



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
DIVERSIDADE CULTURAL**



FLORIANO ESTEVES DA SILVA NETO

O GROTESCO NA MONTANHA EM CONTOS DE MIGUEL TORGA

Feira de Santana, BA
2014

FLORIANO ESTEVES DA SILVA NETO

O GROTESCO NA MONTANHA EM CONTOS DE MIGUEL TORGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima

Feira de Santana, BA
2014

FLORIANO ESTEVES DA SILVA NETO

O GROTESCO NA MONTANHA EM CONTOS DE MIGUEL TORGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em 09 de maio de 2014.

Prof. Doutor Francisco Ferreira de Lima
Orientador – UEFS

Prof. Dr^a. Alana Freitas El Fahl
UEFS

Prof. Doutor José Manuel Teixeira Castrillon
UNEB

Ao meu filho Matheus Pietro,

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte inesgotável na qual renovo as minhas energias para o enfrentamento de mim mesmo e dos desafios da vida.

Em especial ao meu filho Mathues Pietro, a quem dedico este trabalho. Nele, encontrei forças necessárias para enfrentar provações jamais imaginadas por mim. Os seus abraços, seu sorriso, a naturalidade e espontaneidade do “pai eu te amo”, desanuviavam os horizontes angustiantes, fazendo surgir sempre a renovada esperança em dias melhores.

Aos meus pais, Luiz Esteves e Judite Esteves, pessoas sempre presentes em torno da minha trajetória de vida.

Aos meus irmãos pela relação fraterna e pelo auxílio incondicional em qualquer circunstância da minha vida.

Aos meus primos Nilton Ferreira e Célia Ferreira, pela acolhida, pelo carinho do lar, pelas conversas agradáveis durante as noites que passei em Feira de Santana.

A Zélia Moreira, por sua sempre generosidade para comigo, por suas palavras de incentivo que guardo incondicionalmente em meu coração.

A Sílvia Regina e Thadeu Andrade, pelo enlace familiar que construímos ao longo dos anos de convivência, pelas palavras ditas em momentos de difícil enfrentamento.

Ao Prof. Francisco Lima, pela orientação competente, com os devidos rigores científicos, mas sem perder a relação humana e fraterna que tornou menos angustiantes os desafios postos frente a este trabalho acadêmico.

Às professoras Alana Freitas e Flávia Aninger pela valiosa contribuição durante exame de qualificação deste trabalho.

À Secretaria Estadual de Educação, que prontamente concedeu minha licença para cursar o mestrado.

À Secretaria de Educação do Município de Queimadas, que também me concedeu licença para realização deste estudo.

A todos os professores e funcionários do PPGLDC, pelas contribuições que foram de suma importância no prosseguimento desta pesquisa.

Aos colegas da turma de mestrado, em especial, Maria Angélica, Meg Heloíse, Paula Rubia, Mary Barbosa, Edelvito Nascimento. Encontrei neles, corações generosos, dispostos a compartilhar as angústias e felicidades dos estudos acadêmicos.

À galera da “tiuria de quinta”, Aquilino, Ana, Bárbara, David, Eduardo, Fernanda, Vanessa e demais colegas que participavam das acaloradas discussões após as aulas do mestrado.

Aos meus amigos, colegas de trabalho que torceram e oraram pelo êxito deste percurso.

Ao grande amigo Ulysses Macêdo, pessoa especial que me incentivou e ajudou desde estudos iniciais para seleção do mestrado.

Enfim, a todos que direta e indiretamente fizeram parte desta caminhada, contribuindo de alguma forma para a realização deste trabalho.

“Torga, o arbusto duro e torcido que regista na matriz o marginal e insubordinado autor [...], que nenhuma glória literária hipotecou, que nenhuma sedução política corrompeu. Foi-lhe dado escolher, escrever e viver, ao longo de um dos mais ásperos e cerrados períodos da implantação do medo em Portugal. Nem por isso ele deixou de ser o indivíduo de lei, talhado na pedra de um só filão, o carácter inteiro que nenhum equívoco social repartiu ou dissolveu, sempre mais próximo da renúncia que da conveniência”

António Arnaut, Estudos Torguianos.

RESUMO

O presente trabalho se propõe apontar e discutir a expressão e o sentido do grotesco nos contos campestres de Miguel Torga (1907-1995), tendo como corpus os livros *Bichos*, *Contos da montanha* e *Novos contos da montanha*. A investigação do tema é feita com base no método dedutivo, na pesquisa bibliográfica e na análise literária. Para desenvolver a leitura dos contos sob o prisma do grotesco foram utilizados os estudos teóricos de Victor Hugo (2007) e Wolfgang Kayser (2009), além das contribuições de Anatol Rosenfeld (1996) e Philip Thomson (1972). A análise das curtas narrativas desse autor evidencia o complexo das relações sociais, revelando o universo grotesco que delas emerge.

Palavras-chave: Grotesco. Sublime. Miguel Torga. Conto. Humano.

ABSTRACT

The present work proposes point and discuss the expression and the sense of the grotesque country tales by Miguel Torga (1907-1995). The books analyzed were *Bichos*, *Contos da montanha* e *Novos contos da montanha*. The research of the theme is made on the basis of the deductive method, in the bibliographical research and literary analysis. To develop the reading of the tales under grotesque prism were used theoretical studies by Victor Hugo (2007) and Wolfgang Kayser (2009), in addition to the contributions of Anatol Rosenfeld (1996) and Philip Thomson (1972). The analysis of short narratives by Miguel Torga evidences the complex social relations, revealing the grotesque universe that emerges from them.

Key words: Grotesque. Sublime. Miguel Torga. Tale. Human.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1:	
TEXTO E CONTEXTO: O SENTIDO DO GROTESCO EM MIGUEL TORGA	15
1.1 TORGA E SEU CONTEXTO.....	16
1.2 O HUMANISMO TORGUIANO.....	31
1.3 NAS TEIAS DA CONTÍSTICA TORGUIANA.....	46
CAPÍTULO 2:	
UM PROFÍCUO FENÔMENO DE LITERATURA: O GROTESCO EM ANÁLISE	60
2.1 AS FACES DO GROTESCO.....	61
2.2 VICTOR HUGO: UM OLHAR PELO PRISMA DO GROTESCO.....	65
2.3 KAYSER E A FACE ESTRANHADA DO GROTESCO.....	72
CAPÍTULO 3:	
CONFIGURAÇÕES DO GROTESCO EM MIGUEL TORGA	76
3.1 A PERTINÊNCIA ANIMALESCA EM “RAMIRO”.....	77
3.2 A FACE INUMANA EM “MADALENA”.....	81
3.3 O GROTESCO EM CONTRAPOSIÇÃO AO SUBLIME EM “A RESSURREIÇÃO”.....	86
3.4 A PRESENÇA DO GROTESCO EM “O LEPROSO”.....	91
3.5 MANIFESTAÇÃO DO GROTESCO EM “REPOUSO”.....	97
3.6 TRAVESSIA DO GROTESCO EM “O MILAGRE”.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	111

Ao meu filho Matheus Pietro,

INTRODUÇÃO

É por isso que a grande literatura não é nunca uma forma de esquecer a vida, mas um meio privilegiado de a entender e de a viver. Não se vive apenas vivendo, também se vive imaginando vidas possíveis.

António Manuel Ferreira, Um conto de Miguel Torga.

Na vasta obra de Miguel Torga, ganham destaque os livros de contos ambientados no universo rural, escritos entre 1940 e 1944: *Bichos* (1940), *Contos da montanha* (1941), *Novos contos da montanha* (1944). Neles é possível perceber a opção literária do escritor nascido em São Martinho de Anta, região norte de Portugal, de representar o espaço e as gentes de um mundo rural transmontano, por ele conhecido durante a infância vivida longe das novidades citadinas. No prefácio que escreve à segunda edição de *Novos contos da montanha*, Torga, consciente da precária condição social daqueles que serviram de “barro e modelo” ao seu constructo ficcional, se apresenta como cronista literário, porta-voz destes seus rudes irmãos serranos, de uma gente que nem o podia ler.

Dessa forma, elegendo o campo como *lócus* privilegiado de problematização, Torga traz à tona, através de um amplo painel de figuras humanas, conflitos existenciais que transbordam qualquer limite espacial. Como bem lembra Fioravanti (2008), a simplicidade dos contos campestres de Torga não impede que as grandes temáticas existenciais sejam referenciadas, ou seja, apesar destas narrativas serem concebidas em um ambiente rural, elas condensam uma amplitude universal.

De tal maneira, reportando-se por meio da sociedade transmontana, o escritor lusitano desnuda as angústias, alegrias, esperanças, dores, fantasias e utopias de uma gente simples e rude, homens e mulheres flagrados em sua luta por existir. Se nesta dramaturgia da vida rural existe a vida simples, harmônica, sem maiores desavenças, onde se vislumbra uma paz ancestral, difícil de encontrar no bulício da vida citadina, há também conflitos ásperos em que a presença da desarmonia, do sinistro, em suma, do grotesco, nos revela um universo dialético de coexistência entre realidades humanas distintas. Ou seja, no universo rural representado pelo autor transmontano, o seu “reino maravilhoso” não se constitui de um mundo paradisíaco, de inocência e harmonia coletiva. Como ressalta Santana (2008, p.156), em Torga “o paraíso natural das montanhas está longe da perfeição adâmica.”

Transladando para o papel a complexidade em que se constitui o homem, não faltam na contística campestre do autor de *Bichos*, demonstrações do sinistro, do macabro, das enfermidades e feiuras humanas, mostradas de forma a desestabilizar o leitor, causando-lhe

estranheza diante da expressão do grotesco na vida humana. Assim, com o objetivo de investigarmos o modo como o grotesco se configura e o que ele representa na constística rural de Miguel Torga, escolhemos como *corpus* os livros *Bichos*, *Contos da montanha* e *Novos contos da montanha*, que serão trabalhados a partir do método dedutivo, da pesquisa bibliográfica e da análise literária.

De acordo com António Arnaut (1992,p.56), “uma obra literária é tanto mais rica quanto os tipos humanos, singulares que constrói”. Indubitavelmente, no universo literário de Torga, seus personagens compõem uma ampla galeria de tipos humanos emblemáticos, seres inteiriços, capazes de demonstrar o melhor e o pior na expressão dos sentimentos humanos. São homens, mulheres e bichos, ou como se refere Arnaut (1992, p. 59) “homens e bichos e homens que são bichos”. É como proclama o próprio Torga (2011, p. 11-12), no XV volume do seu *Diário* ao referir-se aos seus seres de palavras: “Heróis altivos, cingidos às leis da condição, desde o nascimento que estão acostumados a enfrentar os caprichos do destino por sua conta e risco”. Assim também se refere em *A criação do mundo* (1996a, p. 36): “Homens de uma só peça, inteiriços, altos e espadaúdos, que olham de frente e têm no rosto as mesmas rugas do chão [...] Às vezes agridem-se uns aos outros com tamanha violência que parecem feras.”

Portanto são estes personagens que se movimentam por entre as rudes fragas transmontanas, os protagonistas de narrativas tensas e chocantes, capazes de desestabilizar o leitor diante da irrupção do grotesco na vida humana. De tal maneira, adentrando no universo literário de Torga, procurando perquirir a expressão e o sentido do grotesco em seus contos rurais, subdividimos esta dissertação em três capítulos. No primeiro capítulo, inicialmente traçaremos um estudo crítico sobre o contexto em que se deu a criação literária de Miguel Torga, procurando entender como a presença do grotesco se relaciona com a vertente de denúncia social expressa na contística deste escritor português. Em seguida, faremos uma reflexão acerca dos valores que articulam o humanismo torquiano e como a face do grotesco demonstra a inquietante preocupação de Torga em abarcar o ser humano em sua complexidade existencial. Como assegura Santos (1997, p. 128), enquanto humanista, utilizando a literatura como forma de investigação da verdade humana, Torga procura o verdadeiro sentido da existência humana, demonstrando assim, um “agudo desejo de decifrar e captar o sentido do homem.” Ainda neste capítulo, com o intuito de rastrear as características da constística torquiana que fornecem elementos para configuração do grotesco, e os efeitos que tais modos de criação estética provocam sobre a sensibilidade do

leitor, utilizaremos os estudos sobre o conto feitos principalmente por Julio Cortázar (2011), além das contribuições de Nádia Battella Gotlib (2006) e Hélio Pólvora (2002).

Sobre a teorização do grotesco, é pertinente ressaltar que os diversos estudos empreendidos sobre a trajetória histórica deste fenômeno estético nos permitem não só entender a evolução do termo até os dias atuais, bem como evidenciam a dificuldade de se chegar a uma definição homogênea e global sobre o grotesco. De tal maneira, a título de um recorte epistemológico, procederemos no segundo capítulo, denominado “Um profícuo fenômeno de literatura: o grotesco em análise”, o exame da teoria sobre o grotesco enquanto fenômeno artístico, delineando seus fundamentos, seus modos de representação nas artes, sobretudo na literatura e sua pertinência na escrita torguiana.

Para tanto, utilizaremos como suporte teórico autores como Victor Hugo (2007), um dos primeiros a evidenciar o grotesco enquanto estética capaz de representar, ao lado do belo e do sublime, o disforme, o horrível, as mazelas e o sinistro na vida humana. Além do escritor francês, analisaremos o conceito de grotesco, tal como apresentado, por Wolfgang Kayser (2009), como estranhamento daquilo que é familiar, ordenado, contraposto ao sublime, possibilitando uma visão do obscuro, deformado ou monstruoso na realidade humana, fenômeno que é apreendido enquanto tal na recepção. Conforme postula Thomson (1972), é somente a partir dos estudos de Kayser que o grotesco se tornou objeto de análise estética e de avaliação crítica, daí a importância da teoria geral sobre o grotesco escrita por este pesquisador alemão e a pertinência de tê-la como suporte nesta pesquisa. Além destes autores, utilizaremos as contribuições de Anatol Rosenfeld (1996) e Philip Thomson (1972), ambos abordam o grotesco apresentando certas noções relativas à desarmonia e ao estranhamento, vistos não apenas na obra de arte como tal, mas na reação que produz. Dessa forma, buscaremos demonstrar a presença do grotesco na contística campesina de Torga, enquanto procedimento que participa do processo de estruturação do texto literário, bem como no âmbito da recepção, ou seja, na reação que provoca no leitor.

Quanto ao terceiro e último capítulo, buscando delinear os aspectos fundamentais que permitem a identificação do grotesco na contística torguiana, procederemos à análise de seis de seus contos rurais: “Ramiro” e “Madalena” do livro *Bichos*; “A Ressurreição”, do livro *Contos da montanha*; “O Leproso”, “Repouso” e “O Milagre”, da obra *Novos contos da montanha*. A escolha dos respectivos contos deu-se pelo modo substancial como o grotesco neles se manifesta. São narrativas profundamente humanas e dramáticas, comprometidas em dissecar o viver humano, mostrando a complexidade que se constitui o homem em sua relação com o outro, consigo e com Deus. Assim, constituindo objeto central desta dissertação

investigar a presença do grotesco nos contos campestres de Miguel Torga, esperamos contribuir tanto na tentativa de ampliar a fortuna crítica deste importante escritor português quanto na de colocá-lo como autor merecidamente estudado entre nós brasileiros.

CAPÍTULO 1:
TEXTO E CONTEXTO: O SENTIDO DO GROTESCO EM MIGUEL TORGA

1.1 TORGA E SEU CONTEXTO

“Sou do povo, sou pelo povo e não há forças humanas que me apaguem do instinto a cepa de onde provenho.”

Miguel Torga

Miguel Torga é o pseudônimo literário adotado pelo médico otorrinolaringologista Dr. Adolfo Correia Rocha, cuja alcunha já revela uma espécie de síntese de seu projeto literário: Miguel, que remete a duas referências da cultura ibérica, Miguel de Cervantes e Miguel de Unamuno, e Torga, uma urze resistente que nasce e cresce nos montes transmontanos, fincando ali raízes profundas. Autor português do século XX, sua vasta obra se reparte pelos diversos gêneros literários. Ensaaios e discursos, teatro, contos, romances e poesia constituem sua prática de escritor multimodo. Sua obra foi traduzida em várias línguas, inclusive no Oriente, onde há traduções chinesas e japonesas. Consciente do seu papel social, medularmente ligado ao seu chão natal e à sua gente, Miguel Torga afirma no prefácio de *Fogo Preso* que, ao “fazer-se homem público, o poeta empresta a voz a quem a não tem.” (TORGA, 1989, p.7) Assim, o autor lusitano define uma missão/visão que vai permear sua obra literária. Conforme Lousada (2004), Miguel Torga faz parte de uma plêiade de notáveis escritores, definidos como os sete maiores narradores da geração de 1930.

Apesar de transitar entre os mais variados matizes literários, é enquanto contista que Torga alcança plenitude. Jorge Amado (1986) chega a afirmar que como contista é insuperável; Cid Seixas (1996, p.5), afirma que “é no gênero conto que Miguel Torga dá o melhor de si. Ele é sem dúvida o mais apaixonante contista português de todos os tempos.” Assim, parece ser ponto pacífico entre a crítica torguiana, o pleno domínio da técnica do conto por parte do escritor lusitano. Nesta dissertação, interessam-nos os contos de Miguel Torga, sobretudo aqueles ambientados no universo rural, mais numerosos e impactantes que os citadinos. Não são poucos os contos presentes em *Contos da Montanha* e *Novos contos da Montanha* que deixam uma indelével marca na memória daqueles que os leem, a exemplo de “A Maria Lionça”, “Um filho”, “Ressureição”, “O Leproso”, “O Alma Grande”, dentre outros.

Escolhendo como palco das ações de seus personagens a região de Trás-os-Montes, norte de Portugal, através da representação artística, o autor lusitano desvela um universo cultural campesino que ainda conheceu bem, durante a infância passada no espaço fechado das aldeias transmontanas, espaço que se constitui fósil vivo de uma etnografia ancestral.

