal, que comprovaria sua consciência racional, ou até mesmo uma tomada de atitude, que comprovaria a presença de algum elemento consciente, é inexistente no conto: “Ah! Morgado, que me borras a pintura! // Nem respondia” (p. 51).

Bambo e Morgado, dentro do universo ficcional de *Bichos*, são apenas bichos. Tio Arruda, ao conviver com o sapo, passa de um estado de vida cotidiana, a trabalhar nos milharais, para um novo estado, atento e conectado com a natureza e o universo. Em decorrência de sua morte, Bambo fica sujeito às vontades dos novos moradores da propriedade do ancião. A mesma situação acontece com Morgado, deixado para ser comido, como também com Nero, que teve a sorte de ter uma família que o cuidasse até sua morte, e Miúra, que teve a infelicidade de nascer touro num mundo onde existem touradas.

A ausência de consciência dessas personagens permite que os seres com consciência as dominem, à mercê de sua boa vontade. Bambo é o símbolo da transformação que o homem pode ter, ao mudar seu olhar para consigo, para o outro e para a natureza. Ao deixar Bambo viver, ao mudar sua visão do mundo, alguns homens percebem “o esforço de descer ao coração das coisas”. Outros matam-no, deixam-no apodrecer, transformam-no em pó, e com isso nada aprendem, nada levam, continuam os mesmos. Para Tio Arruda, aprendiz de Bambo, as noites não eram apenas noites, eram ensinamentos, momentos de meditação, em que o Estrada de Santiago do céu mostrava o caminho correto que devia seguir.

3.2 O PÁSSARO VICENTE COMO SÍMBOLO CATALISADOR DA LIBERDADE

“Vicente” é o conto que encerra a coletânea de Torga. A trama dialoga como relato bíblico do Gênesis, em sua parte sobre o Dilúvio (Gên.: 6-8). No relato, Deus primeiramente ordena a Noé que embarque sua família e pares de animais dentro de uma Arca para, em seguida, fazer chover e inundar o mundo². No conto de Torga, o corvo, descontente desde sua entrada na embarcação, decide fugir, contrariando as forças divinas. Ao descobrir a façanha de Vicente, Deus vai ao seu encontro, no último topo do mundo ainda existente, num confronto entre criador e criação.

O conto inicia *in media res*, com a fuga do pássaro na hora mais “dura” e “sinistra” do dia, quarenta dias após o embarque no Líbano. Para os moradores da Arca, desde o início da jornada, o corvo não estava acomodado e em sintonia com o ambiente: “Mas desde seu primeiro instante que todos viram que no seu espírito não havia paz. Calado e carrancudo,

² Convém detalhar as semelhanças e diferenças entre o relato bíblico e a prosa torguiana. Enquanto o Velho Testamento relata que alguns animais entraram em maior quantidade e outros em menor, a personagem título de “Vicente” é a única que entra solitária na embarcação. Tal como na Bíblia, a chuva no conto dura 40 dias (seguidos por 150 dias de água cobrindo a Terra, que não são indicados na pequena narrativa). O texto de Torga segue as localidades de embarque e desembarque descritas na Bíblia, tendo o Líbano como local de ida e os montes da Armênia como local de chegada. No texto bíblico, o corvo é o primeiro enviado para buscar terra, após Deus fechar as portas do firmamento, voltando apenas quando os primeiros sinais de terras apareceram (BÍBLIA, 1986, p. 7-9).

andava de cá para lá numa agitação contínua, como se aquele grande navio onde o senhor guardara a vida fosse um ultraje à criação” (p. 129). A indignação de Vicente em relação ao procedimento de Deus de varrer a superfície da terra se dá, inicialmente, pelo fato de os animais não terem responsabilidade pelos erros humanos que levaram o Criador a esse ato: “a que propósito estavam os animais metidos na confusa questão da torre de Babel? Que tinham que ver os bichos com as fornicções dos homens, que o Criador queria punir?” (p. 129). O discurso indireto livre, usado para transmitir essas questões, indica um sentimento compartilhado pelo narrador e pela personagem. Para o narrador, o corvo sente repulsa por todo aquele ambiente, cujo responsável é Deus: “quanto mais inexorável se mostrava a prepotência, mais crescia a revolta de Vicente” (p. 129).

Em grande parte do conto, o seu protagonista está ausente. Em mais da metade dos parágrafos, quem se torna protagonista é a própria ausência de Vicente, que tumultua os moradores da Arca e causa ira ao Criador. No diálogo entre Noé e Deus, que se segue à fuga, Vicente é categorizado como “servo”, o que permite concluir que, para Deus, todos os bichos são seus servos, muito embora apenas o corvo receba tal adjetivo. Nesse ambiente de servidão, todos os seus habitantes estão condicionados aos desígnios de seu criador. Dessa forma, a insurgência do pássaro negro vai de encontro a todo esse sistema: “Mas ninguém disse nada. O seu gesto foi naquele momento o símbolo da universal libertação” (p. 130).

Descoberto o paradeiro de Vicente, o Senhor dirige a Arca a seu encontro. O pânico que envolvia os navegantes cresce à medida que o navio se aproxima de seu desertor: “Horas e horas a Arca navegou assim, carregada de incertezas e terror”. Não apenas o destino de Vicente está em jogo, mas também os destinos de todos que se encontram à mercê de Deus. Até Noé, aos seus seiscentos anos de idade, chora desesperadamente.

O desfecho do conto acontece na chegada de Deus e da Arca ao local onde se encontra Vicente. Molhado por causa da torrente de chuva que caía sobre o mundo, o pássaro mantém-se resolutivo no último topo existente de terra:

Subitamente, um lince de visão mais penetrante viu terra. A palavra, gritada a medo, por parecer miragem ou blasfêmia, correu a Arca de lés a lés como um perfume. E toda aquela fauna desiludida e humilhada subiu acima, ao convés, no alvoreço grato e alentador de haver ainda chão firme neste pobre universo (p. 133).

A visão dessa imagem – de Vicente pousado no cume do monte Ararate, e a consequente tomada de consciência da fauna, presa e condicionada a existir conforme a existência da Arca, de que ainda existia um último pedaço do mundo que outrora conheceram

–muda os ânimos e traz alento àqueles que por quarenta dias observavam quietos a destruição desse mundo: “e todos sentiram na alma a paz da humilhação vingada” (p. 133). Porém, a tromba d’água ainda caía sobre o mundo, e o último reduto de terra continuava a desaparecer. Com essa situação, acontece o clímax do enredo: Deus, vendo sua criação, Vicente, precisa decidir entre manter vivo tudo que ainda resta do “instante genesíaco” ou aniquilar sua própria criação: “Mas em breve se tornou evidente que o Senhor ia ceder. Que nada podia contra aquela vontade inabalável de ser livre. // Que, para salvar a própria obra, fechava, melancolicamente, as comportas do céu” (p. 135). A vitória de Vicente encerra a pequena narrativa. Deus sai vencido do confronto com o pássaro, sentinela de tudo que viera antes, de tudo aquilo que nem a mais alta força do universo poderia apagar.

As duas personagens principais, Deus e Vicente, estão em constante oposição no conto. O Criador, de um lado, tem uma força que age conforme sua vontade: o céu. Como resultado, uma segunda força, consequência da primeira, também está do seu lado: o mar. Assim, no início do conto, ao caracterizar o céu como “duro” e “sinistro”, o narrador caracteriza também Deus, que o controla. Do lado oposto, Vicente, a criação, tem uma única aliada: a terra. Estando na mesma situação que o corvo, à mercê de Deus, do céu e do mar, a força telúrica, quase extinta por conta do Dilúvio, precisa do pássaro na mesma medida em que ele precisa dela.

Todavia, não é através dessas personagens que a perspectiva narrativa se constrói no conto. Quase sem nenhuma ação durante toda trama (exceto quando uma personagem tem coragem de contar a Deus que Vicente havia fugido), os demais animais da Arca funcionam como uma espécie de coro³ para a ação. O narrador se utiliza dessa voz coletiva para criar tensão e produzir um efeito dramático⁴, mudando sua visão sobre as duas personagens conforme o decorrer da trama. Em um primeiro momento, Vicente recebe qualificações do tipo “não havia paz”, “calado” e “carrancudo”. Há uma dissonância entre os demais Bichos e o corvo, pois “apenas a sua figura negra e seca se mantinha inconformada com o procedimento de Deus” (p. 129). Nesse momento inicial, Vicente parece ser a única personagem a ter compreensão do que representa tudo aquilo que o cerca, o que se comprova nesses termos utilizados. Com a fuga, a visão do grupo muda para um tom de admiração: “A insólita partida foi presenciada por grandes e pequenos num respeito calado e contido. Pasmados e deslumbrados, viram-no [Vicente], temerário, de peito aberto, atravessar o

³ Patrice Pavis (1998, p. 56) define “coro” como um conjunto homogêneo de vozes que comentam e cantam a ação dramática, dentro do teatro grego.

⁴ Teresa Rita Lopes (1975) explicita e explica, em seu texto sobre “Vicente”, os diferentes momentos de tensão que acontecem no decorrer do conto.

primeiro muro de fogo com que Deus lhe quis impedir a fuga” (p. 130). Percebe-se que os animais conseguem mensurar a dimensão do ato ocorrido. Na condição servil em que se encontravam, desafiar o seu Criador implicaria em ter de lidar com todo o poder que Ele carrega. Ao escapar, Vicente liberta todos os anseios reprimidos da fauna terrestre. Os seres, escolhidos cada par como representantes de sua espécie, percebem a dúbia intenção e a responsabilidade dessa escolha: como poderiam ser representantes daquilo que não mais existia? E se a ira de Deus mais uma vez prevalecesse, seria esta a extinção de tudo? O ato do corvo delimita essa tomada de consciência, de “seres eleitos e condenados” (p. 130).