Para Cid Seixas, “é na temática alimentada pelo rico universo humano de Trás-os-Montes que Torga alcança maior densidade. [...] sua ficção é construída a partir de pedaços vivos da realidade agreste da sua região natal.” (SEIXAS, 1996, pp. 6-7)

Apesar do localismo geográfico delineado em sua obra, o autor de *Bichos*, ao produzir retratos densos e psicologicamente bem focados de homens e mulheres transmontanos, atinge simultaneamente o regional e o universal. De acordo com Lourenço (1995, p.5), “poucas obras como a de Miguel Torga ilustram com tanta veemência íntima e paixão escrita esta consubstanciação do particular, e mesmo do singular, com a universalidade.” Assim também entende David Mourão Ferreira ao expressar que:

Miguel Torga foi o primeiro grande narrador português a claramente demonstrar, através da própria obra, que certo localismo pode ser universal e que não existe, por outro lado, autêntico universalismo sem o selo constante de uma experiência particular. (FERREIRA, 1987, p.12)

Ao registrar a aventura cósmica de suas criaturas, Miguel Torga revisita o povo rural de sua terra natal, comunidades perdidas no tempo, com suas vilas e aldeias que constituem um verdadeiro microcosmo onde todos os dramas humanos podem ser encenados. Em sua contística ambientada nesse universo rural, é possível perceber certas noções relativas à desarmonia, ao estranhamento, à presença do terrífico, do grotesco, vistos não apenas na obra de arte como tal, mas na reação que produz. Um dos sentidos que a presença do grotesco assume na escritura de Torga é o de caracterizar-se como uma arma de denúncia, na medida em que leva o leitor ao choque com uma realidade violenta e degradante. Desse modo, a configuração do grotesco nos remete a um aspecto importante na ficção torguiana: a literatura como crítica e denúncia social. Portanto, é pertinente abordar a obra de Torga situada em um contexto literário, político e social do século XX. Além do mais, postulamos para nosso estudo os preceitos de Antonio Candido de que a obra literária é também um produto social. Para esse crítico é imprescindível um diálogo entre análise estética e reflexão histórico-social, fundindo texto e contexto numa perspectiva integral:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, 1976, p.4)

Dessa forma, é nossa pretensão não dissociar a obra do escritor lusitano de seu contexto, sobretudo pelo fato de considerarmos que a situação político-social vivenciada por Torga, talvez o tenha motivado a escrever com tanta avidez, contos rurais, cuja dura realidade transmontana não é escamoteada. Assim, parcialmente, concordamos com Renato Nunes quando afirma ser “impossível dissociar vida e escrita em Miguel Torga.” (NUNES, 2007, p. 41)

Com sua primeira obra em versos, *Ansiedade*, datada de 1928, o escritor lusitano inicia seu percurso literário. Logo após é chamado a colaborar na revista *Presença*, movimento literário que foi determinante em sua formação literária, conforme afirma Isabel Vaz Ponce de Leão:

A passagem por esta revista, ainda que breve, foi determinante na sua formação literária, propiciando-lhe o contato com a obra de escritores estrangeiros e despertando-lhe o fascínio pela 7ª Arte, se bem que a sua independência e o seu antiacademicismo o fizessem rapidamente dela dissidir. (LEÃO 2003, p.5)

A revista literária *Presença* sai a lume em 10 de março de 1927, logo após o golpe militar de 1926 que mergulhara Portugal num regime de censura que perdurará por muito tempo. Em torno do movimento considerado iniciador do segundo modernismo português, reuniram-se jovens estudantes, todos da geração de 1900, a exemplo de Branquinho da Fonseca, José Régio, João Gaspar Simões, fundadores e dirigentes do grupo. A estes se juntam nomes como Adolfo Casais Monteiro, Antônio Navarro, Edmundo de Bettencourt, Miguel Torga, Vitorino Nemésio, dentro outros, uns ocupando função diretiva, ou mais ativa, outros apenas a de colaboradores. Os presencistas julgavam-se continuadores das propostas de *Orpheu*, revista literária de apenas dois números publicados em 1915, responsável pela introdução do primeiro modernismo em Portugal. Para Sena (1977), *Presença* tem uma importância decisiva no modernismo português, tanto por promover e revelar um elenco notável de poetas, prosadores e críticos, como também por combater a literatura livresca exigindo inteligência crítica, pela tentativa de atualização da cultura literária, e, especialmente, pela defesa da independência do escritor e da criação artística. O crítico Antônio José Saraiva também pontua as contribuições de *Presença* para a arte portuguesa:

À *Presença* [...] pertence ainda o mérito de analisar, bibliografar e proclamar como “mestres” os melhores colaboradores de *Orpheu*; de insistir na importância da pintura cubista, futurista, primitivista e expressionista, [...] de

através de Lopes Graça, chamar a atenção para a música contemporânea; de iniciar entre nós a crítica do cinema como arte. (SARAIVA, 1996, p. 1012)

Usando o nome fictício de Vanguarda para se referir à revista *Presença*, Torga registra em sua obra autobiográfica, *A criação do mundo*, o entusiasmo inicial com o movimento presencista, a influência dos autores estrangeiros perante o jovem grupo, e o caráter de renovação da arte literária em que estavam imbuídos:

Era à sombra da bandeira libertária da Vanguarda que a inquietação mais inconformada encontrava esperança. [...] Os números da revista saíam heroicos e escandalosos. Vivíamos em desafio constante, sem transigências, sem complacências, seguros da nossa missão renovadora. [...] À porfia, cada qual ia descobrindo o seu autor. Joyce, Chestov, Bergson, Fernão Mendes Pinto, Dostoievsky passaram a conviver conosco à mesa do café. Era um arco-íris humano que abarcava o mundo. Fiéis à grandeza do passado, esforçávamo-nos por dar-lhe continuidade e renovo. [...] Até nas tabernas da boémia desfraldávamos o pendão da revolta, no esforço hercúleo de abalar as raízes da Coimbra petrificada na tradição. (TORGA, 1996a, pp. 213-214)

Convém enfatizar que o movimento presencista se caracterizou por um marcante individualismo que defendia a finalidade estética da obra como o fator mais importante da criação literária. Além do mais, seus idealizadores afirmavam tratar-se de um movimento literário desprovido de qualquer conotação doutrinária ou ideológica. Conforme assinala Saraiva, “os presencistas aspiram, em geral, a uma literatura e a uma arte desvinculadas, senão mesmo alheadas, de qualquer posição de caráter político ou religioso.” (SARAIVA, 1996, p.1012) As palavras de José Régio no primeiro número da *Presença*, no artigo intitulado “Literatura Viva”, sintetiza o programa de ação da revista e define o que Saraiva (1996) denominou de “psicologismo de presença”, que resulta no uso da imaginação psicológica, com um enfoque de confissão ou transposição imaginativa da consciência introspectiva. Em outro artigo denominado “Literatura Livresca e Literatura Viva”, publicado em *Presença* em 09 de fevereiro de 1928, José Régio lança o que Massaud Moisés (1966) considera como manifesto do grupo presencista, confirmando o ideal de arte com primazia estética:

A finalidade da Arte, ou é apenas produzir-nos esta emoção tão particular, tão misteriosa, e talvez tão complexa: a emoção estética. [...] O ideal do Artista nada tem com o do moralista, do patriota, do crente, ou do cidadão. [...] A finalidade da Obra será consciente ou inconscientemente, a finalidade estética. (RÉGIO *apud* MOISÉS, 1966. p. 372)

Para o crítico Luiz Forjaz Trigueiros (1992, p. 145), o fato de os seus fundadores darem primazia aos valores estéticos e por aí à “personalização” do artista, “torna-o desengajado de quaisquer outros compromissos que não sejam os do escritor para com a arte em que se exprime e se figura.” Tal postura excessivamente dogmática e individualista que aliena o artista da realidade social, leva Miguel Torga a perder o entusiasmo inicial e desligar-se do movimento, sendo posteriormente atacado pelos antigos companheiros como expõe em *O terceiro dia da criação do mundo*:

[...] Atacado de todas as maneiras pelos antigos companheiros da Vanguarda, que cada vez me perdoavam menos a cisão do grupo, de que eu fora o principal responsável. Cristalizados na sua verdade, não podiam compreender que é próprio da natureza humana a aventura. [...] Razões de discordância estética e razões de liberdade humana tinham-me obrigado a abandoná-los e a tomar outro rumo. (TORGA, 1996a, p. 253)

Como Torga afirma no excerto, ele figura como o instigador da cisão, e junto com ele, afasta-se da revista, Branquinho da Fonseca e Edmundo de Bettencourt. O ensaísta Eugénio Lisboa (1986, p. 52) sugere que a carta da dissidência, escrita em 1930, tenha sido elaborada por Torga: “pelo seu estilo, pelo menos em certos sectores muito específicos, parece claramente inspirada e mesmo redigida por Miguel Torga.” Premissa que é corroborada pela missiva particular de Branquinho da Fonseca, dirigida a Nelly Novaes Coelho em que afirma:

A epístola que declarou a dissidência foi publicada em 16 de Junho de 1930 e assinada pelo Adolfo Rocha (Miguel Torga), que redigiu o texto um tanto ou quanto abstracto, pelo Edmundo de Bettencourt e por mim. Nunca me pareceu suficiente, mas como o principal era dizer que já não: aquilo bastou. (COELHO, 1976, p.62)

Para um autor que tem, desde cedo, por bandeira a liberdade, defendendo-a como um destino, não é de estranhar tal atitude, além do mais, não são poucos as referências em *A criação do mundo* em que Torga mostra sua inquietação com as questões sociais que afligiam Portugal: “Um Portugal velho e rotineiro, de senhores e servos, está ali vivo e presente. De mão vazia, ninguém pedisse justiça, conforto divino, instrução ou saúde.” (TORGA, 1996a, p.59) Em outros trechos da referida obra autobiográfica, torna a enfatizar suas razões de discordância com *Presença*, que vão desde sua pretensão de uma arte atenta à realidade social a questões de liberdade criadora:

Literatos num sentido polemizante, ficava-nos pouco tempo para reparar no semelhante que vivia ao lado. [...] Bons camaradas quase todos, tinham, contudo, os defeitos das próprias virtudes. Intelectualizados da cabeça aos pés, mal tocavam a realidade. Eram platónicos no amor, teóricos no desporto, metafísicos no convívio. (1996a, p. 214)

Passada a euforia colectiva do tempo da Vanguarda, o sentimento íntimo, que sempre tivera, e que motivou em parte a cisão, de que o artista era um penitente solitário a enfrentar o absoluto recrudescu. (1996a, p. 226)

Queríamos uma arte rebelde, enraizada no circunstancial. *Vanguarda* nunca valorizara suficientemente a realidade. O velho mundo burguês, abalado nas estruturas, estrebuchava nas vascas da agonia, desenhavam-se além fronteiras os primeiros sinais doutra alvorada humana, e ela alheada no seu subjetivismo macerador. (1996a, p. 266)

Para Moisés (2002), o afastamento do grupo *Presença* é um dos episódios mais decisivos da rebeldia de Torga e o mantém coerente com os seus princípios morais e estéticos. Para esse ensaísta, ao desligar-se de *Presença*, Torga tornou-se provavelmente o mais presencista de todos, uma vez que o código estético do movimento estatuído nas páginas iniciais da revista preconizava uma obra livre, plena de individualismo, originalidade e espontaneidade. Encontrando então em *Presença* o clima ideal para se definir e alçar voo, Miguel Torga caminha em direção a uma emancipação literária. Ainda em 1930, logo após a cisão com *Presença*, aliado a Branquinho da Fonseca, funda *Sinal*, revista efêmera, sem artigos críticos, com colaboração no domínio da poesia, do conto, do drama e da escrita de intervenção. Apesar de significar o claro intuito de Torga por outro trajeto literário, *Sinal* foi mal sucedida, apenas um número é publicado, a decepção e as causas do fracasso são assinaladas em *O terceiro dia da criação do mundo*:

Mal abandonara a *Vanguarda*, fundara uma revista independente, *Facho*¹, que morreu ao nascer. As boas intenções de fazer dela um farol de nova luz, não bastaram. Sobreestimara as próprias forças. Pudera discordar dos antigos companheiros, tivera a coragem de abandonar o movimento e arrostar com todas as consequências, mas faltava-me voz para dizer aonde queria ir. E falhei. O primeiro número que apareceu foi um desastre. Era ingénuo e tumultuoso. Quase todo preenchido por mim, além dessa gaguez expressiva, patenteava ainda uma evidência que o não recomendava a ninguém: a minha solidão. (TORGA, 1996a, p. 266)

¹ Torga em *A criação do mundo* apresenta com nome fictício as revistas que participou, assim tem-se em *Vanguarda*, a *Revista Presença*, em *Facho*, a *Revista Sinal* e por fim em *Trajecto*, a *Revista Manifesto*.

Obstinado por liberdade, o autor de *Bichos*, seguro de que nenhuma força conseguiria deter-lhe ou arredar-lhe a marcha, atinge a afirmação plena em 1936 através de *Manifesto*, revista que tem duração de dois anos, na qual Torga revela um pendor intervencionista na vida política e social. Sua pretensão de uma arte interessada no homem enquanto ser social, que não cabia nos moldes estéticos em que o movimento presencista enquistara, encontra em *Manifesto* espaço propício: “*Trajecto* fora uma revista aberta e generosa. Em muitos pontos estávamos de acordo. Como eles, queria uma arte enraizada no social, se em verdade havia alguma que o não estivesse.” (TORGA, 1996a, p. 287, grifo do autor)

Para Lousada (2004), o escritor lusitano através de *Manifesto*, demarca nitidamente seu afastamento de *Presença*, definindo seu programa literário, no qual propunha uma arte que não se isolasse nas torturas do individualismo, realizando o equilíbrio entre dimensão social e individual, uma arte enraizada no social, mas que não esmagasse o artista e o privasse da liberdade criadora. Tal premissa é corroborada por Torga ao afirmar que: “Sacrificar o individualismo criador no altar colectivo, era apagar na terra a chama da singularidade e do imprevisto. Por isso, procurávamos um caminho da liberdade assumida, onde nem o homem fosse traído, nem o artista negado.” (TORGA 1996a, p.267) Assim, ao negar o presencismo, Miguel Torga se aproxima da corrente literária denominada de Neorrealismo, com a publicação de textos reconhecidamente intervencionistas na vida política e social.

O Neorrealismo teve como principal traço o compromisso entre seus escritores com uma arte que denunciasse a opressão, as injustiças e as desigualdades sociais. Esses artistas baseavam-se na crença de que seria função da arte promover uma intervenção histórica e social imediata, para tanto, intencionavam uma literatura que versasse sobre a luta de classes, uma “arte útil”, com o sentido de objetivar literariamente o processo de transformação da sociedade. Não se pode perder de vista que o Neorrealismo deu seus primeiros passos em meio à eclosão da guerra civil de Espanha (1936- 1939), à ascensão dos regimes autoritários na Europa e à crise mundial que irá precipitar a segunda guerra mundial. Além do mais, havia em Portugal a divulgação de certo número de autores e livros de raiz marxista, a exemplo das obras que se tornaram universalmente populares entre os intelectuais da esquerda portuguesa: *La Crise du Progrès* de Georges Friedmann e *La Conscience Mystifiée* de Henri Lefebvre e Norbert Gutermann. Convém ainda mencionar a influência da literatura norte e latino-americana de forte expressão sociorrealista, a exemplo dos romancistas americanos, Ernest Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck, John dos Passos, e dos brasileiros, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e Raquel de Queiroz. Foi diante deste contexto que os intelectuais polarizados em torno do ideário marxista deram azo aos questionamentos do

então quadro artístico e cultural que se delineava em Portugal, no qual o movimento de *Presença* aparecia como proposição estética mais consolidada, a qual os neorrealistas vão combater, sobretudo, o postulado do primado estético de a “arte pela arte”.

Essa nova corrente literária tem sua aurora com alguns poemas de Mário Dionísio publicados na revista *Sol Nascente* em 1937, além da publicação em outras revistas como *Altitude*, *Diabo* e *Seara Nova*, de poetas a exemplo de Álvaro Feijó, Joaquim Namorado, João José Cochofel e Manuel da Fonseca. Entretanto, o neorrealismo tem como advento oficial a publicação em 1939 do romance *Gaibéus* de Alves Redol, caracterizado por Saraiva (1996, p. 1036) como uma obra que “apenas se pretendia documental e acusava a influência do Jorge Amado inicial.” A própria epígrafe grafada por Redol em *Gaibéus* demonstra suas intenções programáticas, numa postura que Lourenço (1968) denominou de “anquilose”², insinuando uma prioridade do conteúdo sobre a forma: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem.” (1965, p.27) Mais tarde, numa tentativa de atenuar o vigor ingênuo de uma postura de militância missionária e redentora, é o próprio Redol que faz uma autoanálise da visão doutrinária que hasteara como bandeira:

O Neorrealismo quis ser mudança de perspectiva na literatura e, portanto, uma nova experiência para o seu enriquecimento. Como, porém, esses outros escritores se vangloriavam de sua posição extrema de arte pela arte, desfigurando-a, a reacção operou-se também por outro excesso, fenómeno natural no jogo das contradições, principalmente quando vem de jovens que se supõem, e ainda bem, capazes de renovar o mundo, o homem e arte. O Neorrealismo foi, assim, um sadio combate da juventude. (REDOL, 1965, p. 32)

Francisco Ferreira de Lima (2002) aponta que os neorrealistas de primeira hora, definindo-se como militantes e não como artistas, levaram ao extremo o caráter didático da arte. Para esse ensaísta, a principal dificuldade dos escritores do neorrealismo, antes de sua fase madura, foi realizar a passagem do plano ideológico para o plano estético, pois faltava a esses artistas uma concepção teórica do objeto estético, sem a qual não se realiza arte revolucionária em seu sentido pleno. A fim de evidenciar a fragilidade teórica que

² O termo “anquilose” foi usado por Eduardo Lourenço (1968, p. 14) para referir-se a uma perfeição de princípio a que se atribuiu o escritor neorrealista, dotados de uma boa consciência, justificáveis no plano de resistência ideológica e da mobilização política, mas paralisante no campo da arte. De acordo com esse ensaísta “foi no plano *crítico* que essa anquilose tomou as formas mais perniciosas, criando um autocontentamento insuportável. [...]” Eugénio Lisboa (1986, p.95) também assinala em relação aos escritores neorrealistas na fase inicial, “uma boa consciência auroral que lhes transparece nos escritos, de par com uma arrogância ingênua em relação aos valores estéticos que lhes não pareciam, de começo, prioritários.”

demonstravam os primeiros neorrealistas, Lima (2002, p. 19) chega a assinalar a confusão que estes fizeram ao não integrar objetividade e subjetividade como propôs Marx. Ao confundirem subjetividade com subjetivismo eles fizeram “que o próprio método de análise da realidade – a dialética – fosse enfraquecido.” Assim, sem base teórica sólida, uma vez que faltava melhor compreensão do marxismo dialético, aferrados a uma literatura de caráter documental, os escritores do neorrealismo em sua fase incipiente, limitaram-se a analisar o real a partir de uma gama de verdades preestabelecidas, não conseguindo “sair da ilustração, da relação especular entre obra de arte e realidade.” (LIMA, 2002, p. 26) Helder Herberto (1999) também assinala o problema do neorrealismo em construir uma literatura apenas reflexo de uma ética partidária:

O neo-realismo vinculando a literatura a uma acção virtualmente transformadora, mas que os homens não souberam exercer no devido plano prático, criou apenas uma curiosa *alienação* (termo que lhe é excessivamente grato), um cómodo processo de *fuga*. Para utilizar uma expressão dos domínios da psicanálise, os neo-realistas portugueses realizaram um *transfert*. Transferiram para má literatura o que devia ter sido uma boa acção social. (1999, p. 11)

Para Alexandre Pinheiro Torres (1983), que analisa o movimento neorrealista em Portugal na sua primeira fase, a postulação de haver uma fase inicial no neorrealismo só pode ser definida em função de uma certa ênfase dada ao assentamento de posição teórica, à urgência e à brutalidade de a transmitir na sua nudez e imediatismo, por um certo número de figuras eminentes do Movimento. Entretanto, para esse crítico, a par do dogmatismo de uns, havia quem se posicionasse pela recusa frontal do cânone dogmático, a exemplo de Mário Dionísio, a quem considera o teórico de maior vulto do movimento, “o mais liberal, o mais esteticamente consciente teorizador do Neorrealismo.” (TORRES, 1983, p. 12) Em contraposição, Lima (2002 p. 19), embora reconheça a distância entre a concepção de Mário Dionísio e a de seus confrades, mostra que, conquanto tente ampliar o horizonte teórico do neorrealismo, no que tange à dualidade “dogmatismo x fragilidade teórica”, o teorizador dessa corrente político-estética “não consegue escapar do reducionismo comum aos seus contemporâneos.”