Com a chegada do Senhor, novamente a tripulação muda seu tom: a poderosa voz de Deus amedronta e aterroriza a todos: “Bípedes e quadrúpedes ficaram petrificados. Sobre o tombadilho varrido de ilusões, desceu, pesada, uma mortalha de silêncio” (p. 130). A presença do Criador acovarda sua criação, deixa-a muda perante tamanho poder. Na ausência de Vicente, e sem ciência do seu estado, as dúvidas sobre as consequências da revolta pairam sobre os animais: “Na consciência de todos, a mesma angústia e a mesma interrogação. A que represálias recorrerá agora o Senhor? Qual seria o fim daquela rebelião?” (p. 132).

Esse clima de extrema incerteza e medo só é rompido quando o pedaço de terra é avistado. O léxico presente no texto, antes carregado de expressões com valor negativo, muda para um tom de alívio e de esperança: termos como “perfume”, “grato”, “alentador”, “doçura”, “ventre quente da mãe” e “paz” tomam conta do ambiente da narrativa. A existência de terra e sobrevivência de Vicente fazem o grupo não apenas torcer, mas também lutar por aquilo que desejam: “Terra! Mas uma porção de tal modo exígua, que até os mais confiados a fixavam ansiosamente, como a defendê-la da voragem. A defendê-la e a defender Vicente, cuja sorte se ligara inteiramente ao telúrico destino” (p. 133). Ao observar a água subir e começar a submergir o que restara de terra, a tripulação se desespera, desacreditando de qualquer força que pudesse desafiar Deus.

No último momento do conto, no confronto derradeiro, o foco narrativo passa sutilmente do grupo de animais para Vicente: Em primeiro momento, o narrador observa a fauna: “Transida, a turba sem fé fitava o reduzido cume e o corvo pousado em cima”. Com essa visão, começa a descrever o pássaro e seu refúgio, “Restava apenas o topo, sobre o qual, negro, sereno, único representante do que era raiz plantada no seu justo meio, impávido, permanecia Vicente” (p. 134), para, então, narrar em sua perspectiva: “Como um espectador impessoal, seguia a Arca que vinha subindo com a maré”. A tensão gerada pelo conflito entre Criador e criação entra em seu momento máximo, todos na arquibancada que é Arca ficam impotentes observando a grandeza desse momento: “Noé e o resto dos animais assistiam

mudos àquele duelo entre Vicente e Deus”. O corvo permanece impávido, mesmo próximo de sua morte, observando o navio e todos que lá se mantinham: “Olhava a barca, sim, mas para encarar de frente a degradação que recusara”. Nesse suspense criado pelo iminente destino, o foco volta para os animais da Arca, que se ligam a Vicente na sua condição de mártir: “Porque ninguém mais dentro da Arca se sentia vivo. Sangue, respiração, seiva de seiva, era aquele corvo negro, molhado da cabeça aos pés, que, calma e obstinadamente, pousado na derradeira possibilidade de sobrevivência natural, desafiava a onipotência” (p. 135). Avitória da revolta criada pelo corvo torna-se necessária para os animais, pois percebem o valor da liberdade, percebem o custo que se tem que pagar para obtê-la.

No conto, Vicente faz apenas duas coisas: sair da barca e resistir à força divina. Na barca, os tripulantes passam por um processo de transformação a cada novo acontecimento, participando como observadores da ação. Essa inação pode ser explicada pelo poder dos dois atos do corvo, o de mudar e o de resistir. A recusa de Vicente ao conforto da Arca significa ao mesmo tempo a recusa em aceitar ser subordinado a uma vontade superior, que pode extinguir a vida, e a própria vontade. A fauna dentro do barco só compreende esse sacrifício no momento em que observa o corvo resistir às constantes ondas da tempestade diluviana. O resistir do pássaro muda a perspectiva de todos, inclusive do próprio Criador, sobre a necessidade de ser livre: como poderá a vida ser subordinada a um deus que faz a morte? Como poderá a criação seguir uma força que, ao mesmo tempo que cria, destrói?

Não é por acaso que “Vicente” é o último conto da coletânea: dos dez protagonistas animais de *Bichos*, é apenas o corvo que consegue ir de encontro à realidade, para mudá-la e recriá-la. Na frente de todos os animais da arca, os observa, como que se estivesse a mostrar o caminho certo, a mostrar a liberdade que precisam ter. As personagens protagonistas animais que chegam mais perto do que Vicente ensina são aquelas que tomam atitudes durante a sua vida, aquelas que não ficam a esperar, inertes, que o bem venha como algo natural: Tenório, ao cantar para seu galinheiro, torna-se o iniciador das manhãs, aquele que é o líder do espaço onde fora sujeito a morar. Só no fim de sua vida, já velho, é que seu filho toma seu posto, ao repetir o que fizera ainda jovem. Farrusco muda a felicidade da moça inocente ao cantar-lhe os anos de solteirice: “ele tinha de estar de perna à vela, pronto para comer a bicharada da veiga, e rir de novo, se alguma tola de Vilar de Celas se fiasse outra vez no albadrão do cuco” (p. 108). Cega-Rega canta ao mundo a felicidade de sua demorada metamorfose, celebra com o mundo o que fizera para tornar-se cigarra: “Mas pronto, chegara! Agora era receber o calor do presente, e cantar. Cantar o milagre da anódina e conseguida ascensão” (p. 86). O canto, para o inseto, é o grito de vitória de sua realização. Subjugados aos homens, os outros animais

dos contos não têm um destino tão feliz. Isso implica, para os outros seres vivos, que façam as suas vontades, que vivam sem que possam ser considerados livres. Vicente, que dois mil anos antes escolhera a morte em favor da liberdade, é o símbolo do que esses animais poderiam e podem realizar.

4 OS HOMENS DE *BICHOS*

No capítulo anterior, tratou-se de analisar o comportamento das personagens animais e sua relação com outros animais, com homens e, no caso de “Vicente”, com Deus. Neste capítulo, dá-se atenção a dois humanos de dois contos distintos – Ramiro e Jesus. O primeiro subcapítulo, dedicado a “Ramiro”, compreende os momentos de equilíbrio e desequilíbrio entre espaço e personagem e de que forma isso explica as ações do protagonista principal. Já o segundo subcapítulo, dedicado a “Jesus”, analisa o conto de forma a explicá-lo enquanto conto de exceção e enquanto prosa-poética.

4.1 O TÊNUE EQUILÍBRIO DO MUNDO EM “RAMIRO”

“Ramiro” é o décimo conto da coletânea de Torga. Ironicamente situado entre dois contos de pássaros cantadores, Ladino e Farrusco, tem como trama um episódio na vida do quieto e pacífico pastor Ramiro, o qual se vinga de outro pastor que acidentalmente mata uma de suas ovelhas. Segundo conto mais curto de *Bichos*, pode ser dividido em duas partes: a primeira na qual é descrita a personagem principal, o modo como se comporta em sociedade e o porquê de seu silêncio; na segunda parte, há uma confusão entre as ovelhas de Ruela, outro pastor, e as ovelhas de Ramiro e as consequentes tragédias que acompanham esse evento.

Essa divisão dá a perceber elementos contrastantes que são recorrentes em cada parte: na primeira, temos o modo de vida aldeão de uma pequena comunidade do norte de Portugal, onde há o costume de se cumprimentar os vizinhos na rua e onde a presença da religiosidade dos moradores é muito forte: “– Deus nos dê muitos bons dias! // – Han...” (p. 99). O cumprimento realizado a Ramiro é respondido por um mero murmúrio: incomoda à personagem ter que pronunciar qualquer palavra. Na segunda parte, temos o oposto: na Serra do Marão, para onde o pastor leva suas ovelhas, a atmosfera dominante é a da solidão e do silêncio: “A alma encherá-se-lhe de silêncio em vinte anos de Marão. Naquela grande aridez, só a vida que pulsava sem ruído conseguia triunfar” (p. 99). Há uma necessidade de sobrevivência, apontada pelo narrador, associada ao silêncio. Nem mesmo na primavera, quando os campos floriam, havia mudança no árido espaço.

Esses dois espaços – o de aldeia, em que acontece o diálogo, os sons, as missas... e o agreste, em que nada acontece além da vida animal e do crescimento da parca vegetação – relacionam-se com Ramiro de maneiras opostas. No espaço aldeão, a personagem todo momento é forçada a falar: “– A modos que te custam dinheiro as palavras!” (p. 99). As

peessoas que convivem com Ramiro têm medo de sua falta de civilidade – até sua tia o considerava um “castigo de Deus”. Com esse espaço, pode-se inferir que ele se encontra em assintonia, pois se desacompanhou a viver e conviver em sociedade. Já no espaço agreste, a personagem protagonista encontra-se confortável, sempre solitária: “E sozinho. De livre vontade, nunca emparceirava. A regra era ir sempre desacompanhado, mesmo que levasse o gado até aos confins da serra” (p. 100).

Todavia, o acontecimento da última parte da narrativa quebra a sintonia envolvida entre Ramiro e o espaço:

Assim sucedeu naquele dia. O Ruela apareceu, e os malatos que andava a engordar entraram de repelão pelo rebanho dele. Não tugi nem mugiu. E nessa situação se manteve horas a fio, até que a desgraça se deu. Mesmo depois, no remate da tragédia, nada disse. À justificação de Ruela, respondeu com maior dureza no olhar. E, quando levantou a foíce, foi também em silêncio, como se fosse cumprir um voto (p. 101).

Cruzando a serra para levar seu rebanho para pastar, encontra um segundo grupo de ovelhas. Essa situação não incomoda Ramiro, que se mantém quieto e apaziguado; todavia, Ruela acidentalmente dá uma pedrada na barriga de Mimososa, a ovelha mais bonita do rebanho, que estava prenhe. Com isso, a cordeira aborta sua cria, em um sofrimento sem fim: “Só passadas algumas horas é que se pôs a berrar, a berrar, num desespero que parecia de criatura. A berrar e a escoar-se em sangue” (p. 101). Percebe-se a repetição do termo ‘berrar’: é o som o que mais incomoda Ramiro, o grito estridente de uma mãe a perder seu filho. O barulho rompe a sintonia com o espaço, provocando ira no pastor: “Enquanto durou a agonia, Ramiro apertava o cabo da foíce numa raiva açaimada” (p. 101). As duas últimas cenas do texto refletem a busca do protagonista em retomar essa sintonia, com a morte de Ruela e o assobio de Ramiro chamando as ovelhas para o curral.