Se as intenções iniciais do primeiro momento da escrita neorrealista foram marcadas pelo intervencionismo que aprisiona o artista e o escritor para um compromisso social estrito, com pouco espaço para preocupações de estilo e forma, o fato é que, a partir dos anos 60 o neorrealismo apresenta-se modificado. Para Lima (2002, p. 24), a mudança mais visível

parece ter sido a superação da dicotomia entre forma e conteúdo, uma vez que, entre os neorrealistas “cresceu e solidificou-se a importância de uma concepção de arte verbal enquanto trabalho realizado na e pela linguagem.” Saraiva (1996) também aponta que os anos 60 parecem assinalar uma recuperação do nível estético dos autores consagrados ao neorrealismo.

Quanto a Miguel Torga, as leituras que fizemos de sua obra, sobretudo de seus contos, levaram-nos a perceber que, apesar de almejar também a transformação social, Torga não restringe sua escrita ficcional a uma estética ou ética partidária. Se podemos situá-lo em uma corrente literária, é do neorrealismo maduro que ele se aproxima, conquanto o escritor de *Vindima*, indo além do denunciamento, sem se esquivar do trabalho artístico na e pela linguagem, procura situar o leitor diante de outras possibilidades de experimentar e vivenciar a realidade. Aliás, é por utilizar-se de uma linguagem despojada, carregada de sentidos, mediada pelo simbólico, que Torga consegue tornar o leitor sensível, ao ponto de, pela magia da arte, comovê-lo, para que possa compreender a gente da Montanha.

É importante assinalar que mesmo próximo ao neorrealismo Torga nunca o professou literalmente, sua obsessão por liberdade e independência, o faz afastar-se do presencismo e aproximar-se apenas parcialmente da corrente neorrealista, delineando assim, um trajeto exoticamente genuíno como afirma Gonçalves (1995):

[...] continuando um trajeto literário que diríamos exoticamente genuíno e criativo para o seu tempo, verdadeiramente inconfundível, caracterizado por um realismo de sentido individualizante, de feição violenta e vitalista, socialmente responsabilizado e responsabilizador. (1995, p.12)

De acordo com Seixas (1996), por não se submeter às exigências do neorrealismo, a obra de Miguel Torga conseguiu atingir o equilíbrio, sendo mais eficiente, mesmo enquanto documento de denúncia, do que os romances panfletários dos neorrealistas, de deliberada atitude política. Ainda de acordo com esse crítico literário, o texto torguiano amplia a dimensão dos problemas pelas lentes da arte e, por não tomar o homem do campo como pretexto para a propaganda ideológica, se diferencia das obras que se limitaram às estratégias de denúncia política.

Para Torga, “o artista não podia ser um mero contemplador de estrelas, alheado da realidade, nem um simples relator dos conflitos sociais, subordinado a estreitas disciplinas ideológicas.” (TORGA, 1996a, p. 570) Tal afirmação soa como uma espécie de “profissão de fé” do escritor lusitano, confirmando o seu desejo por uma arte com implicações de natureza

social, mas que não se limitasse as amarras da pregação partidária. Daí o seu não completo alinhamento aos neorrealistas, a sua incessante busca pelo equilíbrio entre arte social e liberdade criadora, pressuposto que advoga ao afirmar sua pretensão de “uma arte viva, onde a circunstância palpitasse significativamente em cada linha, uma arte inserida no contexto temporal, empenhada em cada linha, sem deixar por isso de ser arte e ser livre.” (TORGA, 1996a, p. 436)

No entanto, mesmo distante dos grupos literários, o escritor lusitano estava sensível às questões sociais. Sua escrita ficcional não fica apática perante a grande convulsão social e política que abalara toda a Europa Ocidental com a elevação ao poder de regimes ditatoriais³. Tal contexto marca diretamente a produção literária de Miguel Torga, que, não imune a tais acontecimentos, faz recorrentes referências a estes tristes episódios em *A criação do mundo*. Em *O quarto dia da criação do mundo*, sem ceder à tentação do silêncio, imbuído da firmeza de suas convicções, Torga relata suas impressões da viagem que empreendeu pela Europa, entrando em contato direto com os regimes opressores. Em relação ao regime de Franco na Espanha, expõe assim o cenário de desolação e terror legado pelo ditador:

Embaixo, na grande praça que apenas o luar iluminava, uma procissão funérea de padres, viúvas, mutilados e órfãos movia-se num chouto penitente. Em vão o espírito castelhano, fiel ao passado, tentava de vez em quando quebrar aqui e ali a monotonia da ondulação macabra. O ímpeto loquaz não conseguia abrir brecha duradoira na muralha taciturna. O ar que se respirava era de morte, não era de vida. (TORGA, 1996a, p. 301)

Não menos amargas são as impressões que registra sobre o Fascismo implantado por Mussolini na Itália:

Uma miséria. Fome, racionamento, ódios e desesperos recalcados. O estado era o senhor absoluto. Cada cidadão, um simples funcionário. E o que à primeira vista parecia uma integração do particular no geral, significava simplesmente a completa destruição da pessoa humana. Ninguém era dono nem do seu corpo, nem da sua alma. E bico calado. Ao primeiro sinal de impaciência, cadeia. [...] O óleo de rícino purgava os intestinos e as consciências. Havia casos notórios de liquidação sumária. Nos presídios, os mais inconformados apodreciam esquecidos. (TORGA, 1996a, pp. 329-330)

³ Fascismo na Itália (1922-1945), Salazarismo em Portugal (1928-1974), Nazismo na Alemanha (1933-1945), Franquismo na Espanha (1939-1976).

Quanto ao Salazarismo, o escritor nascido em São Martinho de Anta não poupou palavras para criticar o regime que, segundo Figueiredo (1976, p. 117), mergulhou Portugal “numa noite de cinquenta anos”:

O ambiente político, que se tornara asfixiante, estrangulava todas as independências e desiludia as mais firmes determinações. A ditadura catedrático-castrense, encarnada numa só vontade, que utilizava e estimulava exclusivamente os defeitos ou as qualidades menores do português, transformara a nação num espaço de terror, onde o silêncio tomava corpo no carimbo da censura, e os inconformados arquejavam sob o pesadelo latente da polícia secreta. (TORGA, 1996a, p. 404)

Conforme afirma no excerto, é esse mesmo terror e pesadelo que Torga, enquanto inconformado, vai enfrentar ao ser preso em 30 de novembro de 1939, sob a acusação de seu livro *O quarto dia da criação do mundo* conter obscenidade, além de ser uma forma de propaganda comunista, devido à aspereza da crítica política e social nele contida. De acordo com Renato Nunes (1997), que analisa na obra *Miguel Torga e a PIDE*, a repressão sofrida pelos escritores durante o regime de Salazar, a prisão do escritor lusitano está relacionada ao fato de ele sempre se recusar a enviar os seus livros à censura prévia. Durante a vigência do Estado Novo implantado por Salazar foi criada a Comissão de Exame Prévio do Porto, órgão cuja função, assinala Nunes (2007), era exercer censura a quaisquer obras que abarcassem temas ou conteúdos políticos, sociais e econômicos. Assim, através da vistoria feita por um censor, emitia-se um parecer favorável, ou não, à publicação.

Por se tratar de Miguel Torga, possuidor de um caráter que emanava a mesma solidez do solo granítico de seu torrão natal, disposto a arcar com os dissabores de sua postura crítica - “sabia que estava condenado a pagar à vida o duro tributo da sinceridade. Nascera inteiriço, continuaria inteiriço, fossem quais fossem as consequências” (TORGA, 1996, p. 226) - , não surpreende a decisão de não submeter as suas obras à censura prévia. Assim também pensa Nunes ao expressar que: “[...] Miguel Torga, nunca terá acedido a enviar as suas obras à censura prévia e isto, saliente-se, apesar dos graves prejuízos que semelhante acto poderia trazer à editora, à tipografia e, como se pode imaginar, ao próprio autor da obra.” (2007, p. 35)

Como consequência do seu fascínio por uma existência solta, liberta de todos os dogmas e autoritarismo, Torga não só enfrentou a prisão em Aljube onde ficou encarcerado até 02 de fevereiro de 1940. O escritor de *Rua* viria a ter outros dissabores, a exemplo da interdição pela censura da obra *Contos da montanha*, expatriada para o Brasil, além de

enfrentar outros três processos, um na subdiretoria do Porto, outro na inspeção de Coimbra e um terceiro na delegação de Lisboa da polícia política. De acordo com Nunes (2007), Torga tornou-se alvo de uma rigorosa vigilância empreendida pela polícia política do Estado Novo, teve correspondências violadas, vários aspectos da sua vida foram fiscalizados, desde a proveniência dos fundos para a montagem do consultório, até quanto amealhava em seu trabalho. Além do mais, o escritor lusitano presenciou sua esposa ser demitida, por ordem de Salazar, da função de professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ao se recusar ser delatora dos alunos que tinham participado de um movimento grevista. Tal episódio causa um impacto significativo, que é assim descrito em *O quinto dia da criação do mundo*:

[...] Foi demitida juntamente com outros colegas por um lacónico decreto. De nada lhe valeu a solidariedade unânime dos discípulos em face da prepotência. A lepra do marido contaminara a esposa. Nem a prisão, nem as apreensões sucessivas de livros – a lista ia crescendo -, nem as muitas outras arbitrariedades sofridas me doeram tanto como essa violência estúpida. É que, além do mais me sentia humilhado como português. Jeanne não tinha nascido aqui. Apesar do casamento, não perdera a cidadania original. E era na minha pátria e dos meus que recebia o ultraje. (TORGA, 1996a, p. 556)

Em relação à extensa vigilância sofrida por Torga, Clara Rocha assinala que, em 1975, o escritor lusitano teve acesso à parte dos extensos arquivos que a Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) organizou durante mais de três décadas sobre sua vida:

uma cópia desse ‘dossiê’ ser-lhe-ia facultada em 1975, graças aos bons ofícios de um amigo. Continha fotocópia de cartas pessoais violadas, relatórios confidenciais enviados por delegações locais da PIDE ao Director-Geral, e documentos diversos, tais como textos de intervenção subscrito pelo Autor, lista de assinatura de apoio à propositura ao Prémio Nobel. (*apud* COSTA, 2012, p. 135)

Surpreendido com o que encontrou, uma vez que, ali estavam mais de 40 anos da sua vida devassados, Miguel Torga registra nas páginas de seu *Diário* em 18 de fevereiro de 1975, classificando como “ridículos” e “trágicos” os documentos coligidos pela polícia política:

[...] Um acervo de documentos ridículos e trágicos ao mesmo tempo. Os passos que dei durante quarenta anos seguidos hora a hora, reproduções de cartas particulares que escrevi e recebi, denúncias feitas por pessoas insuspeitadas, quanto ganha e não ganhava no consultório, minúcias de que me esquecera, todo meu passado coligido, vasculhado, devassado. Tive pena de mim. Vista através daquele registro laborioso e tenaz de gusanos

inexoráveis, a minha vida era a própria imagem da desolação. Descarnada de qualquer substância anímica, mais objectivamente exacta do que a biografia que porventura aflora à tona do que escrevi, parecia o relato de uma autópsia. Excisado, via-me ali reduzido a um despojo arqueológico, como se todos os meus actos fossem equivalentes e tivesse passado por eles o sopro do nada. (TORGA, 2011, p.313)

É possível que tal contexto político-social tenha exercido influência na escritura dos contos rurais de Miguel Torga, sobretudo no que tange ao componente de denúncia, pois, sensível também aos destinos do seu povo e da sua pátria, o escritor de *Contos da montanha* não descarnou seus personagens do contexto social. Seus heróis serranos são ambientados em meio à escassez, aos problemas e sofrimentos próprios da realidade inhóspita da sua região natal. Esse aspecto de compromisso com a realidade representada é enfatizado por Torga no prefácio à segunda edição de *Novos contos da montanha*:

Escrevo-te da Montanha, do sítio onde medram as raízes deste livro. [...] Corre por estes montes um vento desolador de miséria que não deixa florir as urzes nem pastar os rebanhos. [...] E foi por isso que fiz aqui uma promessa que te transmito: que está certo de que tu, habitante dos nateiros da planície, terias em breve compreensão e amor pela sorte áspera destes teus irmãos. (TORGA, 1996b, pp.09-10)

Portanto, ainda que não haja nos contos de Torga referências diretas a garantir a especificidade histórica, é possível inferir que há um componente de denúncia em relação ao regime Salazarista vigente na época. Assim também entende Fagundes (1997, p.176) ao afirmar que Torga é provocadoramente histórico e a-histórico ao demonstrar-se em sua contística “simultaneamente comprometido com um período histórico e um lugar específico e suficientemente distanciado para os transcender a ambos.” Deste modo, para este ensaísta, não resta dúvida que uma das intenções de Torga ao ambientar suas figuras humanas na rusticidade das aldeias transmontanas, é fazer com que se veja, como parte integrante do legado salazarista, “o descuido sócio-económico-educacional em relação à população dessa região.”

Mesmo evidenciando em sua contística os problemas sociais que afetavam, especialmente, a classe trabalhadora do mundo rural, denunciando assim, a condição primitiva em que vivia parte do povo português, concordamos com Silva (2012, p. 59) ao destacar que “a Miguel Torga sempre interessou mais a humanidade das suas personagens do que seu desempenho social.” É por revelar em sua obra uma tentativa de entender o ser humano em sua complexidade, que alguns estudiosos o consideram como um escritor eminentemente humanista. Todavia, o humanismo em Torga não condiz com uma visão de vida idílica, na

qual o homem vive em plena harmonia, integrado à natureza, celebrando os ciclos da vida. Conforme Maria Helena Santana (2008, p.156), em Torga, “a harmonia ecológica, que de facto existe, também se reveste de crueldade, violência e dor.” Citando Eduardo Lourenço, Silva (2012, p.71) lembra que é possível ler nos contos rurais de Torga, “a verdadeira odisséia de um povo pobre, ignorante e violento, cujos heróis são homens e mulheres que tiram da alma o melhor e o pior do humano.” A nosso ver, a face do grotesco na contística torguiana, representa a desconstrução de uma plenitude idílica pastoril que muitos críticos associam à obra do autor lusitano, pois, revela que o homem é uma mistura complexa de natureza e de civilização, de humanidade e de bestialidade. Em face disso, nas próximas linhas abordaremos a questão do humanismo em Miguel Torga.

1.2 O HUMANISMO TORGUIANO

“O homem continua a ser minha grande aposta. Sem acreditar nele, como poderia acreditar em mim?”.

Miguel Torga

Ainda que não haja precisão, Reale e Antiseri (2005, p.16) apontam que o termo humanismo tem origem aproximada no século XIV pelo uso da expressão *Studia Humanitatis*, que designava o estudo dos textos dos grandes autores da cultura clássica, grega e romana, através das disciplinas retórico-literárias. Tais estudos passaram a ser encarados como ponto de referência para interpretar e desenvolver a natureza humana, dando uma nova interpretação ao homem e aos seus problemas. Na mesma direção, Raymond Williams (2007) considera que a palavra *humanista* deriva do termo *humanidade*, utilizado no século XV para classificar os estudos clássicos em distinção aos teológicos, ou seja, os assuntos humanos em contraposição aos divinos. Para esse crítico, não é por acaso que a partir do século XVII, o termo humanismo passa a designar os intelectuais do movimento renascentista. De acordo com Duarte (2010, p.1), os renascentistas, orientados pelos valores da antiguidade clássica, em linhas gerais, buscavam a laicização cultural e, em consequência, a valorização do homem e de suas realizações, evidenciando “o potencial humano para criar, agir sobre a natureza e transformar o mundo de acordo com sua própria vontade.” Assim, para os humanistas renascentistas, o homem passa à condição de criador e transformador da realidade objetiva, deixando de ser entendido com uma simples criatura subordinada aos desígnios de Deus.

Posteriormente, o termo humanismo se amplia e, conforme assinala Mora (2001, p. 1392), passa a qualificar não apenas o movimento renascentista, mas também, certas tendências filosóficas, sobretudo, aquelas em que se ressalta algum “ideal humano”. De acordo com Duarte (2010, p. 2), trata-se do surgimento do humanismo de caráter especulativo-filosófico, que designa “o amplo conjunto de correntes filosóficas empenhadas em refletir e debater o tema do ‘homem’ – ou seja, sobre o que é o humano –, indicando os critérios para realização do homem, ou mesmo para emancipação da humanidade em geral.” Para esse estudioso, é somente nessa acepção que podemos falar, por exemplo, em humanismo burguês, humanismo cristão e, inclusive, humanismo marxista. Deste modo, em sentido lato, o humanismo podendo significar qualquer conjunto de princípios doutrinários referentes a toda problemática do homem, suas potencialidades e faculdades, produz, conforme assinala Nogare (1994), a proliferação e divergência entre os *humanismos*, numa graduação que é difícil determinar.

É nessa perspectiva de dissensão entre os *humanismos*, que a corrente literária neorrealista, divergindo do vago humanismo cristão ou humanismo burguês do século XIX, propõe um novo humanismo baseado no pensamento marxista, segundo o qual o homem é percebido na sua realidade histórica, empírica e relativa. Conforme Lousada (2004, p. 61), ao utilizar a expressão *neo-humanismo*, os neorrealistas intencionavam expor o confronto entre os fundamentos filosóficos do materialismo dialético, e o socialismo burguês e utópico de 1870, cujos componentes anticomunistas se dissolviam num vago humanitarismo cristão. Assim também pensa Torres (1983, p. 60) ao expressar que: “o novo humanismo é uma forma de oposição ao humanismo burguês de oitocentos e como o neo-realismo, nada mais era do que a expressão artística literária desse Novo-Humanismo.” A propósito, Lima (2002, p. 15) destaca a ojeriza que os neorrealistas devotavam ao realismo da geração de 70: “[...] imersa – diziam – na passividade do *Socialismo Utópico*, responsável pelo descritivismo inerte e contemplativo dos seus cultores.”