Não se pode dizer que Ramiro se comporta como um animal: a personagem se comporta na medida possível do adequado quando em sociedade, indo à igreja e morando com sua tia. O que há é uma identificação entre ele e o espaço árido em que passa grande parte do dia, com seus seres silenciosos e a ausência de acontecimentos. Sua ira, acometida pela morte de sua ovelha favorita e seus gritos, faz com que se esqueça de sua humanidade, ao equivaler a vida de um animal à vida de um humano: é necessário que o equilíbrio seja retomado, que a morte de Mimososa seja vingada. O assassinato recupera essa sintonia entre espaço e personagem, que retoma também a sua rotina diária.

“Madalena”, terceiro conto na sequência da coletânea, pode ser lido de maneira semelhante a “Ramiro”: a personagem Madalena também busca retomar o seu equilíbrio. Ao engravidar de um rapaz o qual não queria se casar, decide encobrir sua situação e esperar para abortar seu filho: “Fechou-se em casa, com a desculpa de andar adoentada, e aguardou que chegasse o momento de largar” (p. 41). Com a chegada do momento do parto, encaminha-se à solidão da Serra Negra, onde, sofrendo de sede e dor, deixa seu filho morto: “Abriu de todo os olhos turvos. Entre as pernas, numa poça de sangue, estava caído e morto o filho. Carne sem vida, vermelha e suja. O segredo dela e de Deus!” (p. 45).

Até o momento do aborto, Madalena não está em sintonia com o mundo e consigo mesma. O espaço que a cerca, com o sol batendo a pino, sem água para matar a sede e com a dureza da subida da serra, faz com que tenha um único desejo: livrar-se do ser que tinha em seu corpo: “Madalena encarou com terror a imensidade da montanha descarnada e hostil. Cada fragão de estremecer! Blocos desmedidos, redondos, maciços, acavalitados uns nos outros num equilíbrio quase irreal, ou então dispersos, solitários, parados e silenciosos pelo planalto além” (p. 39). Contrastando com “Ramiro”, em que há um rompimento no equilíbrio do espaço, em “Madalena” há um desejo pela retomada do seu equilíbrio interior que, desde o momento da gravidez, ela houvera perdido.

Madalena também não se comporta como um animal: ao deixar seu filho, acontece com ela uma perda de humanidade, a perda do instinto materno em favor do restabelecimento de sua sintonia consigo e com o mundo. O filho que carrega não é nada para ela, pois nunca o tomou como tal. Nos dois contos, as personagens humanas estão ou tornam-se dissociadas do mundo e de si mesmas por causa de eventos alheios: é Ruela que provoca o desequilíbrio em Ramiro e é o próprio filho e o espaço agreste que transformam a conduta de Madalena. Esses dois humanos, ao contrário dos animais de *Bichos*, entram em um estado de irracionalidade ao perderem o equilíbrio consigo mesmo ou com o mundo: os seus atos são consequência dessa perda, só reestabelecida com a reconquista desse equilíbrio.

4.2 O PAPEL DE “JESUS” COMO CONTO DE EXCEÇÃO E A FIGURA DO DIVINO HUMANIZADO

“Jesus” é o sétimo conto do livro. Situado na metade dos catorze contos, é o mais curto em termos de extensão. Em sua trama, o menino Jesus relata a seus pais, José e Maria, uma aventura de mais cedo, quando subira em uma árvore para mexer em ovos de passarinho. Ao mexer no ovo que encontra, faz nascer um pintassilgo. Seus pais, pasmos com a história,

discutem palavras que, a Jesus, não fazem sentido – o que o pequeno queria no momento era apenas dormir no colo de sua Mãe⁵.

Muito embora a narrativa siga a estrutura de um conto tradicional, não é possível lê-la da mesma maneira que os outros contos de *Bichos*. Cleonice Berardinelli explica:

Pequeninho, o mais breve de todos – pequeninho como o menino Jesus e o pintassilgo que nasce ao calor de seu beijo –, sinto-o como um poema em prosa, onde o narrador-poeta pôs a mais delicada ternura em recriar estes seres de exceção e este momento mágico que é a descoberta do ninho.⁶

Como um poema em prosa, é necessário considerá-lo um conto de exceção dentro da coletânea de Torga – na qual “Cega-Rega” é o conto que mais se aproxima desse *status*, com sua narração detalhada da fase de crescimento do inseto. E como poema, é preciso uma análise cuidadosa de cada parágrafo e de cada recurso literário utilizado pelo poeta-narrador. Fernando Paixão, ao estudar esse curioso gênero, deixa claro que “Em geral, a prosa poética costuma recorrer a figuras típicas da poesia, como a aliteração, a metáfora, a elipse, a sonoridade das frases etc. Contudo, o emprego desses elementos subordina-se ao ritmo mais alongado do discurso, voltado para ser, ao final das contas, uma boa prosa” (2013, p. 152). Por mais que possa haver recursos poéticos na prosa poética, a poesia sempre ficará sujeita ao alongamento do discurso da prosa. Assim, na prosa poética percebem-se elementos essenciais às narrativas (espaço, tempo e personagens), ao mesmo tempo em que há uma condensação do discurso, em que cada escolha lexical é fundamental ao que está sendo dito.

O conto é narrado no tempopretérito, mas, quando o narrador conta, em discurso indireto, a história da criança, utiliza o recurso da analepse. A narrativa começa da seguinte forma: “Comiam todos o caldo, recolhidos e calados, quando o menino disse: // – Sei um ninho!” (p. 79). O ambiente no qual a cena acontece é a ceia familiar, em que um grupo de pessoas toma o caldo. Esse grupo está calmo e quieto, cumprindo um ritual diário. A aliteração do fonema /k/ em ‘comiam’, ‘caldo’, ‘recolhidos’, ‘calados’ e ‘quando’ acentua essa ideia de rotina das personagens. Todavia, há uma mudança dessa descrição do cotidiano quando o menino fala algo inusitado: sabia (de) um ninho! Os pais, ao ouvirem a exclamação da criança, reagem de maneiras distintas: “A Mãe levantou para ele os olhos negros, a

⁵ Assim como em “Vicente”, convém detalhar as diferenças entre o relato encontrado no Novo Testamento e o conto de Torga. Os evangelhos de Mateus e Marcos indicam a cidade de crescimento de Jesus como Nazaré, assim como é referido no conto. Todavia, nos evangelhos de Mateus e Marcos é mencionado o fato de Cristo ter irmãos e irmãs, o que não se encontra no texto de Torga. No mais, pouca coisa é relatada dos primeiros anos de Jesus (BÍBLIA, 1986, p. 3-64).

⁶ Retirado do texto introdutório realizado para a edição brasileira de *Bichos* (In: TORGA, 1996, p. 1-7).

interrogar. O Pai, esse, perdido no alheamento costumado, nem ouviu” (p. 79). Há uma distinção entre o nível de alheamento ou entre nível de carinho dado à criança neste momento. Nenhum dos dois responde, mas ao menos a Mãe questiona o pequeno com os olhos. Também se observa o uso de letra maiúscula em ‘Mãe’ e ‘Pai’, dando a primeira indicação, junto com o título do conto, de quem seriam as duas outras personagens – Maria e José. Quando o filho repete sua fala inicial, finalmente o homem o olha atento, porém com “as pálpebras pesadas”.

Com os pais atentos, a criança, em excitação oscilante (“um tudo-nada excitada” [p. 79]) começa a contar sua proeza. O narrador transforma, então, a narração da criança em discurso indireto – talvez para manter a excitação de suas palavras iniciais, que são o único discurso direto do texto –, e inicia o relato: “Contou que à tarde, na altura que regressava à casa com a ovelha, vira sair um pintassilgo de dentro dum grande cedro. E tanto olhara, tanto afiara os olhos para a espessura da rama, que descobrira o manhuço negro, lá no alto, numa galha” (p. 79). Percebe-se, nesse trecho, a curiosidade da criança logo que vira o pintassilgo sair da árvore, parando sua jornada para olhar detalhadamente o local onde saíra o passarinho. O procedimento de fixar seu olhar em algum lugar é repetido outra vez no conto, mais para o final – o que será explicado à frente.

Novamente, ao contar sua história, os pais têm reações distintas: a Mãe saboreia cada palavra de seu filho, “a beijá-lo todo com a luz da alma”. O pai retorna saborear o caldo. Não percebendo ou não ligando para a reação do pai, continua seu relato: “Disse que então prendera a cordeira a uma giesta e trepara pela árvore acima” (p. 79). A nova informação sobre a história do pequeno muda a reação de seus pais, que ficam “com a respiração suspensa, a ouvir”. A mudança no ambiente, acarretada pela subida na árvore, deixa tanto o Pai quanto a Mãe preocupados – como se, ao contar a história, houvesse uma presentificação do que o menino fizera. É preciso destacar, também, a presença da cordeira à base da árvore: Jesus ficaria conhecido como Cordeiro de Deus após seu sacrifício na cruz. Continua o narrador: “E o pequeno ia subindo. O cedro era enorme, muito grosso e muito alto. E o corpito, colado a ele, trepava devagar, metade de cada vez. Firmava primeiro os braços; e só então as pernas avançavam até onde podiam. Aí paravam, fincadas na casca rija” (p. 80). A história enfoca a pequenez do menino em relação à árvore em que subia. Esse enfoque continua no parágrafo seguinte, que reitera a dificuldade da subida, com os membros do corpo de Jesus doendo.

O narrador volta sua atenção para o Pai e para Mãe: “Deixavam, apavorados, mudos, que o pequeno chegasse ao cimo, à crista, e pusesse os olhos inocentes no ovo pintado. O

ninho tinha só um ovo”. O foco nos pais, transidos com a história, sutilmente volta para a própria história que estava sendo contada. O olhar do menino é outra vez mencionado pelo narrador: desta vez, percebe o estranho fato de haver apenas um ovo no ninho que tanto lutara para encontrar.