Nesse cenário, próximo aos neorrealistas, a literatura de Miguel Torga, embora demonstre uma faceta interventiva, ultrapassa a dimensão da denúncia de uma situação de injustiça mais imediata. Os contos torguianos, sobretudo, evidenciam uma maior atenção ao conflito no interior das personagens. Torga anela dissecar os mistérios do ser e da vida pelo bisturi da investigação psicológica, demonstrando assim uma habilidade para sugerir um alcance humano que vai além do localismo das histórias narradas. Como assinala Fernão de Magalhães Gonçalves, é a expressão do humano que mais interessa ao autor lusitano: “na construção da justiça social, da dignificação política dos cidadãos, na legitimação da violência revolucionária, — é sempre de homens que se trata.” (GONÇALVES, 1995, p. 2) Entretanto, conquanto penetre o mundo psicológico das personagens, em Torga não há psicologismo, nem digressões que comprometam sua capacidade de condensação. Evidenciando uma vocação singular para sublinhar o humano em seus contos, o humanismo torguiano caminha em direção autônoma e se diferencia daquele traduzido pelos neorrealistas, que intencionavam a valorização do humano através de uma “arte pelo homem”, pretensamente na projeção teórica de uma atitude marxista. Para Machado (1978, p.50), obras como *Bichos*, *Contos da montanha* e *Novos contos da montanha*, demonstram “o alto significado de um humanismo que, sem teorias literárias nem outras a apoiá-lo, obstinadamente procura definir-se.”

Como humanista, Torga manifesta sua preocupação com as potencialidades, limitações e necessidade de transcendência do ser humano. A existência, a condição terrena, o destino, o sentido da morte, a questão do humano e da presença do “inumano” ou do “desumano” são inquietações articuladas em seu humanismo. Santos (1992), citando Maria de

Lourdes Belchior, mostra que é o próprio Torga nas páginas de seu Diário quem evidencia a dúvida e o desejo de captar o sentido do homem:

O homem é ao longo das muitas páginas do Diário a grande aposta de Torga “Sem acreditar nele, como poderia acreditar em mim?, (XIV, p. 30). E, no entanto, ao longo das muitas páginas do Diário avolumam-se as interrogações, agravam-se as dúvidas: “Hoje em dia, o nosso único enigma somos nós” (XIV, p.31). E, no entanto, ao longo das muitas páginas do Diário o agudo desejo de decifrar o enigma, de captar o sentido do homem... E apesar de tudo - dos travos amargos de um certo “desespero humanista” -, a demanda do paraíso, de um paraíso (o da infância recuperada?) Cf. “Não desisto de ser criança”, (XIV, p. 13). (BELCHIOR *apud* SANTOS, 1992, p.128)

Para Souza (2009, p. 22), o projeto de escrita do autor de *Vindima*, desde muito cedo, assentou na ideia de representar Portugal, “a partir da fonte da convicção de que no local se contém a mais funda expressão de universalidade, cujo fim último é chegar à essência do humano.” Assim, se a obra de Miguel Torga revela uma tentativa de esclarecer e entender a questão fundamental do humano, tentemos entender de que maneira os seus contos rurais problematizam essa questão. Antes disso, vale aqui lembrar a assertiva do crítico português Manuel Alegre: “como toda a grande literatura, a obra de Torga é uma máquina interrogativa. Não há receitas, nem certezas, nem dogmas. Nada é fácil, mesmo quando parece.” (ALEGRE, 2000, p. 18)

No livro em que trata de todas as regiões que formam Portugal, Miguel Torga, escolhe as seguintes palavras introdutórias para apresentar o capítulo dedicado à região de Trás-os-Montes, palco no qual ambienta os seus contos campesinos:

Vou falar-lhes de um Reino Maravilhoso. Embora muitas pessoas digam que não, sempre houve e haverá reinos maravilhosos neste mundo. O que é preciso, para vê-los, é que os olhos não percam a virgindade original diante da realidade e o coração, depois, não hesite. (TORGA, 1996d, p. 29)

Ao utilizar-se da expressão “Reino Maravilhoso” para descrever o mundo rural transmontano, Torga demonstra seu sentimento às fragas nativas, a sua expressiva veia telúrica. De acordo com José Rodrigues Paiva (1985), em seu ensaio “Miguel Torga e seu Reino Maravilhoso”, o escritor lusitano faz parte daqueles escritores que se identificaram com a sociedade em que viveram, ou seja, que não esqueceram onde suas raízes foram fincadas, demonstrando assim identificação com o chão de suas origens. Neste aspecto, o ensaísta

chega a comparar Torga a Ariano Suassuna, ambos se utilizam da expressão “reino” para denominar a região em que viveram. A propósito dos contos rurais de Miguel Torga, tal expressão, “Reino Maravilhoso”, não supõe a construção de um paraíso utópico, um mundo de inocência e felicidade coletiva. Também não significa a construção de uma literatura povoada de imagens que apelem ao discurso narrativo do gênero maravilhoso a fim de despertar os sentidos para o entendimento do mundo. Significa sim, a opção literária que fez o escritor lusitano de representar o espaço e as gentes de um Portugal ainda vivo em sua memória. Além do mais, é pelo poder da palavra, através da realidade mediada e transformada esteticamente que o reino de Torga se funda na literatura, se concretizando, pois, na montagem de sua galeria de personagens que povoam sua vasta obra, especialmente aqueles situados no espaço rural de Trás-os-Montes.

De fato, encontramos em algumas curtas narrativas torguianas de ambiência rural, contos em que parece predominar a vida em plena harmonia, onde se vislumbra uma paz ancestral, na qual a natureza encarnada miticamente na força vital humana, exulta sobre a miséria, a doença e a morte. Vejamos como na narrativa “Um filho” presente em *Contos da montanha*, o autor na abertura do conto, nos apresenta o espaço habitado pelo pastor Rebel:

Contemplado do alto da Mantelinha, o mundo parece tudo menos um vale de lágrimas. Em janeiro, então, quem não é cego da alma e, de lá, vê tudo em redor coberto de neve pura, mesmo que seja pastor e tenha o gado na loja morto com fome, acaba por acreditar que a terra foi gerada só para ser possível uma brancura assim. (TORGA, 1996c, p. 75)

Assumindo a compleição de um espaço mítico, a montanha da Mantelinha possibilita a existência de um mundo mais humanizado, percebido pela estreita relação entre o jovem Rebel, que, longe dos vícios da sociedade, leva uma vida em plena comunhão com a natureza.

Assim, envolto em seus sonhos de felicidade devido à perspectiva do nascimento de um filho, alheado em relação às necessidades da mulher, o pastor ignora todas as complicações advindas da gravidez, naturalizando o acontecimento. Após suas frustradas tentativas de encontrar algum tipo de auxílio para o momento do parto, “[...] voltava de mãos vazias... Mas que! Ninguém o atendera!...” (TORGA, 1996c, p. 82), se aproxima de casa, amedrontado com tanto silêncio. Mas como bem percebe Lima (2012, p. 193), a paisagem na abertura do conto, pois, antecipa seu desfecho: “em lugar assim, onde o branco impera, imperam também a pureza, a inocência e a vitalidade, refletidas na nitidez dessa brancura, contra a qual a dor nada pode.” E dessa forma, a integração homem e natureza é traduzida no desfecho da narrativa, na claridade e maravilha de um parto em estrita comunhão com a serra

e o gado: “E tinha realmente um filho nos braços da mulher adormecida. Um filho simples, natural, sem precisos, sem Joana Pedra, sem faixas, sem cueiros, sem nada.” (TORGA, 1996c, p. 82)

Do mesmo modo, o conto “O Senhor” presente em *Novos contos da montanha*, de núcleo diegético simples, narra a história de uma mulher que, isolada num lugarejo de Trás-os-Montes, se encontra entre a vida e morte devido a um parto complicado e operoso. Nestas condições, somente um médico ou uma parteira experiente poderia salvar-lhe a vida, entretanto, o médico esperado adoece, a parteira não se disponibiliza, e o médico da Vila pede um valor exorbitante. Resta então ao marido, humílimo moleiro, esperar pela morte da parturiente. Mas, aqui também, a exemplo da narrativa “Um filho”, na abertura do conto encontra-se indícios de um desfecho harmonioso. Vejamos como a descrição lírica da terra lavrada abrindo-se em “golpe fresco, odoroso e largo” (TORGA, 1996b, p. 235), e a visualização do boi da rabiça de narinas a alargarem-se “numa luxúria casta de bicho a cheirar o ninho” (1996b, p.235), são indicativos de vida e de concertada harmonia a serem confirmados no desenlace da narrativa. Esperando a morte com solução inevitável para aquela desdita, o moleiro resolve chamar o padre Gusmão para prestar a extrema-unção, no entanto, ao invés de mensageiro da morte, o clérigo torna-se emissário da vida. Ao despir-se dos trajes da divindade e, com os pés “bem assentes no soalho do quarto” (TORGA, 1996b, p. 241), cumprindo a função de parteira, o sacerdote realiza o laborioso parto, salvando a vida da mulher desenganada e do bebê. Portanto, ao encenar um parto realizado por um padre a uma mulher a quem deveria ministrar a extrema-unção, a narrativa torguiana reitera essa ideia da simplicidade inaugural, num universo ideal, harmônico e sem maiores desavenças.

Todavia esse reino tão idealizado está longe de constituir-se em um paraíso campestre natural. Bastar evocar os textos, e são muitos, em que a presença da desarmonia, do terrificante, em suma, do grotesco, nos revela um aspecto muito paradoxal desse “Reino Maravilhoso”. Em sua contística rural, Torga translada para o papel uma realidade dura e muitas vezes macabra, que reflete o sofrimento de uma população serrana que, abandonada a sua própria sorte, enfrentando as asperezas naturais, humanas e divinas, luta para sobreviver.

Victor Hugo (2007), em seu prefácio a *Cromwell*, expõe sua concepção sobre o grotesco, evidenciando-o enquanto representação estética do sinistro, do obscuro. Para o crítico francês, o grotesco enquanto fonte de arte tem um papel imenso, está por toda a parte, criando o disforme e o horrível. É ao grotesco que cabe evidenciar as paixões, os vícios, os crimes, as enfermidades e todas as feiúras humanas. Nessa perspectiva, os contos torguianos em que a presença do grotesco se configura, nos convidam a um olhar em direção à natureza

do homem, que se constrói a partir da relação consigo próprio, com o outro e com Deus. Nesses contos, emerge o drama violento destes irmãos serranos, no qual, crueldade, violência e dor aparecem evidenciando a desumanidade das existências humanas e, às vezes, a inumanidade e a desumanidade do homem. Portanto, é preciso ver a esta luz, o humanismo feliz ou a exaltação humanista que uma vertente da exegese torguiana tem enfatizado.

Notemos como no conto “Ramiro” presente em *Bichos*, o personagem-título aparece mais próximo da natureza e do mundo animal do que da civilização e do mundo humano. Ramiro surge na narrativa como um personagem grotesco por estar mais perto dos animais do que dos homens. Sua bestialização sugere uma mistura dos domínios humanos e animais, típica da esfera do grotesco. No início do conto, Ramiro é caracterizado como um pastor que metia medo em seus conterrâneos pelo estranho mutismo que dele se apossara. Conforme diz-nos o narrador, a alma de Ramiro se lhe enchera “de silêncio em vinte anos de Marão.” (TORGA, 1996e, p. 99) Ao invés de aprender a falar como os demais, Ramiro, pelo contato com a natureza, aprende a calar-se, assimilando o silêncio daquela paragem árida, em que a vida pulsava sem ruído: “A chamiça, a carqueja, o tojo molar, as lagartixas, as cobras e os saltaricos cresciam no mesmo cauteloso mutismo.” (TORGA, 1996e, p.99) Tal incapacidade de linguagem, ou sua recusa, revela o primitivismo do personagem, acentuado por seu isolamento e incapacidade de estabelecer relações com os outros. Assim, essa incapacidade, que é a de aceder ao humano, culmina no desfecho do conto quando Ramiro, de maneira violenta e animalesca, mata Ruela, um pastor que, de forma acidental, ferira mortalmente uma das suas ovelhas. Concordamos com a percepção de João Camilo dos Santos, de que:

Em “Ramiro”, a incapacidade de linguagem ou a sua recusa apontam para um mundo primitivo em que o indivíduo é incapaz de separar-se da Natureza para interagir com o mundo da Ordem humana. O “semelhante” de Ramiro não são os homens; são os animais, as ovelhas do seu rebanho. (SANTOS, 1997, p. 136)

Em “O senhor”, conto da mesma coletânea, *Bichos*, encontramos também um personagem que denota a mesma incapacidade de ascender à humanidade, de entrar no ambiente próprio dos valores e das relações humanas. Trata-se do Senhor Nicolau, caracterizado na narrativa como um indivíduo estranho que, deliberadamente, afasta-se da relação com humanos para viver em companhia de insetos mortos. Vivendo entre cadáveres de insetos que se acumulam “em caixas de papelão, aos centos, em fila, catalogados, e suspensos num alfinete que lhes entrava nas costas e saía na barriga” (TORGA, 1996e, p.

124), o também personagem-título não se dá conta da sua crueldade. Somente no final do conto quando, adoentado, recebe uma injeção na espinha, é que o Senhor Nicolau se lembra da dor causada ao espetar alfinete nas costas dos animais. Assim, identificado cada vez mais com o universo dos bichos, aguarda o instante final para, depois de morto, a ele ser integrado:

Mas o sr. Nicolau, agora, estava de todo integrado no destino dos seus companheiros. Delirava. Sentiu vagamente a dor na coluna. [...] E daí a nada, depois da última contração, sereno e de olhos fechados, ali ficou quieto e feliz, à espera que o metessem em sua caixa. (TORGA, 1996e, p. 126)

Tal como Ramiro, o Senhor Nicolau está mais próximo dos bichos do que se considera ser característico do humano. Pondo ainda em questão a humanidade do humano, Joaquim Lomba, protagonista do conto “Repouso” de *Novos contos da montanha*, ao dar vazão a um comportamento desmedido, impetuoso, animalesco, demonstra uma face inumana. Tomado por uma agressividade que atendia enquanto impulso interior irrefreável, caracterizado como um personagem “soturno” e “sinistro”, agindo por uma ferocidade quase animalesca, Lomba mata impunemente sem nada temer, levando pânico à aldeia transmontana em que vivia: “Falava-se dele, e corria por todos um calafrio de pavor diferente dos medos conhecidos. É que trazia estampada no rosto a ferocidade. Ao primeiro relance, a gente via que andavam ali mortes passadas e futuras.” (TORGA, 1996b, p. 46) Noutro conto permeado pela estética do grotesco, em “Madalena” de *Bichos*, também somos confrontados com um ser humano que, agindo como um animal acossado, escondendo uma gestação fruto dum momento de paixão, dá à luz na solidão do monte a um natimorto, e, de forma cruel, saboreia a morte do próprio filho, sepultado no silêncio da montanha. São dramas humanos profundos, mostrados com um realismo cru e disfêmico que levam o leitor à perplexidade, ao estranhamento face à irrupção do grotesco na vida humana. E por serem dramas de qualquer humano, em qualquer lugar, reiteram a universalidade pretendida por Torga, como ele afirma em uma de suas poucas entrevistas:

Não pintei as coisas de Trás-os-Montes para retratar uma realidade local. Um dia vieram cá ao meu consultório uns estudantes estrangeiros – um japonês, um alemão, um francês e um italiano -, estavam a ler os *Novos Contos da Montanha* num curso de férias e vieram cá porque me queriam conhecer. Perguntei-lhes por que razão estavam tão entusiasmados, impressionados com esses contos. Responderam-me, o japonês, o seguinte “isto é como se fosse uma coisa escrita por um escritor japonês sobre a realidade japonesa”, *porque há uma violência comum a certas figuras e ao mundo todo*. Quando escrevi os *Novos Contos da Montanha* não pensei em

retratar só o que lá havia, pintei as criaturas de Trás-os Montes mas sem paridades à volta. (*apud* FEIJO, 2009, s/p, destaque nosso)

Apesar de Torga denominar-se em seu diário como “uma criatura de esperança”⁴, e, conforme Cabrita (2011, p.279) nunca ter perdido “a confiança na natureza, no Homem e na sociedade como forças regeneradoras perante a adversidade”, ele não faz em seus contos pregação humanitária, seu humanismo não pende perigosamente para a pieguice ou para o derramamento. Fica evidente que Torga, ao pôr em relevo as fronteiras, tênues e confusas, entre o “humano”, o “inumano” ou o “desumano”, parece demonstrar que a “animalidade” não deve apenas ser atribuída aos bichos, assim como a “humanidade” não é um atributo de todos os homens.

De tal modo, ao mostrar a animalidade no humano, em personagens distantes do progresso citadino, situados no espaço rústico das aldeias isoladas, representando o espaço e as gentes de um universo transmontano antigo, relíquias de outras eras, o conto torguiano, avançando para além do localismo, aproxima o leitor de sua alteridade; ou seja, confrontar-se com o grotesco inerente em cada criatura, significa assumir a animalidade, a selvageria, constitutiva de todos os humanos, mesmo aqueles que agem maquiados pela polidez do progresso e da civilidade. É válido asseverar que a questão do “humano” que, em última análise, é a grande questão da literatura, vista sob esse prisma, passa a conferir ao humanismo de Miguel Torga uma dimensão mais séria e profunda, sobretudo pela tentativa de captar a complexidade que é o ser humano. E ao invés de impor ao leitor alguma verdade ou propor alguma tese, sob a forma de interrogação literária, Torga deixa ao leitor a empreendedora tarefa de encontrar respostas.

Em *A criação do mundo*, Torga se mostra dividido por contradições insanáveis quando afirma: “o homem, que por fora parecia um monolito de certezas, por dentro era um amálgama de dúvidas. Sedento de absoluto, só conhecera o gosto amargo do relativo. Profundamente religioso, nunca pudera dobrar os joelhos diante de nenhum altar.” (TORGA, 1996a, p.643) Desta forma, enquanto autor complexo, e, indubitavelmente cheio de incertezas, o humanismo em Torga acena para uma relação dialética entre esperança e desesperança, numa luta constante de contrários, legitimada nas palavras do escritor: “Costuma dizer que era um homem de esperança desesperançado.” (TORGA, 1996a, p.584) É perceptível nos contos campestres de Torga, na perspectiva dos valores humanos, um universo humano dialético, no qual a uma exaltação humanista, aliam-se violência, aflição,

⁴ TORGA, Miguel. Diário, vol. XII, Coimbra, Edição do Autor, 1997, p. 186.

crueldade e dor. É nessa perspectiva de contraste, da dialética de contrários, que o grotesco e o sublime se cruzam na narrativa torguiana evidenciando um componente fundamental do humanismo torguiano: o conflito religioso.