Chega-se, então, ao clímax da narrativa. O menino, esquecendo-se da altura em que se encontrava, decide caminhar pelo galho da árvore sem apoio dos braços:

Aqui, o menino fez parar o coração dos pais. Inteiramente esquecido da altura a que estava, procedera como se viver ali, perto do céu, fosse viver na terra, sem precisão dos braços cautelosos apoiados a nada. E ambos viram num relance o pequeno rolar, cair do alto, da ponta do cedro, no chão duro e mortal de Nazaré (p. 80).

O clímax se percebe através das reações dos pais ao longo do conto – primeiramente sem dar atenção à criança; evoluindo para uma atenção mais cuidadosa; redobrando essa atenção, já com medo; no último momento da história da criança, ficam totalmente apavorados, com o coração parado. O que a criança faz atemoriza os pais, pois o imaginam caindo da árvore e morrendo. Todavia, para a criança, este é seu momento mais feliz, perto do céu, indo ao encontro do ninho porque tanto ansiara. A presença dos elementos de vida e de morte aparecem pela primeira vez: a vida da criança estava no auge, ao mesmo tempo que poderia ser encerrada, caso caísse. Esses dois elementos voltam no parágrafo seguinte:

Mas a criança, apesar de mostrar, sem querer, que de todo se alheara do abismo sobre que pairava, não caiu. Aconteceu outra coisa. Depois de pegar no ovo, de contente, dera-lhe um beijo. E, ao simples calor da sua boca, a casca estalara ao meio e nascera lá de dentro um pintassilgo depenadinho (p. 80).

Apesar de o menino não perceber o risco de cair da árvore, não cai. O narrador descreve o chão de Nazaré como ‘o abismo’, que se pode ler em oposição a ‘céu’, do parágrafo anterior – oposição que destaca o perigo em que se encontrava. Como um ato de contentamento por ter conseguido chegar perto daquele ovo, beija-o, e com isso faz nascer um filhotinho. Sem perceber a magnitude de sua façanha, conta o milagre que realizara como “quando repetia a história de José do Egito”.

Ao encerrar a história da criança, o narrador reitera a felicidade com o ato que realizara: “Por fim, pôs amorosamente o passarinho entre a penugem da cama. E agora, um nada comprometido, mas cheio da sua felicidade, sabia um ninho” (p. 81). Perceba-se a recorrência da frase dita pela criança no começo do conto, demonstrando a ingenuidade do ato recém realizado.

No encerrar da narrativa, põe-se em distinção novamente o comportamento dos pais e da criança: sabendo de coisas de que a criança ainda não tinha ideia, ficam preocupados com o que aquilo significaria ao destino do menino. Para o menino, as palavras dos dois não importavam, pois queria mesmo “guardar dentro de si a imagem daquele passarinho depenado e pequeninho. Isso, e ao mesmo tempo olhar cheio de deslumbramento os dedos da Mãe, que, alvos de neve, fiavam linho” (p. 81). Novamente o narrador volta sua atenção para o olhar da criança, dessa vez olhando os dedos de sua mãe fiando. Há uma valorização no ato de Maria, que é realçada no último parágrafo do conto: “E tanto se encheu da imagem do pintassilgo, tanto olhou a roca, o fuso, e aqueles dedos destros e maravilhosos, que daí a pouco deixou cair a cabeça tonta de sono no regaço virgem da Mãe” (p. 81). Percebe-se uma nivelção da realização do primeiro milagre do menino com o ato costumeiro da mãe em fiar. Ao equivaler a beleza dos dois atos, há uma sacralização da figura da Virgem: a ternura da mãe, ao fiar com o filho no seu colo, deixando-o adormecer, cuidando dele assim como menino fizera com o pintassilgo. A imagem do linho relaciona-se com o ninho, tanto pela rima quanto pela imagem formada do aninhamento. O pintassilgo é tão parecido com Jesus, na medida que o colo de Maria e seu fiar é parecida com o ninho.

A sacralização presente em “Jesus” permite distingui-lo de “Vicente”. No primeiro, há uma valorização da figura humana, a ponto de divinizá-la. Em “Vicente”, todavia, há um processo inverso: Deus é visto como um tirano (quase como genocida) e o corvo é elevado a redentor de um mundo em risco de extinção. Não há evidência suficiente para afirmar que há uma desvalorização do Velho Testamento em contraste com o Novo Testamento, mas percebe-se essa diferença no tratamento dado a Deus e a Jesus – há de se lembrar, todavia, que, segundo a doutrina da Trindade, os dois tornam-se o mesmo após a crucificação.

5 CONCLUSÕES

Este trabalho procurou investigar os processos de humanização, desumanização (animalização) e divinização que acontecem nas breves narrativas da coletânea de Torga. Nesse sentido, entendeu-se, primeiramente, que havia uma constante de inversão de valores nas diversas personagens, em que homens se tornavam bichos e bichos comportavam-se como homens. Todavia, uma análise cuidadosa mostrou uma diferente abordagem de Torga a essas curiosas personagens.