De acordo com Gonçalves (1995, p. 31), a expressão do humano na literatura torguiana é veiculada por três discursos ou níveis de sentido que divergem e convergem numa suscitação dialética: “o apelo da transcendência (discurso teológico), o fascínio telúrico (discurso cósmico) e o imperativo da liberdade (discurso sociológico).” No entanto, para esse crítico, é no discurso teológico que a espessura do humanismo torguiano tem, pois, o mais poderoso ingrediente. Além de fazer parte da representação da realidade inerente ao universo humano transmontano, tal dimensão religiosa retratada nos contos de Torga constitui-se uma marca definidora de sua cosmovisão. Conforme pontua António Manuel Ferreira, por partir de um escritor tão comprometido com a condição humana, é óbvio que não se trata “de uma religiosidade oca e de mero verniz ideológico; estamos, muito pelo contrário, perante um entendimento da religião que dramatiza, ao mais alto nível, a relação do homem com Deus.” (FERREIRA, 2008, p. 34)

O conto “Vicente” presente em *Bichos*, figura, a nosso ver, como uma das melhores expressões da problemática religiosa expressa na escritura de Miguel Torga. Para Nayde Anido (1975), é o conto mais revelador da atitude de Torga perante o sagrado. De fato, é perceptível nessa curta narrativa que a relação homem e divindade ganha forma de conflito, de desafio, pois, o conto organiza-se inteiramente em torno do duelo de forças entre Deus (criador) e Vicente (criatura). Vicente é um corvo, ave que, por possuir hábitos necrófagos e plumagem negra, é pela mitologia e também em alguns trechos bíblicos, associada a maus presságios⁵. Diferente do texto bíblico em que um corvo é solto por Nóe para verificar se há terra seca por perto⁶, Vicente, por não concordar com o aprisionamento a que estava submetido, foge da arca:

A insólita partida foi presenciada por grandes e pequenos num respeito calado e contido. Pasmados e deslumbrados, viram-no, de peito aberto, atravessar o primeiro muro de fogo com que Deus lhe quis impedir a fuga,

⁵ Conforme texto bíblico, Isaias 34:11 fala dos corvos associando-os a ruínas. Em Provérbio 30:15 há uma referência aos corvos que gostavam de arrancar os olhos dos pecadores. De acordo com Gonçalves (1995, p. 58), “no texto bíblico [...] todas as espécies de corvos são declaradas impuras, animais abomináveis cuja carne não podia ser comida. A sua cor negra está carregada, de resto, da simbologia do pecado, da creofagia e da torpeza. [...] O corvo funciona como signo emblemático do exílio anacorético e da sobrevivência dos malditos: ‘E beberás do ribeiro: e ordenei aos corvos que ali te sustentem’ (REIS, 17:4).”

⁶ “Ao cabo de quarenta dias, abriu Noé a janela que fizera na arca e soltou um corvo, o qual, tendo saído, ia e voltava, até que se secaram as águas de sobre a terra. Depois, soltou uma pomba para ver se as águas teriam já minguado da superfície da terra; mas a pomba, não achando onde pousar o pé, tornou a ele para a arca; porque as águas cobriam ainda a terra. Noé, estendendo a mão, tomou-a e a recolheu consigo na arca.” (GÊNESIS, 8:6-9)

sumir-se ao longe nos confins do espaço. Mas ninguém disse nada. (TORGA, 1996e, p.130)

Dessa forma, em postura de desafio, leva até as últimas consequências seu ato. Diante do ímpeto irrefreável de liberdade protagonizada por Vicente, Deus teve que ceder: “que nada podia contra àquela vontade inabalável de ser livre. Que, para salvar a sua própria obra, fechava, melancolicamente, as comportas do céu.” (TORGA, 1996e, p. 135) Assim, rebelando-se contra o poder tirânico de Deus, Vicente passa a figurar como símbolo de libertação, afirmando a liberdade autônoma da criatura perante o criador.

Vale lembrar que, apesar de o conto, pertencente à coletânea *Bichos*, ser protagonizado por uma ave, não se constitui meramente de fábula a reclamar misticismo. Feijó (2009), enfatizando a vinculação realista do conto torguiano ao ambiente representado, aponta para o perigo de uma leitura puramente mitificante, que dilua os elementos de referência do viver transmuntano. Para o ensaísta, tais contos encontram as suas raízes referenciais e geoculturais nos modos de compreensão e intervenção do mundo rural português, se inserindo dentro de uma mundivisão que compreende as formas de relacionamento do indivíduo e da coletividade com o seu meio. Como podemos perceber no prefácio escrito por Torga, é o próprio autor que, através de um artifício retórico, como se receasse o enfraquecimento progressivo da sua intenção, veladamente não sugerindo, acena com uma proposta de decodificação:

És, pois, dono como eu deste livro, e, ao cumprimentar-te à entrada dele, nem pretendo sugerir-te que o leias com a luz da imaginação acesa, nem atrair o teu olhar para a penumbra da sua simbologia. Isso não é comigo, porque nenhuma árvore explica os seus frutos, embora goste que lhos comam. (TORGA, 1996e, p. 10)

Apesar da sugestão de posse partilhada, o que de certa forma corresponde à autonomia interpretativa do leitor, Torga não deixa de solicitar sua atenção vigilante. Desse modo, como percebe Anido (1975), o conto “Vicente”, aponta para um conflito que perpassa toda obra de Miguel Torga, com notável expressividade em sua poética, mas com presença marcante também em sua contística. Conflito que reflete a condição agônica da escolha do indivíduo de viver sem Deus, mas de um Deus que, apesar de tudo, permanece: “Deus [...] tive sempre a coragem de o negar, mas nunca a força de o esquecer.” (TORGA, 2011, p. 169). É nesse sentido que Lourenço (2003) afirma que na obra de Torga perpassa um desespero humanista,

que nasce de situações cuja transparência nos é acessível, e nele é possível ouvir o nosso pessoal desespero, o desespero de qualquer humano, uma subjetividade de todos.

Diferente de Nietzsche, a obra de Torga não evolui para o deicídio, o conflito com Deus existe, mas não em um sentido de “ateísmo”, apesar de como afirma Eduardo Lourenço: “Torga e a sua geração tinham quase tudo o que era necessário para se assumirem como autênticos poetas da morte de Deus.” (LOURENÇO 2009, p.14) Conforme demonstra Gonçalves (1995), o permanente embate com a potência divina atravessa toda a obra do escritor de *O outro livro de Job*. Assim como expresso em Vicente, desafiando Deus para uma luta frontal, institui-se nos contos de Torga a soberania da condição humana em oposição a uma divindade transcendente. Para Romo (2000), Torga é um agnóstico que nunca se distancia de Deus. Dessa forma, é perceptível que, apesar da manifesta rejeição a Deus, paradoxalmente, persiste na contística torguiana, a partir de realidades concretas, uma significativa atração pelo divino, pelo religioso.

Notamos que desde *Pão Azimo*, primeiro volume de contos escrito por Torga em 1931, se avolumam preocupações com a condição humana, submetida a forças ocultas e superiores, lutando contra Deus, o diabo e contra a própria morte. Conforme assinala Leão (2003), lembrando o personagem José Filipe, do conto “A transfiguração” que ouve uma voz do céu dizendo afirmativamente: “A vida do homem sobre a terra é um combate contínuo”, conclui a ensaísta: “*Pão Azimo*, como o próprio título indicia, concita a simplicidade de pessoas também simples, debatendo-se com o intrincado problema da sua condição humana.” (LEÃO, 2003, p. 27) No entanto, é nos contos campestres de Miguel Torga que se explicita a recusa a um ser divino indiferente ou impotente diante das dores e angústias humanas, incapaz de intervir na realidade dura dos camponeses trasmontanos. Por isso, estamos de acordo com a assertiva de Maria da Conceição Cabrita:

A problemática religiosa de Torga, pensamos que é, então, o reflexo de uma atitude de desafio, de conflito pessoal entre a ânsia de Fé e de Graça e o reconhecimento da necessidade de transcendência apesar de ser simultaneamente limitadora da liberdade ou de uma atitude de acusação a um Deus ausente e silencioso perante o sofrimento, o absurdo da doença, da adversidade, da morte e da própria vida, ou seja, a solidão imensa da condição humana nos momentos cruciais. (CABRITA, 2008, p. 294)

Assim, na contística rural de Miguel Torga, seus personagens, vivendo um cotidiano de dramas e confrontos num universo não idealizado, imersos num reino de luz e de sombras, abandonados pelos poderes do céu, estão sempre a lutar pela vida e pela liberdade. Tais

dramas são revestidos de conflitos humanos profundos em que se mesclam elementos do sagrado e do profano, gerando tensões e conflitos, reverberando a progressiva degradação da relação humano-divina expressa na obra de Torga.

De acordo com Gonçalves (1995, p. 47), tanto na poesia quanto na prosa do escritor lusitano, “a afirmação do humano é a negação do divino.” Já para Lourenço (2009), com quem concordamos, existe na obra do escritor de *Rua*, uma contestação de um Deus transcendente, de um Deus por definição sobrenatural, em suma, aquela entidade a quem se dirige há milênios a prece humana solicitando o que os nossos poderes não alcançam. Para esse crítico, a cruzada humanística expressa em toda a obra de Torga, remete “a uma religiosidade não de tipo novo, mas nova, por ser recusa ou rasura do transcendentalismo ingênuo ou justificado da religião tradicional.” (LOURENÇO, 2009, p. 15) De fato, percebemos em muitos contos do escritor transmontano, sobretudo naqueles que põem em relevo a relação humano-divina, que Deus, a igreja e seus representantes, insensíveis à crueza da vida nas montanhas, atuam como mais um obstáculo a ser superado pelos campesinos.

Nessas narrativas, como melhor analisaremos adiante, confirmando o conflito religioso presente nos contos campesinos de Torga, o grotesco ganha profundidade manifestando-se em contraposição ao sublime. É válido asseverar que, nestas curtas narrativas, o sublime é presentificado na esfera do sagrado, identificado com a ideia de aproximação do divino, de uma grandeza absoluta relacionada a Deus. Assim, a caracterização do sublime enquanto identificação com a divinização, com a proximidade a Deus, está em concordância com o conceito defendido tanto por Longino (1996), quanto por Kant (1993). Tal percepção em Longino (1996) se evidencia pela defesa do caráter nobre daquilo que se vincula ao sublime, e em Kant (1993), pela ideia do divino estar no nível de grandeza absoluta, figura então marcada pela sublimidade.

Mas, se a perspectiva do sublime é mostrar o ser humano em sua face elevada, cabe ao grotesco expor o oposto, e nessa relação dialética do grotesco com o sublime depreende-se o homem em sua verdade humana. É válido asseverar que, conforme Kayser (2009), o grotesco expõe sua profundidade apenas como referencial que se contrapõe ao sublime. Para o teórico alemão, pelo sublime nosso olhar é conduzido em direção a um mundo mais elevado, em contrapartida, o grotesco nos faculta a visão de um mundo desumano, ao abrir as fronteiras para o ridículo, disforme e sinistro na vida humana.

Nesse sentido, em tais contos, o grotesco deixa de lado o sublime e caminha em direção contrária, passando a expressar a condição humana tal como ela é, sobretudo em seres gregários, regidos por leis e tradições ancestrais, obstinados em seus propósitos de viverem

livres. Ou conforme expressa o próprio escritor: “heróis montanhese, revoltadamente livres e trágicos [...] seres inteiriços, irredutíveis, capazes de todos os absolutos.” (TORGA, 1996a, p.619) Vejamos como no conto “A Ressurreição” de *Contos da Montanha*, o sublime na esfera do sagrado, permeia toda a narrativa, uma vez que, para o pároco local, o povo de Saudel, afastado da sublimidade do plano celeste pelo modo que viviam, tinha que purificar-se através da encenação de endoenças. Ou seja, a representação da Paixão de Cristo aproximaria de Deus os transmoutanos de Saudel, constantemente ameaçados com o fogo do inferno. Mas, mergulhados no estranhamento de viver outra identidade, em atitude contrastiva, os aldeões de Saudel, vão protagonizar uma narrativa tensa e chocante que, conduzida por um narrador habilidoso, irá envolver o leitor em uma situação de sobressalto frente à irrupção do grotesco nas relações humanas. Pela eclosão da violência assinalada no epílogo, percebe-se que grotesco e sublime tomam direções contrárias evidenciando a afirmação do humano em detrimento do divino.

Assim também, no conto “O leproso” de *Novos Contos da Montanha*, grotesco e sublime irão se cruzar em momento decisivo, assinalando o desfecho trágico da narrativa. Julião, ao recorrer à intervenção divina enquanto último recurso, frustra-se diante de sua indiferença. A partir desse momento, divisor de águas no conto, ocorre uma verdadeira “metamorfose” no protagonista que traça seu plano macabro de vingança. Assim percebe Alinaluz Santiago-Torres ao afirmar que : “Ao ser-lhe negada a misericórdia divina, Julião já não pode lutar mais contra o determinismo do destino que o converteu em um ser demoníaco.”⁷(SANTIAGO-TORRES, 1997, p. 255) Dessa forma, percebe-se na contística torguiana a presença do grotesco que, em alguns contos, expõe sua profundidade manifestando-se em pólo oposto ao sublime, facultando ao leitor penetrar em profundos dramas humanos, retratados através de um realismo disfêmico, em um universo rural não idealizado.

Como parte integrante do conflito religioso expresso na contística de Torga, está também presente a ironia à exploração social conformada. Estamos de acordo com a percepção de Fioravanti (2008) ao expressar sobre Torga que:

A sua consciência religiosa [...] não se deixa alienar, nem concorda com a desigualdade e a arbitrariedade de forças antagônicas, mascaradas por uma falsa harmonia e aceitas com resignação (alienação) em nome de um poder divino que se conforma com todas as coisas, até mesmo com a falta de

⁷ “Al serle negada la misericordia divina Julião ya no puede luchar más contra el determinismo del destino que lo ha convertido en un ser demoníaco.” (SANTIAGO-TORRES, 1997, p. 255)

liberdade. Deste modo, [...] a alienação reside nas relações de poder, uma vez que o indivíduo não se guia pelas normas de sua razão, mas pelas ordens da pressão dominante representadas pelas instituições. (FIORAVANTI, 2008, p. 74)

Gonçalves (1995, p. 23) pontua que “centrada no estatuto do indivíduo, é a de Torga uma obra em permanente confrontação social.” Para esse ensaísta, a confrontação se estabelece insistentemente sobre os valores cristãos profundamente integrados na nossa sociedade. A nosso ver, na espessura do humanismo torguiano, há uma imbricação entre um discurso teológico e sociológico enquanto parte integrante da sua mundividência. É nesse sentido que percebemos nos contos permeados de grotesco, uma nota de denúncia. São narrativas profundamente humanas e dramáticas, que retratam a luta do homem contra as leis divinas e humanas que o aprisionam. Textos centrados em figuras humanas singulares, “duras e terrosas” como as fragas montanhosas, retratadas em seu esforço de sobrevivência, num embate constaste, como pontua Silva (2012, p.47), “contra a pobreza dos meios naturais da Montanha, contra os lobos humanos e inumanos que a assediam, contra os efeitos de um sistema político forjado no signo da exploração.”

Vale ainda reafirmar que estamos diante de um autor que não pretende dar lições de moral ou de humanidade a ninguém, ou para usarmos as expressões de Santos (1997, p 134), Torga, enquanto autor, não dá com veemência da certeza, lições de humanismo, “quando muito, os acontecimentos relatados nos contos provocam a surpresa e a perplexidade [...] que são razão de interrogações sobre a questão do humano.” Ao que acrescentamos, surpresa e perplexidade por uma condução habilidosa que leva o leitor a envolver-se em narrativas tensas e chocantes, o prendendo desde a primeira frase ao último ponto. Se comparado aos “contistas fotógrafos” como assevera Cortázar (2011, p. 151), o escritor transmuntano consegue capturar com proficuidade, detalhes, quadros e imagens, recortados com precisão cirúrgica, nos apresentando através da representação artística, o complexo das relações sociais, os dramas humanos e o universo grotesco que deles emerge.

Praticando uma contística de intensidade e tensão, próxima daquilo que postula Júlio Cortázar (2011, p.152) ao caracterizar um bom conto, “incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases”, Torga, através da magia da arte, suscita no leitor um envolvimento emocional. A réplica de um leitor especial corrobora tal premissa, pois, assim se referiu Manuel Bandeira a Miguel Torga, em tom de agradecimento após a leitura das suas obras: “Muito obrigada pelas emoções que me deu.” (BANDEIRA *apud* CARREIRA, 2009, p. 182) Essa habilidade do escritor de *Bichos* de, operando apenas com o essencial da linguagem,

envolver o leitor suscitando-lhe emoções, sensações e percepções, é importante, uma vez que a recepção constitui-se em um dos aspectos fundamentais do grotesco. Conforme enfatiza Kayser (2009, p.156), é principalmente no plano da recepção que o grotesco é experimentado, despertando no receptor, repulsa, medo, espanto e estranhamento. Portanto, nas próximas linhas, vamos percorrer as teias da constística torquiana, rastreando os modos de criação estética, as principais características de suas curtas narrativas, analisando o aspecto estético-formal, para melhor percebermos o efeito dos seus contos sobre a sensibilidade do leitor.

1.3- NAS TEIAS DA CONTÍSTICA TORGUIANA

“O que eu fui sempre, o que eu sou, e o que serei, é um artista, um homem e um revolucionário.”

Miguel Torga

Torga é um escritor que, versando sobre os mais variados modos e gêneros literários, a exemplo da poesia, teatro, romance, conto e diário, conquistou leitores de diversas nacionalidades, haja vista a quantidade de traduções feitas à sua obra que hoje circula em várias partes do mundo. À semelhança de seus contemporâneos da geração de *presença*, Torga destaca-se como contista; não é a toa que o crítico António Manuel Ferreira (2007) o considera como aquele que ocupa na literatura portuguesa do século XX, o lugar maior do contista: “Mas é Miguel Torga quem, a meu ver, melhor corporiza (*sic*) a rigorosa exigência da escrita contística.” (FERREIRA *apud* FIORAVATI, 2008, p. 16) Exercitando o conto de maneira arguta, o escritor de *Pedras lavradas* em sua contística de ambiência rural consegue condensar significação, intensidade e tensão, fisingando o leitor desde as primeiras linhas.

Para Júlio Cortázar (2011), significação, intensidade e tensão, formam uma tríade teórica que caracteriza o conto como gênero com características precisas. Quanto à significação, o escritor argentino considera enquanto contos significativos àqueles que “alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento.” (CORTÁZAR 2011, p. 153); ou seja, é preciso que o conto se projete para além da história que narra, quebrando os seus próprios limites, influenciando em nós com uma força que nos faça suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente. O ensaísta argentino explica-nos que a ideia de significação está associada à de intensidade e tensão, uma vez que é o tratamento literário do tema, a técnica empregada para desenvolvê-lo, a forma pela qual o contista o situa verbal e estilisticamente que vai garantir ao conto projetar-se para além de sua brevidade.

Em relação à intensidade e tensão, Cortázar (2011) postula que é somente com um estilo baseado em tais elementos, que o contista consegue um conto eficaz, daquele que prende a atenção do leitor, que o isola de tudo que o rodeia, numa espécie de sequestro momentâneo. A intensidade é por ele assim definida: “O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige.” (CORTÁZAR 2011, p. 153) Ou seja, por ferir o critério da economia linguística, o crítico argentino condena a digressão e o

falso rodeio. Assim estabelece que o contista deva centrar-se no acontecimento puro que proporcione a devida intensidade na narrativa: “No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso”, pois, “não há talento verbal nem engenho técnico que salve da condição mediana um conto sem intensidade.” (2011, p. 123) Quanto à tensão, ele assevera que “se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (2011, p.158). Tais considerações teóricas são perceptíveis na contística torguiana e produzem efeitos sobre a sensibilidade do leitor, suscitando-lhe uma adesão emocional que interessa-nos, sobretudo pelo fato do grotesco ter no plano da recepção seu poderoso ingrediente.

Para Kayser (2009, p. 156), o grotesco enquanto categoria estética aponta para os três domínios que, em geral, constituem toda obra de arte: “o processo criativo, a obra e a sua recepção.” Entretanto, desse aspecto tríplice, ele prioriza a recepção como decisiva para que o grotesco seja apreendido como tal. É a percepção que instaura o grotesco como um mundo distanciado, onde se revela o estranho e o sinistro em nossa realidade. O teórico alemão percebe o grotesco como algo que excede o mundo jovial e inofensivo, caracterizado pelo estranhamento daquilo que é familiar, ordenado, contrapondo nosso olhar que tende a buscar o sublime, aquilo que é mais elevado, enquanto o grotesco nos possibilita a visão daquilo que é obscuro, deformado ou monstruoso, um mundo desumano.

Outros teóricos que também tratam do grotesco, apresentam uma definição próxima da oferecida por Kayser (2009), sobretudo no que tange à ênfase dada à percepção como elemento decisivo na constituição do grotesco. Rosenfeld (1996) destaca que a arte grotesca se caracteriza pela desorientação em face de uma realidade tornada estranha. Assim, pela inserção do grotesco, o monstruoso, o macabro, o excêntrico, invadem nossa realidade cotidiana. Para esse crítico, não é preciso fugir do mundo imediato e real dos homens com a presença do onírico ou do fantástico para que se delineie o grotesco, e isso é que o torna poderoso. Rosenfeld (1996) considera que a recepção é também decisiva para apreender as informações grotescas presentes nas obras literárias, pois, ante o estranhamento é que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado. Tal premissa sobre o grotesco é de suma importância para este estudo, pois a percepção do grotesco em Torga não advém da fuga para o universo literário do maravilhoso, para os acontecimentos impossíveis de se realizarem dentro de uma perspectiva empírica de realidade. Em Torga, o grotesco advém da exploração dos aspectos sinistros, bizarros e sórdidos do comportamento humano, das relações sociais. O homem sendo percebido em sua realidade empírica, situado na tensão dos espaços fronteiros entre o humano e o animal, típico da esfera do grotesco. Além do mais,

ganha relevância em alguns contos rurais torguianos, o grotesco enquanto estética que contrasta com o sublime, ou seja, manifestando-se em contraposição, caminhando em direção contrária a este, ensejando ao leitor a percepção do ridículo, do disforme, dos crimes, das feiúras humanas, mostrados de forma a causar-lhe espanto, desconforto e inquietação.

Na esteira dos demais autores, Philip Thomson (1972) percebe traços recorrentes no grotesco, tais como, associação do grotesco com o terrificante, a anormalidade, a deformidade e o antinatural. Em seus estudos, destaca que uma das marcas distintivas do grotesco é o conflito não resolvido de incompatíveis. Tal conflito pode advir da mistura de elementos heterogêneos ou díspares capazes de produzir a desarmonia. Para Thomson (1972), a desarmonia produzida pelo grotesco precisa ser vista não apenas na obra de arte como tal, mas também na reação que produz. Sendo assim, buscaremos pela análise dos contos de Torga, perceber o grotesco, tanto pelos elementos utilizados em sua configuração, suas articulações com a ficcionalidade, quanto na reação que ele provoca.

É relevante destacar que em Torga, diferentemente de um autor como o brasileiro Rubem Fonseca, não há uma exploração deliberada do grotesco enquanto “projeto literário”. Rubem Fonseca, escritor brasileiro contemporâneo que dá início a sua trajetória literária na década de 1960, é autor de contos e romances que, em estilo seco e direto, geralmente retratam a violência urbana, a barbárie social e a luxúria. Para Alfredo Bosi, Rubem Fonseca inaugura um “estilo de narrar brutal, se não intencionalmente brutalista, que difere do ideal de escrita mediado pelo comentário psicológico e pelo gosto das pausas reflexivas ainda vigentes na ‘idade de ouro do romance brasileiro’ entre os anos 30 e 60.” (BOSI, 1974, pp. 434-345) Nesse autor brasileiro, parece haver um direcionamento para a construção de uma obra que se enquadre estritamente como pertencente à categoria artística do grotesco, haja vista a sistemática utilização das palavras de baixo calão, da exploração de temas repulsivos, de personagens com hábitos asquerosos, da escatologia, do sinistro e do hediondo no comportamento humano. Tal premissa é também defendida por Ormundo (2008, p.130) ao destacar que “Rubem Fonseca consegue a exploração plena do grotesco como gênero, sobretudo, em seus relatos curtos, o que não ocorre necessariamente nos romances escritos por ele.”

Sobre a expressividade do grotesco em narrativas curtas, assim expressa Wolfgang Kayser:

Quanto à forma do grotesco, [...] no romance, o grotesco se apresenta de preferência como episódio ou cena individual. Por si, o grotesco não é capaz de realizar o romance como forma maior. Já havia chegado a esta conclusão,

com base nas *Vigílias* de Bonaventura, que se dissolvem em peças noturnas individuais. *Mas é bem diferente o que sucede com a forma mais breve da narração. Aqui o grotesco pode realmente atingir plenitude de forma.* (KAYSER, 2009, pp. 67-68, destaque nosso)

Nas curtas narrativas torquianas, o grotesco pode explicitar-se de maneira menos direta, na descrição de uma cena, de um personagem, aparecendo às vezes como pano de fundo. Entretanto, há diversos contos em que o grotesco se configura de maneira explícita e significativa, sendo percebido tanto na tessitura narrativa como na reação que causa no leitor. Assim, pretendemos mostrar que, mesmo em escalas menores e mais sutis que um Rubem Fonseca, em Torga, o grotesco emerge produzindo um efeito sobre o leitor, típico daquele percebido pelos teóricos já referidos, e tão expressivo quanto aquele provocado por obras que se enquadrariam predominantemente no gênero grotesco.

Referindo-se ainda às questões teóricas, ou alguns aspectos das curtas narrativas, sobretudo certos valores que conferem ao conto, a atmosfera peculiar e qualidade de obra arte, Edgar Allan Poe, em *A filosofia da composição*, expõe sua teoria de unidade de efeito e os mecanismos necessários para se obter tal unidade. Para o escritor e teórico norte-americano, a elaboração do conto é produto de um extremo domínio do autor sobre seus materiais narrativos. Assim, dependendo do efeito que se deseja criar ou causar no leitor, seja ele, encanto, deslumbramento, medo ou terror. É preciso, em função disso, que haja um trabalho consciente do escritor para dar maior impacto ao conto e, por extensão, físgar o seu leitor:

Concebido, com cuidado deliberado, um certo efeito único e singular a ser elaborado, ele então inventa tais incidentes e combina tais acontecimentos de forma a melhor ajudá-lo a estabelecer este efeito preconcebido. Se sua primeira frase não tende à concretização deste efeito, então ele falhou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio preestabelecido. (POE, 1965, p. 911)

Para Nádía Battella Gotlib (2006, p. 32), a teoria expressa por Poe recai no princípio de uma relação “entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o efeito que a leitura lhe causa.” Das considerações de Poe, Gotlib (2006) destaca a economia dos meios narrativos como uma característica básica na construção do conto; é por meio dela que autor consegue, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. Portanto, a extensão é um elemento importante no processo de construção do conto, por contribuir para manter a tensão sem afrouxá-la, sem dar ensejo a interrupções, aumentando a curiosidade do leitor, sendo fundamental para o efeito que se deseja.

Ao citar Tchekhov, Gotlib (2006) lembra que esse contista e dramaturgo, a exemplo de Poe e Cortázar, também considera a questão da brevidade como elemento caracterizador do conto, e necessário para causar o efeito, por ele denominado de impressão total no leitor. No entanto, além da concisão, Tchekhov assevera que, força, clareza e compactação são fundamentais para a arte do bom conto. Tais elementos são assim explicados por GOTLIB:

[...] O texto deve ser claro – o leitor deve entender, de imediato, o que o autor quer dizer. Deve ser forte – e ter a capacidade de marcar o leitor, prendendo-lhe a atenção, não deixando que entre uma ação e outra se afrouxe este laço de ligação. O excesso de detalhes desorienta o leitor, lançando-o em múltiplas direções. E deve ser compacto – deve haver condensação dos elementos. Tudo isto, com objetividade: Quanto mais objetivo, mais forte será o efeito [...]. (TCHEKHOV *apud* GOTLIB, 2006, p. 43)

Quanto à questão da brevidade, é preciso ter o devido cuidado para não incorrer na posição simplista ou dogmática de considerar um conto de qualidade literária apenas pela questão da extensão. Se a brevidade é um diferencial, é preciso que a ela se somem outros elementos, a exemplo da exata articulação entre as partes, da combinação de recursos narrativos que favoreçam o interesse, e adesão emocional do leitor. Dessa forma, concordamos com Gotlib (2006, p. 64) quando afirma que “a questão não é apenas ser ou não ser breve. A questão é: provocar ou não o maior impacto no leitor.”

Numa postura que o afasta do simplismo ou dogmatismo, Cortázar (2011) reconhece a existência de bons contos extensos, a exemplo dos consagrados autores Henry James ou D. H. Lawrence. Todavia, ele não perde de vista a defesa da contenção ao caracterizar o conto “como uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios.” (2011, p. 228)

Com o pleno domínio da forma do conto, Torga é esse autor contido, que opera com o essencial da linguagem. Em suas curtas narrativas, as descrições de personagens, cenários ou ações, longe de serem mero pretexto para quaisquer tipo de generalização, estão sempre a contribuir significativamente para a construção do conto, para a tensão que enlaça o leitor, introduzindo-o no conflito e suscitando-lhe emoções as mais variadas. É possível dizer dos contos de Torga, que eles se caracterizam como “uma verdadeira máquina de criar interesse.”⁸

Utilizando-se de uma linguagem marcadamente regionalista, que não escamoteia a realidade da gente rude da montanha, traduzindo literariamente a crueza de suas vidas, o

⁸ Expressão utilizada por Cortázar (2011, pp.122-123) ao se referir à eficácia dos contos de Poe.

escritor lusitano consegue estreitar a distância entre o leitor e o fato narrado, incitando-lhe uma adesão emotiva. Vejamos que no prefácio da segunda edição dos *Novos contos da montanha*, Miguel Torga se refere à magia da arte que procura tornar sensível o leitor e provocar nele a emoção. Ao usar os termos “comoção” e “comover”, ele reforça a ideia de partilha emocional, situando também a sua escrita como agulhão para um leitor adormecido das discrepâncias do mundo:

[...] Ora eu sou escritor, como sabes. Poeta, prosador, é na letra redonda que têm descanso as minhas angústias. Mas nem tudo se imprime. Ao lado do soneto ou do romance que a máquina estampa, fica na alma do artista a sua condição de homem gregário. Por isso [...] estava certo de que tu [...] um dia virias ao encontro da aridez e da tristeza contidas nas suas fragas, *não como leitor do pitoresco ou do estranho, mas como sensível criatura tocada pela magia da arte e chamada pelos imperativos da vida*. [...] Na tua ideia, o que escrevo, como por exemplo estas histórias, é para te regalar e, se, possível for, *comover*. Mas quero que saibas que ousei partir desse regalo, dessa *comoção* para te responsabilizar na salvação da casa que, por arder, te deslumbra os sentidos. (TORGA, 1996b, pp. 9-10, destaque nosso)

Em *A criação do mundo*, Torga assevera sua preferência por não “adoçar” a linguagem em seus textos, afirmando assim seu compromisso com a realidade representada:

Cumprida a obrigação profissional, a devoção criadora. Arrumava o bisturi e pegava a caneta. E tinha a impressão de que continuava a abrir no papel os mesmos fleimões de há pouco. As páginas sangravam como feridas rasgadas, e os poemas pareciam uivos. Avaliava bem a nenhuma simpatia que esperava tais cruezas. *Se pudesse limar certas arestas, adoçar certos travores, doirar certas negruras, outra aceitação sorriria aos meus livros. Mas seria roubar-lhes a autenticidade*. E continuava. Testemunha de horrores, não podia entoar loas ao inefável. A violência está na própria vida. (TORGA, 1996a, p. 257, destaque nosso)

Dessa forma, por um estilo de linguagem disfêmica, objetiva, concisa e direta, sem se preocupar com atenuações ou eufemismos, o escritor transmontano consegue tornar possível seu desejo de construção de uma arte mais autêntica⁹, mais próxima da dura realidade que ele mesmo conheceu durante a infância vivida na região norte de Portugal. E é por essa dureza e virilidade de uma linguagem precisa, crua e objetiva, que Torga consegue impactar seus

⁹ Assim Torga expressa em seu diário o desejo por uma arte autêntica que equilibrasse a arte e a dimensão social: “Nem arte pura, pois, que acaba por secar como aquelas lindas mulheres junto de quem nenhum conquistador se atreve, nem o puro social, que acaba por ser repugnante como as mais humanas chagas dos leprosos.” (TORGA apud MACHADO, 1978, p. 48)

leitores, geralmente surpreendido pelo disfemismo das expressões. Por isso, concordamos com Teresa Rita Lopes que assim avalia o rendimento do disfemismo em Miguel Torga:

Enquanto que o eufemismo substitui uma palavra evocativa de uma realidade evocativa por outra, que a atenua ou disfarça, o disfemismo escolhe a palavra que precisamente imponha essa realidade no que ela tem de mais directo, nu e cru. O eufemismo desvia a atenção daquilo que pode melindrar a sensibilidade, o disfemismo chama atenção para o que a deve estremecer. (LOPES, 1993, p. 57)

Tais características da linguagem torguiana contribuem para delinear o grotesco na narrativa e provocar os efeitos próprios deste fenômeno estético. Vejamos como no conto “Madalena”, narrativa de *Bichos*, o traço grotesco do personagem-título é acentuado por uma linguagem disfêmica, cujas expressões reforçam sua animalização. Assim se refere o narrador a respeito da relação entre Armino e Madalena, que se restringe à esfera dos instintos sexuais: “[...] Estava feito, estava feito. Levantou-se, sacudiu a saia, e não tugi nem mugiu.” (TORGA, 1996e, p. 42) Após a concepção de uma criança fruto dessa relação, Madalena é mostrada como um animal acoitado que “Fechou-se em casa” (1996e, p.41), a fim de esconder aquele “maldito filho dentro da barriga.” (TORGA, 1996e, p.42) Para isso, “tratou de enfaixar o ventre” (1996e, p.43), “fechara-se num egoísmo desumano” (1996e, p.44). Através do disfemismo da linguagem, de um campo semântico que reforça a zoomorfização e a impiedade materna de Madalena, temos assim narrado o momento próximo ao parto:

[...] Um outro corpo estranho queria romper caminho. E por mais que cedesse e alargasse, o inimigo mantinha-se insatisfeito, a reclamar maior espaço a exigir as portas abertas de par em par. Sem piedade dos intervalos de há pouco, as dores pareciam cadelas a mordê-la. [...] E toda ela era um uivo de bicho crucificado. (TORGA, 1996e, p.44)

A tudo isso, partilhando desde o início, à tensa e cruel escalada de uma montanha “descarnada e hostil” (TORGA, 1996e, p.39), está o atônito leitor, que depara no epílogo com a grotesca cena de uma mãe a saborear a morte do próprio filho: “Entre as pernas, numa poça de sangue, estava caído e morto o filho. [...] Exausta, deixou-se ficar prostrada, a saborear o alívio.” (TORGA, 1996e, p.45)

Assim também, no conto “Ramiro” de *Bichos*, sem meias palavras, o leitor é impactado no desfecho da narrativa, pela cena grotesca do impiedoso assassinato cometido pelo personagem-título, que impassivo diante do apelo do pastor Ruela, o mata friamente com um golpe de foice:

– Pela alma de quem lá tens, Ramiro! O apelo, de ilimitada angústia que saiu com o fervor de uma oração do peito oprimido do condenado. Mas a lâmina vinha no ar como um destino. E o grito de terror não encontrou eco. Vogou incerto pela serra além, e perdeu-se a seguir na quebrada. (TORGA, 1996e, p. 102)

No conto “O leproso”, narrativa de *Novos contos da montanha*, contrapondo o teor de sua arte ao parâmetro ditado pelo belo e sublime, Torga, com uma linguagem crua e disfêmica, descreve assim a condição de Julião durante a tentativa de cura por um ritual judaico-cristão:

Os pés eram patorras informes, onde não se viam unhas nem veias; as pernas, ulceradas, pareciam pinheiros cascalhudos, sangrados sem piedade; no peito, medravam a esmo caroços, sôfregos como cogumelos num toco carunchoso. Mas no rosto é que os estragos da devastação se mostravam mais cruéis. Dir-se-ia que lhe tinham colado à cara natural bocados toscos de barro vermelho, *numa tentação demoníaca de caricatura impiedosa*. (1996b, p. 74, destaque nosso)

Se o olhar do leitor tende a buscar a sublimidade de uma pretensa cura divina, logo vê-se pasmado, com asco e pavor, diante do grotesco, da condição estranha e bizarra de Julião, praticamente descrito como um monstro. Dessa forma, com uma linguagem depurada, solidária à representação da miséria e rusticidade do homem montanhês, Torga consegue incitar o leitor a sentir-se emocionalmente envolvido diante dos profundos dramas humanos, que podem ser de qualquer um, em qualquer lugar.

Vale aqui referir que o conto cujo efeito do grotesco se faz sentir, também vale pelo que não conta, pelo que sugere, pelo que desperta no leitor através do não-dito, daquilo que se abre pelas fraturas do texto literário. Para Hélio Pólvora, o “conto está sempre a pulsar, a germinar e a fermentar nos misteriosos meandros das entrelinhas. Ali se completa, se transforma, se diversifica, segundo o ponto de vista dos leitores.” (PÓLVORA, 2002, p.17)

Da mesma forma, em tom incisivo, Cid Seixas (2003) assevera que um conto, enquanto recorte da realidade, não se esgota nos limites da história que conta. De acordo com esse ensaísta, no conto, a reestruturação do real se dá segundo uma sequência onírica, metonímica, de forma a criar um significado novo, valendo como símbolo de alguma coisa bem maior. Assim, o verdadeiro sentido do conto, aquilo que constitui sua essência, é inenarrável:

Um conto não vale pelo que conta. Mas pelo que não conta. Pelo que se projeta no silêncio da narrativa e fica. É precisamente aquilo que se instala, e habita para sempre a sensibilidade e a inteligência do leitor, que é a essência do conto. E essa essência nunca é dita, porque não cabe nos limites de umas poucas folhas de papel [...]. (SEIXAS, 2003, p.21)

Difundindo ideia semelhante, Cunha (1997, p.36) situa o conto moderno enquanto narrativa “a-estruturada” e “fragmentária”, que através de estruturas elípticas, deixa lacunas ou interditos no enredo, ficando a cargo do leitor a tarefa de preenchê-los.