Em “Bambo”, há uma quebra de perspectiva em relação aos humanos: a princípio, pensa-se que estes são de todo ruins quando, no começo da narrativa, o filho do caseiro novo – instigado por Joana Angélica – mata o sapo. Porém, no decorrer da narrativa há uma personagem que foge dessa regra, ao aprender com o anfíbio a beleza da vida e a ver em cada ciclo do céu uma nova aurora para o mundo. Tio Arruda é um símbolo da transformação que o homem pode sofrer, ao criar sensibilidade para conviver com a natureza que o cerca. Tio Arruda contrasta com o dono de Morgado, que deixa o jumento morrer para salvar a própria vida. A ausência de consciência racional no sapo e no jericó os deixam à mercê dos humanos a eles relacionados, sendo sua vida um jogo de dados, com um lado virado para a felicidade e outro para a miséria.

O conto “Vicente” vem de encontro a “Bambo” quando a personagem principal decide rebelar-se contra esse sistema de servidão. Enquanto os outros animais da Arca continuam aceitando sua ração diária, sabendo que seus similares ao redor do mundo estavam sendo extintos por causa da ira de Deus em relação aos homens, Vicente, sabendo do risco do seu ato, foge em direção ao último local existente do mundo que o Senhor decidira acabar. Essa subversão vai aos poucos criando consciência nas outras personagens animais que, apenas quando o corvo estava prestes a morrer, percebem a dimensão do que ele fizera, percebendo, também, quão necessária é a liberdade. Vicente é um símbolo não apenas para os tripulantes da arca, como também para todos os outros animais de *Bichos*: é preciso lutar e reivindicar seu lugar próprio no mundo e seu direito de ir e vir, custe o que custar.

No escopo das personagens humanas, percebeu-se o processo de equilíbrio e desequilíbrio ao qual essas personagens estão sujeitas. Ramiro, pacato e silencioso, com seu jeito rude e sem preparação para lidar com as pessoas, encontra seu equilíbrio ao ficar com suas ovelhas nos montes áridos e desertos. Uma situação quebra esse equilíbrio: o sofrimento de sua cordeira favorita perdendo sua cria o faz cometer um crime contra outro pastor. Esse crime, considerado um ato ‘inumano’ na perspectiva tradicional, no conto é um ato necessário

para que o equilíbrio entre a personagem principal e a natureza voltem a encontrar seu equilíbrio.

No último subcapítulo dedicado aos humanos, analisou-se de que forma “Jesus” é considerado um conto de exceção, tanto por sua singular prosa-poética, como também pela caracterização da personagem principal enquanto um humano divinizado. Percebe-se que há uma sacralização nas ações do menino Jesus por parte do narrador, que enfatiza o poder do seu olhar e que reitera a ingenuidade com que tudo aquilo ocorrera. A figura da Virgem Maria também é um ponto importante do conto, tanto como figura de Mãe, como também uma personagem também sagrada. A prosa-poética do conto serve para divinizar o menino e elevá-lo dentre as personagens que compõem a coletânea de Torga.

São muitas as personagens de *Bichos*: adultos, crianças, animais, deuses. Um escopo gigantesco de figuras que não podem ser lidas apenas como “boas” ou “más”: há de se entender a singularidade com que Torga criou cada um de seus bichos. Em suas palavras: “És, pois, dono como eu deste livro”, deixa claro que “nenhuma árvore explica os seus frutos, embora a gente gosta que lhos comam”⁷. A linguagem do narrador e o modo de narrar, sempre em terceira pessoa e onisciente, transmitem essa singelidade da escrita de Torga: criando um mundo “fremente de germinações”, em que “cada um de nós é um enigma, que a maior parte das vezes fica por decifrar” (p. 62).

Espera-se que esta leitura da obra venha a acrescentar algo ao parco estudo crítico do autor no Brasil. Por fim, reitera-se que foi focalizado apenas um aspecto da obra, como tentativa de cumprir o objetivo proposto no estudo.

⁷ Texto escrito para o prefácio da última edição, adicionado à edição brasileira (TORGA, 1996, p. 9-10)

REFERÊNCIAS

BERARDINELLI, Cleonice. De bichos e de homens. In: TORGA, Miguel. **Bichos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 1-7.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada**: contendo o Velho e o Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1986.

COSTA, Alexandre Emídio. **Os Bichos de Miguel Torga**: o retorno ao elo perdido. 2010. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – FFLCH, Universidade de São Paulo, 2010.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1990. Série Princípios.

LOPES, Teresa Rita Lopes. Além, aqui e aquém de Miguel Torga: análise de “Vicente”. **Colóquio Letras**, n. 25, p. 34-49, 1975.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. **A criação literária**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: problemática (in)definição. **Revista Brasileira**, Academia Brasileira de Letras, n. 75, p. 151-152, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dictionary of the theatre**: terms, concepts, and analysis. Tradução de Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

TAVARES, Maria do Amparo. O paradigma bíblico em Miguel Torga. **Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses**, n. 7, p. 3-11, 1979.

TORGA, Miguel. **Bichos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.