Portanto, parece ser um ponto pacífico entre os teóricos do conto, que há nestas curtas narrativas uma carga de significação dada pelo não-dito, que, como afirma Cid Seixas (2003, p.21), “se projeta numa outra eloquência – a do silêncio.” Sendo assim, resultante da função comunicativa da ficção, da indeterminação e dos vazios presentes em sua constituição, é que se estabelece a interação texto/leitor, ampliando pela perspectiva da recepção o universo de significação do texto literário. Na medida então que o grotesco é particularizado na literatura segundo certos traços recorrentes produzidos pelo texto ficcional, da mesma forma a percepção do grotesco pode se dar orientando-se pela própria ficção, pelos seus vazios, uma vez que a percepção transcende a decodificação da ficção nos termos da imaginação do leitor e se transforma em recepção.

Sobre a questão da linguagem na tessitura do grotesco em texto literário, Kayser (2009, p. 128) afirma que, nesse gênero, “um som, uma palavra, uma expressão estimulam a imaginação.” O teórico alemão postula que o leitor de um texto marcado pelo grotesco precisa ir adiante, não podendo confiar somente no que lê, pois os autores abalam a “confiança ingênua na linguagem e na imagem do mundo por ela sustentada.” (KAYSER, 2009, p. 128)

De tal maneira, inscrevendo-se na categoria do inacabado, os contos torguianos, pelo poder de síntese e sugestão, alcançam amplitude, revelando as várias dimensões da vida humana. Naqueles marcados pelo grotesco, notamos que o escritor transmontano vai provocando seu leitor a decifrar outros sentidos deflagrados pelo texto, despertando sensações e percepções que conseguem tocar-lhe a própria condição humana. Dessa forma, a manifestação do grotesco leva-nos também à percepção de que, na literatura de Torga, instauram-se os conflitos próprios do homem imerso na modernidade, a exemplo da solidão, do individualismo, da permanente ausência de Deus, da relatividade dos valores humanos e de sua desumanidade.

Além da linguagem, outra característica fundamental na tessitura narrativa dos contos campesinos de Miguel Torga, é o ambiente representado e a relevante função que ele exerce.

Na escrita torguiana, o espaço geográfico além de cenário para os acontecimentos, influi, sobretudo, na escultura do enredo e das personagens, exercendo uma função decisiva no sentido profundo das curtas narrativas, além de se revestir de uma significação profundamente simbólica. Vejamos como a montanha, enquanto espaço físico e social, surge como um símbolo de projeção ambivalente, partilhando de um valor contraditório, de uma significação múltipla, como percebe Vítor Lousada:

No seu lado positivo, é um manancial de riqueza, um espaço místico, mítico, aberto, acolhedor, refúgio, amparo, em suma, um paraíso terrestre, um lugar dos deuses. No lado oposto, converte-se em monstro, em lugar sinistro, fechado, negativo, ameaçador, numa paisagem de contornos verdadeiramente demoníacos. (LOUSADA, 2004, p. 287)

Para esse ensaísta, nos contos de Torga, a cada momento a paisagem muda de feições e exerce função de sentido da narrativa: “Aqui parece sombria, além edénica, agora repousante e ritmada, a seguir agressiva, ora animada, ora nostálgica.” (LOUSADA, 2004, p. 295) Assim, a montanha que nomeia a estrutura das obras *Contos da montanha* e *Novos contos da montanha*, longe de realizar mera função de teor descrito, comparticipa nos enredos, exercendo função de relevância, inclusive na percepção do grotesco na narrativa.

No artigo em que analisa os *Novos contos da montanha* como ciclo de contos regionais, Francisco Cota Fagundes (1997) faz referência à montanha enquanto elemento unificador da estrutura de ciclo, situando-a também como elemento decisivo na constituição narrativa:

No desenrolar dos contos, a montanha emerge – persistente e obsessivamente – como verdadeiro centro de gravidade, não só na construção do cenário, como ainda na escultura das personagens, na estruturação da intriga, no modelar de temas e imagens e na preparação do terreno para o emergir da estrutura profunda de toda a recolha. (FAGUNDES, 1997, p. 177)

Notemos como no conto “Madalena”, o ambiente que abre a narrativa logo é caracterizado como espaço adverso, criando uma atmosfera de tensão, contribuindo para a caracterização psicológica da personagem, ao tempo em que dá contornos a *Via Crucis* da escalada: “Queimava. Um sol amarelo, denso, caía a pino sobre a nudez agreste da Serra Negra. As urzes torciam-se à beira do caminho, estorricadas. Parecia que o saibro duro do chão lançava baforadas de lume.” (TORGA, 1996e, p.39) Dessa forma, Madalena encara “com terror a imensidade da montanha descarnada e hostil.” (TORGA, 1996e p. 39) Adiante,

a montanha é personificada, ganhando traços e caracteres humanos, acentuando o efeito aterrorizador intercambiado pelo ambiente:

Chegada ao meio do planalto, as penedias metiam medo. Espaçadas e desconformes, pareciam almas penadas. Uma giesta miudinha, negra, torrada do calor, cobria de tristeza rasteira o descampado. Debaixo dos pés, o cascalho soltava risadas escarninhas. (TORGA, 1996e, p.39)

Da mesma forma, na narrativa “O Alma Grande” de *Novos contos da montanha*, o ambiente ajuda na caracterização do personagem grotesco, acentuando sua identificação enquanto personificação da morte, criando uma ideia da morbidez de sua tarefa: ceifar vidas. Assim é descrito o local no topo da montanha onde habitava o Alma Grande: “vivia no Destelhado, uma rua onde mora ainda o vento galego, a assobiar sem descanso o ano inteiro.” (TORGA, 1996b p. 17)

Também em “Ramiro”, conto presente em *Bichos* há uma plena identificação do personagem-título com o espaço montanhês. De tal modo, o traço de mutismo que acentua sua característica de personagem grotesco é assimilado desse espaço, apontando para um mundo primitivo no qual o indivíduo é incapaz de separar-se da natureza para interagir com mundo da ordem humana:

A alma encherá-se-lhe de silêncio em vinte anos de Marão. Naquela grande aridez, só a vida que pulsava sem ruído conseguia triunfar. A chamiça, a carqueja, o tojo molar, as largatixas, as cobras e os saltaricos cresciam no mesmo cauteloso mutismo. No Março, a torga floria. Mas não chegava esse alarido de cor para acordar as fragas. E a lição que Ramiro recebia diariamente era a de uma irremediável afonia cósmica [...]. (TORGA, 1996e, pp.99-100, destaque nosso)

Já no conto “Maio moço”, presente em *Contos da montanha*, narrativa que conta a história de Gonçalo, um garoto pobre, órfão de pai e mãe, que vivia maltratado e ignorado por todos da aldeia transmontana de Donelo, a montanha também é personificada, ganhando caracteres e contornos humanos, passando a participar num jogo de trocas íntimas com o protagonista. É com ela que Gonzalo compartilha seu sentimento de banimento humano: “[...] contava às fragas a sua melancolia de criança infeliz. [...] Embora recebesse dos montes, sempre abertos e atentos às suas mágoas [...]” (TORGA, 1996c, p. 99) Logo adiante, convertida em ambiente inóspito e desafiante, ela assiste passiva e indiferente à luta do garoto contra um lobo que investira contra uma ovelha de seu rebanho: “Impávidos, os montes, numa mentalidade polar, assistiam à luta. Nem os comoviam os balidos lancinantes da borrega, nem

a angústia do garoto a lutar à sobreposse.” (TORGA, 1996c, p. 101) Entretanto, diferente das narrativas em que se presentifica o grotesco, é essa mesma montanha fria e impassível que vai propor e associar-se ao desfecho alegórico da elevação e reintegração de Gonzalo ao seio de Donelo, pela proeza heroica de ter matado um lobo: “E as próprias serras resolveram então propor um remate alegórico àquela azáfama nobilitadora. Cada vez mais floridas, metiam pelos olhos dentro uma apoteose de cor.” (1996c, p.104) Assim, concordamos com o pensamento de Fagundes (1997, p.193) quando argumenta que é um traço trabalhado repetidamente nos contos de Torga, o “[...] poder despótico da Montanha, para o bem ou para o mal [...].”

Além do mais, cumpre destacar que o cenário transmontano poucas vezes é mostrado como um ambiente idílico, espaço bucólico em que predomine a vida em plena harmonia. Ou seja, nos contos campesinos de Torga, é o aspecto antibucólico que predomina, pois, até mesmo nos contos em que esse elemento bucólico é mostrado, a exemplo de “Maio moço”, ele aparece em coexistência com os perigos ocultos, com as “inclemências da natureza.”¹⁰ Notemos como é descrita a paisagem montanhosa no momento em que se dá o ataque do lobo a uma cordeira conduzida pelo garoto-pastor:

Fria já de si, a Montanha naquele ano encaramelara de vez. [...] Num desses dias, em que só havia brancura de morte por todos os lados, de repente, surgido não sabia de onde, o Gonçalo deu com os olhos num a abocar-lhe uma cordeira. (TORGA, 1996c, p. 100)

Dessa forma, expressamos concordância com Francisco Ferreira de Lima, que ao escrever sobre paisagens em Miguel Torga, utiliza-se da expressão “antipastoralismo” para referir-se ao aspecto antibucólico e sua predominância na escrita torguiana: “como se sua pastoral fosse apenas rápida incursão no antipastoralismo. [...] Daí que as paisagens em Torga somem bem mais no campo da antipastoral.” (LIMA, 2012, p. 194)

Assim, a representação do espaço montanhês, reduzida ao essencial pela economia de meios narrativos, ajuda a delinear nos contos torguianos, sobretudo naqueles em que o grotesco se presentifica, a atmosfera de pavor e tensão, criando seus efeitos na mente do leitor, contribuindo para a percepção do grotesco na narrativa.

¹⁰ Expressão utilizada por Teresa Rita Lopes (1993, p. 33).

É válido lembrar que é nesse espaço rural que Torga situa seus personagens serranos, definidos por ele em entrevista a Antônio César Molina¹¹ como “heróis quotidianos” que por possuírem uma força de tal ordem, transcendem o localismo espacial: “Os meus heróis não são heróis à força, são seres modestos, pessoas realmente humildes, com tanta humildade que alcançam a heroicidade e universalidade. Pelo menos, foi essa a intenção com que eu escrevi.” (apud MOLINA, online)

Basta fazermos um rápido passeio pelos contos rurais do escritor de *Contos da montanha*, que vamos percebendo a construção de uma galeria de personagens populares, rústicos, tipos humanos singulares, habitantes genuínos da montanha, moldados com o barro do solo granítico da sua região natal, como ele próprio asseverou: “É lá que tenho o barro apropriado e o modelo.” (TORGA, 1996a, p. 536) Desses heróis, muitos atuam em seus contos como anti-heróis, vivendo à margem dos códigos legais, da lei social, geralmente estabelecida pela aldeia que se constitui espaço de referência e de identidade. Mas, num ambiente em que conflitos e tensões sociais e individuais se movem simultaneamente, tal marginalidade tem um preço. Por vezes, o resgate ou reestabelecimento da ordem ou do equilíbrio, é feito com a própria existência do seu transgressor, daí, algumas vezes, sobressai a violência ou a autoviolência que se nota nos contos rurais de Torga. Vale lembrar que esses anti-heróis que se caracterizam pela ausência de traços triunfadores, tanto quanto os demais habitantes da montanha, são seres gregários, primitivos, homens e mulheres que vivem regulados por leis e tradições ancestrais, capazes do mais bravo ato de ternura, ao mais horrendo crime de sangue. Ou usando as próprias palavras de Torga, seres “Toscós [...], sem cultura e sem horizontes” que “arrancavam da alma, indiscriminadamente, pedras preciosas e seixos.” (TORGA apud LOURENÇO, 1995, p. 8)

São importantes tais assertivas sobre a construção das personagens torguianas, pois, de acordo com Neviani (2011), os heróis de narrativas cuja tessitura ficcional revela elementos da estética do grotesco, são diferentes daqueles que fazem grandes feitos ou que, em virtude de suas aventuras e consequente experiência adquirida, tornam-se virtuosos e dignos de admiração. Tal diferença é assim assinalada:

Os heróis de narrativas cunhadas pelo artifício da estética do grotesco são personagens sem *dignitas* possível, visto que estas narrativas são histórias de pessoas que não interessam à História e que são deliberadamente rejeitadas na sombra da nulidade e da insignificância. (NEVIANI, 2011, p.278)

¹¹ Disponível online em http://www.netprof.pt/netprof/servlet/getDocumento?id_versao=17584 (Acesso em 04 de Julho de 2013).

Portanto, são esses seres rústicos, humildes, ignorantes e sem *dignitas*, que protagonizam narrativas tensas e chocantes, conduzidas por mãos de um narrador habilidoso, que envolvem o leitor em situações de sobressalto frente à irrupção do grotesco nas relações humanas.

Para finalizarmos esta breve incursão nas trilhas dos contos rurais torguianos e reafirmamos como o escritor de *Novos contos da montanha* consegue fisgar o leitor, suscitando-lhe emoções, faremos uma última consideração. Massaud Moisés (1973, pp. 142-143) afirma o que “o leitor procura no conto é o desenfado e o deslumbramento perante o talento que alcança pôr em reduzidas páginas, tanta humanidade em drama.” É possível então, afirmar que nos contos de Torga em que se delineia o grotesco, o leitor encontra, sim, a carga dramática suficiente para levá-lo tanto ao deslumbramento, quanto ao estranhamento, ao sobressalto pelo despertar do simultâneo repúdio e fascínio provocados pelas experiências que nascem de experiências reais e desvelam os mais recônditos mistérios da condição humana. É como nos lembra o crítico Eduardo Lourenço, o papel de Torga “não foi, como não é nunca o de escritor enquanto tal, o de povoar o seu reino maravilhoso com ficções consoladoras, mas de assumir pela escrita um drama de séculos que a poesia pode invocar mas não resolver.” (LOURENÇO, 1995, p.9)

CAPÍTULO 2:
UM PROFÍCUO FENÔMENO DE LITERATURA: O GROTESCO EM ANÁLISE.

2.1 AS FACES DO GROTESCO

O sentido dicionarizado do grotresco¹² aponta para o caráter ou qualidade daquilo que é bizarro, disforme e ridículo; entretanto, enquanto categoria estética, como atesta a própria história do fenômeno, não há uma conceituação homogênea que compreenda todas as suas manifestações. Para Santos (2009), por variar de acordo com os valores estéticos de cada período histórico, de artista para artista, e até mesmo no âmbito da fruição estética de espectadores particulares, o grotresco mostra-se como uma categoria mutável. Dessa forma, sobre o grotresco, Santos (2009, p.136) assevera que, “seu conceito é um terreno movediço para os que buscam uma sentença universal para a definição do que ele seja.”

O termo “grotresco” foi cunhado a partir de achados arquitetônicos, em fins do século XV, precisamente em escavações feitas no porão do palácio romano de Nero em frente ao Coliseu, e posteriormente nos subterrâneos das Termas de Tito em Roma. Nessas escavações, foram encontradas imagens ornamentais pintadas no interior de grutas, desconhecidas e sem denominação que as caracterizassem. Tais imagens representavam o rompimento das fronteiras entre forma e imobilidade, tão comuns na denominada pintura da realidade. Nelas, se verificavam pessoas com corpos de gente e rosto de animais e o oposto, ou faziam confluir em uma só figura, o humano, o animal e o vegetal. Para Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p. 29) em *O império do grotresco*, tais ornamentos fascinaram os artistas da época a ponto de entrar em moda, como revela um texto datado de 1502, no qual o cardeal Piccolomini encomenda a um pintor denominado Pinturicchio, a decoração do teto da biblioteca de Siena com “essas formas fantásticas, essas cores e essas composições que hoje se chamam grotrescas.” Dessa forma, o termo “grotresco” do substrato italiano *grotta* (gruta), de princípio, foi sendo utilizado para designar desenhos que mesclavam reinos humano, animal e vegetal, ou formas vivas distintas.

De acordo com Kayser (2009), as pinturas ornamentais descobertas provinham da antiguidade e não eram autóctone romana, ali se inseriram como nova moda, relativamente tarde, por volta da época de transição marcada pela início da Era Cristã. A título de explicação, o pesquisador alemão refere-se ao célebre tratado estético *De Architectura*, escrito por Vitruvius em (27 a.C). Nele, Vitruvius condenava a imbricação dos reinos, a combinação estapafúrdia de elementos humanos, animais e vegetais, classificados como monstros, em lugar de representações naturais e verdadeiras, “pois, aos retratos do mundo real, prefere-se

¹² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 5 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

agora pintar monstros nas paredes.” (VITRÚVIO *apud* Kayser, 2009, p. 18) Baseando-se no critério da verdade natural, o esteta romano condena as combinações do novo estilo, sustentando que só a depravação do gosto poderia dar preferência a “figurinhas sem o menor sentido [...] umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram.” (VITRÚVIO *apud* Kayser, 2009, p. 18) Apesar da rejeição demonstrada na severa crítica de Vitruvius, tais ornamentos são difundidos e espalham-se na Antiguidade.

Assim também, seus predecessores, críticos de arte do século XVI que repetiram seus argumentos e palavras após os achados arquitetônicos, não lograram impedir a difusão dos ornamentos grotescos que, de acordo Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002, p. 29), “espalham-se pela Europa Ocidental, nos mais variados suportes, como tetos, colunas, gravuras, jóias, pratos, tecelagens, etc.”

Para Mary Russo (2000), a divulgação no século XVI dos argumentos de Vitruvius segrega o termo grotesco que passa a ser aplicado como designação do aberrante, disforme e monstruoso. Com o tempo, porém, o termo passou a referir-se a uma gama mais ampla de manifestações artísticas, tomando outras conotações. Ao historicizar o grotesco, Kayser (2009) mostra que, já no século XVI, este deixa de ser um substantivo e passa a adjetivar tudo que é disforme, sendo aplicado não só a arte, como a vida social, caracterizando comportamentos, discursos e atitudes. Durante o século XVII, o adjetivo grotesco, ganhando matizes novos, é utilizado para definir tudo que é fantástico, bizarro e extravagante, sendo também empregado como sinônimo do cômico e burlesco.

Em fins do século dezessete, o dicionário de Richelet registra o adjetivo “grotesco”, definindo-o como “aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo”, donde “homem grotesco”, “moça grotesca”, “jeito grotesco”, “rosto grotesco”, “ação grotesca”. Na mesma época, o dicionário da Academia Francesa explica o grotesco como o que é “ridículo, bizarro, extravagante.” (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 30)

Como assevera Bakhtin (1996), apesar da origem do termo “grotesco” estar ligada à arte pictórica, a ela não fica encarcerado, se ampliando muito lentamente, e sem uma consciência teórica clara acerca da originalidade e da unidade do mundo grotesco. O barão Michel Eyquem de Montaigne é o primeiro a transportar o conceito da pintura para as letras, assim expresso em trecho de seus ensaios:

Contemplando o trabalho de um pintor que tinha em casa, tive vontade de ver como procedia. Escolheu primeiro o melhor lugar para pintar um tema

com toda a habilidade de que era capaz. Em seguida encheu os vazios em volta com arabescos, pinturas fantasistas que só agradam pela variedade e originalidade. O mesmo ocorre neste livro, composto unicamente de assuntos estranhos, fora do que se vê comumente, formado de pedaços juntados sem caráter definido, sem ordem, sem lógica e que só se datam por acaso uns aos outros; “o corpo de uma bela mulher com uma cauda de peixe.” (MONTAIGNE, 1980, p.91)

Para Kayser (2009, p. 24), Montaigne faz uma aplicação surpreendente do vocábulo e começa a “trasladar a palavra, ou seja, a passá-la do domínio das artes plásticas ao da literatura. Para tanto, o pressuposto é que ele dê um caráter abstrato ao vocábulo, convertendo em conceito estilístico.” Entretanto, ainda de acordo com o teórico alemão, somente no século XVIII esboça-se a tentativa de dar contornos definidos ao conceito de grotesco. O início da discussão para a fundamentação do grotesco como uma categoria estética surge de uma reflexão artística sobre o advento da caricatura. Presentes em obras célebres como *As Viagens de Gulliver*, de Swift, as caricaturas revelaram-se ser fonte de uma arte significativa e altamente substanciosa na representação de um mundo disforme, não podendo ser consideradas como simples brincadeira sem importância. A mescla de elementos humanos e bestiais, a aproximação com o “absurdo”, a percepção do disforme, tornavam evidente a aproximação desta referida produção artística com o grotesco:

Se é certo que a caricatura, com sua reprodução da realidade disforme e, em todo caso, nada bonita, inclusive com sua identificação de desproporção, constituía uma autêntica força plasmadora da arte, neste caso começava a abalar-se o princípio que a reflexão sobre a arte reconhecera até então como base fundamental: o da arte com reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante. (KAYSER, 2009, p 30)

Dessa forma, a relação entre a arte e o belo torna-se ponto-chave da categorização do grotesco que viria daí por diante, sobretudo aquela teorizada por Victor Hugo no século XIX, que, ganhando feitiço mais elaborado, se tornará referência para os estudos do vocábulo. É válido ainda asseverar o destaque assinalado por Kayser (2009) em relação a uma análise do efeito psíquico do grotesco, suscitado na discussão em torno da caricatura, que de certa forma inicia a reflexão em torno da recepção como fonte de seu engendramento:

Trata-se de um exame, a nosso ver, excelente e concorda exatamente com que observamos até agora, de maneira muito vaga ainda, sobre o efeito [...] da arte ornamental grotesca. Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação [...] aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa. (KAYSER, 2009, p 31)

Enquanto um termo que se revestiu e adquiriu uma polissemia de significados ao longo do tempo, empregado nas mais diversas acepções e interpretado das mais diversas maneiras, o grotesco, dando margem a polêmicas e controvérsias, tem ultrapassando os séculos, apresentando-se em cada momento histórico, mais ou menos fecundo a vários teóricos. Assim, a título de um recorte epistemológico, tomaremos as proposições de Victor Hugo (2007) e Wolfgang Kayser (2009) como suporte para este trabalho, por considerar a concepção do grotesco por eles examinada mais consistente e porque tal temática encontra-se de modo substancial nos contos de Miguel Torga. O que não significa que as demais análises teóricas sobre o grotesco possam ser desconsideradas.

2.2 VICTOR HUGO: UM OLHAR PELO PRISMA DO GROTESCO.

Colocando-se contra o belo ideal clássico, além de justificar as inovações contidas em sua obra, o drama *Cromwell*, Victor Hugo, no ano de 1827, escreve um prefácio estabelecendo ideias sobre o grotesco e sobre a arte romântica. De acordo com Santos (2009), tal prefácio excede em fama a própria peça *Cromwell*, se tornando um dos mais influentes manifestos do romantismo em todo mundo. Nele, Hugo (2007) vai postular o grotesco com um dos principais elementos constituintes do romantismo.

Sobre o ideal de beleza clássico a que se opõe Hugo (2007) em seu prefácio, Vagner Colleti (2008) assevera que, o referido ideal clássico, herança greco-romana retomada desde o renascimento, ganhou nova força no século XVIII graças às ideias de J.J Winckelmann, com suas obras *Pensamentos sobre a Imitação das obras Gregas* (1755) e *História da Arte Antiga* (1764). As reflexões de Winckelmann disseminariam duas ideias que ganharam peso no século XVIII: o mito da Grécia Antiga e o belo ideal. Para Colleti (2008, p. 23) a primeira está relacionada “à nostalgia em relação a ‘idade de ouro’, ou às belezas da Grécia primitiva então perdidas.” Já a segunda apresenta uma conotação estética relevante, “o belo ideal grego não é necessariamente a imitação perfeita da natureza, pura e simplesmente.” Assim, definindo que a busca do belo ideal não é de como as coisas são, mas como elas deveriam ser, Winckelmann, aponta para a superação do belo natural, uma vez que o belo ideal já reuniria em si todas as belezas individuais de um certo objeto a ser retratado.

Dessa forma, posicionando-se contra as velhas manifestações da estética clássica, e, no intuito de colocar a arte romântica como superior à arte clássica e mais adequada aos tempos modernos, Hugo (2007), ao longo do seu prefácio, constrói uma teoria que abarca a poética e o drama romântico, dispendo o grotesco em um papel de grande relevância dentro desse processo de criação. O escritor de *Os Miseráveis*, estrutura seu pensamento a partir de uma síntese histórica em que filia as formas de arte poética a três momentos do desenvolvimento histórico da humanidade. A primeira aludiria aos tempos primitivos, de primeiros encantos com o mundo, que seriam líricos e expressos nas odes e hinos: “[...] Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta. É jovem, é lírico. A prece é toda a sua religião: a ode é toda a sua poesia.” (HUGO, 2007, p.17) Sucedendo esta primeira etapa da civilização em que a ode seria a predominante manifestação poética dos tempos de inocência e louvor a Deus, viria uma segunda época, a antiguidade, marcada pelos grandes impérios e por grandes guerras, narrados em poemas épicos: “A poesia reflete estes grandes acontecimentos; das ideias ela passa às coisas. Canta os séculos, os povos, os Impérios. Torna-se épica, gera Homero.”

(HUGO, 2007, p.18) Hugo (2007), passando a tributar toda a criação clássica a epopeia, subordina ao gênero épico, ao modelo fornecido por Homero, todas as produções de outros gêneros poéticos cultivados na antiguidade clássica, inclusive a tragédia:

Uma última observação que acaba de assinalar o caráter épico destes tempos é que, pelos assuntos que trata, não menos que pelas formas que adota, a tragédia não faz senão repetir a epopeia. Todos os trágicos antigos retalham Homero. As mesmas fábulas, as mesmas catástrofes, os mesmos heróis. Todos vão buscar inspiração no rio homérico. É sempre a Iliada e a Odisséia. Como Aquiles que arrasta o corpo de Heitor, a tragédia grega gira em torno de Tróia. (HUGO, 2007, p.21)

Para Santos (2009, pp.179-180), Victor Hugo ao desacreditar a influência da tragédia sobre a sensibilidade do homem clássico, estava preparando o terreno para associação do gênero dramático a época que ele acredita ser a de maturidade do espírito, “na qual se operaria o aperfeiçoamento de toda a tradição do pensamento antigo.” Dessa forma, Hugo (2007, p.40) aponta que a modernidade, terceira época em sua síntese histórica, é marcada pela proeminência do drama, gênero associado à nova poesia: “Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida.”

O poeta francês assinala que o surgimento do cristianismo, lançando o germe da civilização moderna, fornece os expedientes para o nascimento da arte moderna ao superar o paganismo material e exterior, instaurando uma nova sensibilidade na humanidade. De acordo com Hugo (2007, p.26), o paganismo manteve os homens presos ao palpável e visível da natureza, pois a estes era impossível a percepção da duplicidade instaurada pelo cristianismo: “a musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo.” Ou seja, para o escritor francês “o cristianismo separa profundamente o espírito da matéria. Põe um abismo entre a alma e o corpo, um abismo entre o homem e Deus.” (HUGO, 2007, p.22) Dessa maneira, ao estabelecer a dicotomia espírito e matéria, o cristianismo desperta no homem a percepção da dualidade contida em seu caráter. A partir daí, o ser humano passa a se reconhecer dividido entre o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o divino e o terreno. Estavam então delineados os subsídios para uma arte mais autêntica e absoluta que conduziram a poesia à verdade:

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Com ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (HUGO, 2007, p.26, destaque do autor)

Eis o ponto crucial do prefácio deste poeta francês: sua teoria sobre o grotesco. Para Hugo (2007), o grotesco estabelece a diferença fundamental na separação entre a arte moderna e a antiguidade clássica. Tendo um papel determinante no pensamento moderno, é o grotesco quem vai evidenciar o disforme e o horrível ao lado do belo e do sublime, sendo esta coexistência, enquanto procedimento artístico, capaz de abarcar a realidade como um todo complexo, podendo representar o homem moderno em toda sua plenitude.

Santos (2009), ao analisar o prefácio de Hugo, encontra ecos do pensamento romântico alemão, provavelmente resultantes de contatos que o poeta francês estabeleceu com a poesia e as reflexões estéticas dos artistas germânicos. A título de atestar o contato deste com os postulados do romantismo alemão, a pesquisadora cita que a ambição de se criar uma arte completa e absoluta a partir do emprego do disforme e do baixo, já era conhecida pelo *Sturm und Drang*¹³ e pelo romantismo alemão, principalmente no que tange à poesia dramática. De acordo com Santos (2009), Jacob Reinhold Lenz, membro do grupo *Sturm und Drang*, já mostra em seus escritos buscar uma configuração de um teatro que pudesse, mediante a utilização conjugada de elementos elevados e baixos, compor um retrato realista da atividade humana em sua completude.

Ainda que alguns autores apontem as fontes teórico-filosóficas de que Victor Hugo serviu-se, inclusive fazendo menção àqueles que anteriormente já se referiam ao grotesco, concordamos com Sodré & Paiva (2002, p. 42) ao expressarem que, indo muito além de seus predecessores, “Hugo é o primeiro a teorizar com repercussão sobre o assunto, trazendo-o de forma consagrada para o campo crítico da estética.”

Para Hugo (2007), havia uma deficiência no ideal estético clássico que tomava como critério fundamental a harmonia pautada pela exploração da beleza. De tal modo, pela busca incessante do belo, a arte na antiguidade clássica, ao suprimir os elementos disformes em nome da harmonia, não alcançaria a verdade, a completude que só a poesia moderna seria capaz. Na medida então em que desmerece as estéticas que tomam como modelo a Antiguidade, Hugo (2007), em nome do idealismo romântico, decidido a romper com ideal

¹³ Movimento literário romântico alemão ocorrido no século XVIII. Seus membros postulavam uma reação ao racionalismo e ao classicismo francês que tinha grande influência na Alemanha daquele tempo.

estético da tradição clássica, passa a enaltecer as mudanças trazidas pelo romantismo. Dentre estas, ganha relevo no pensamento do dramaturgo francês aquela categoria que comportaria o disforme, o horrendo e o risível: o grotesco. Dessa forma, o grotesco é colocado como fator predominante para melhor compor a arte na modernidade; ele é o elemento negligenciado pela arte na antiguidade, sobretudo pelo fato dos antigos desconhecerem a separação entre o elevado e o baixo, dicotomia evidenciada apenas pelo cristianismo.

Hugo (2007, p. 30) chega a reconhecer que o grotesco não era desconhecido para os antigos, todavia considera que, “o grotesco antigo é tímido, e procura sempre esconder-se. Sente-se que não está no seu terreno, porque não está na sua natureza. Dissimula-se o mais que pode.” Para ele, somente o gênio moderno propunha a se aprofundar onde parece que a antiguidade às vezes recuou. Dessa forma, ainda que reconheça manifestações do grotesco na estética clássica, o teórico francês as considera incipientes, sobretudo pelo fato do caráter disforme do grotesco ficar subordinado à perspectiva edificante do belo harmonioso e do sublime. Daí o destaque ao grotesco que, no processo de criação da arte moderna, surgiria justamente para conferir à arte uma pluralidade que o belo e o sublime, por si só, não conseguiram dar:

Somente diremos aqui que, como objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. [...] O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. (HUGO, 2007, p. 33)

Evidencia-se assim no pensamento de Victor Hugo a importância dada ao grotesco enquanto categoria estética intrinsecamente ligada à sensibilidade romântica, pois, sublime e grotesco, categorias pertencentes a pólos opostos, agregados na modernidade pela operação da harmonia dos contrários, assinalariam a superioridade da arte romântica sobre a clássica por expressar a beleza total que residiria nos contrastes. Ou seja, na busca de uma arte absoluta, a relação grotesco e sublime seria um traço característico da modernidade e importante ponto de distinção entre o gênio antigo e o moderno: “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo.” (HUGO, 2007, p.28) Dessa forma, Shakespeare então, é visto por Hugo como referência de gênio a ser seguido, justamente por ter utilizado com maestria o expediente do grotesco e do sublime em sua obra dramática.

Assim, para o teórico francês, enquanto categoria estética, o grotesco na poesia nova representará o papel da besta humana, enquanto o sublime representará a alma tal como ela é, purificada pela moral cristã. É ao grotesco que cabe o papel de representar o sinistro, o obscuro, evidenciando as paixões, os vícios, os crimes, as enfermidades e todas as feiuras humanas. O belo seria apenas uma visão limitada e restrita, enquanto o grotesco nos apresentaria sem cessar aspectos novos e incompletos. Daí o fato de Hugo reconhecer que a presença do grotesco no drama seria indispensável, pois é ele que irá assinalar o caráter real do drama em contraste com a idealização dos antigos. Pela inserção do grotesco, “passa-se do mundo ideal ao mundo real [...] se desenvolvem inesgotáveis paródias da humanidade.” (HUGO, 2007. p.31)

Hugo (2007) demonstra em seu prefácio, o grotesco enquanto uma categoria estética que comporta as diversas facetas do feio, um conceito geralmente associado ao caráter daquilo que é disforme, a exemplo de apontar como expediente tradicionalmente grotesco, a bestialização do humano, por esta representar o amálgama entre os opostos, o humano *versus* animal. Torna-se evidente também que o grotesco pode está associado ao bufo e ao horrendo, sendo este último exemplificado por Hugo através de personagens que representariam tipos cruéis e macabros encarnando o caráter sinistro do grotesco.

De acordo com Santos (2009), o grotesco, por trazer no seu bojo uma série de manifestações estéticas estranhas ao cânone clássico, visto como elemento novo dentro da arte canônica, é tratado com uma atenção diferenciada pelos românticos. E, ao tratarem com “gravidade” as manifestações do grotesco, eles se distinguem dos seus predecessores, expressando uma visão do grotesco que, “por um lado afasta-se um pouco de sua tradicional associação ao cômico e, por outro, encontra lugar de destaque nas reflexões estéticas.” (SANTOS 2009, p.195) Conforme assinala essa pesquisadora, o prefácio ao *Cromwell*, se aproxima dessa tradição expressa no pensamento romântico, que encontrou no grotesco um marco de sua identidade, fazendo com que Victor Hugo demonstrasse também em sua produção artística, aplicação prática dos preceitos defendidos em *Cromwell*.

Aliás, como já mencionado no início deste subcapítulo, o prefácio de Hugo, que também se constitui num ensaio sobre a história das ideias estéticas, é elaborado a fim de justificar as inovações contidas em sua obra dramática. Através do referido prefácio, Hugo prepara o terreno para sua peça, que conforme assevera Borges (2002), trata-se de um drama – na esteira do gênio Shakespeare – sobre a figura controversa e ambivalente de Cromwell, um fanático regicida, austero e sombrio, soldado grosseiro e político penetrante, mescla de

gênio e mesquinhez, obscuro, hipócrita, brusco e desdenhoso. Daí que para esse ensaísta, torna-se compreensível a defesa feita por Hugo, não só do grotesco, mas de sua variante realista, pois “o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação.” (HUGO *apud* BORGES, 2002, s/p)

Conforme demonstra Santos (2009), além do *Cromwell*, muitas das famosas obras escritas por Victor Hugo, apresentaram em relevo a tensão estética entre o grotesco e o sublime, a exemplo de *Nossa Senhora de Paris*. Nesta, é possível a percepção das personagens que mais claramente representam os contrastes hugoanos, sendo o destaque para Quasímodo, o sineiro disforme, que pode ser tomado como a personificação do grotesco, sobretudo pelas analogias animais que o situam no espaço fronteiro entre o humano e o animal. Quasímodo é portador de uma bestialidade que rivaliza com uma humanidade sublime.

Em relação aos desdobramentos do grotesco teorizado por Victor Hugo, Colleti (2008, p. 26) em consonância com o pensamento expresso por Santos (2009), assevera que esta categoria estética, afasta-se de algumas características que lhe eram próprias, a exemplo do teor jocoso que cede espaço ao bizarro e sombrio: “Ele assume, portanto, um contorno mais sombrio: o aspecto lúdico cede certo espaço ao repugnante, ao feio e chocante”. Dessa forma, delineados os traços do grotesco, que para Hugo (2007) surgem em oposição ao “belo” antigo, aos postulados de uma estética clássica que elegia a harmonia e o comedimento como atributos essenciais à beleza. Já o grotesco evidenciaria uma arte configurada por contrastes agudos, pela exploração de motivos considerados marginais, de mau gosto, pela expressão do disforme e do chocante. Evidenciando assim, conforme os preceitos do teórico francês, uma beleza absoluta, que comporta em sua natureza ambígua, o sinistro, o hediondo, o estranho, o monstruoso. Um “belo” como bem expressou Santos (2009, p.117), “calcado no terreno movediço do entrelaçamento de contrastes.”

Assim, os preceitos aqui assinalados por Hugo (2007) servirão como norte teórico para a análise do grotesco que aparece nos contos de Miguel Torga. É evidente que em Torga o grotesco não é um ponto de partida para que se enxergue o belo com maior clareza, para que o sublime se torne mais sublime, como defendeu o escritor francês. Na contística do autor transmontano, a tensão dicotômica entre sublime e grotesco se evidencia, enquanto categorias opostas, que se cruzam nos dramas humanos de homens e mulheres transmontanos, imersos numa realidade dura, em que se mesclam harmonia, crueldade e dor, evidenciando o melhor e o pior existentes no ser humano. Além do mais, em Torga, o grotesco consiste também em

mostrar as deformidades que de fato existem nas relações sociais, no homem, a exemplo da revelação do animalesco na criatura humana. O ser humano, sendo percebido em sua realidade complexa e profunda, às vezes assustadora, como é a própria realidade humana, enfatizada em seu aspecto trágico, mostrada de forma a causar choque e estranhamento no leitor. Sendo estes últimos, pertencentes ao universo da recepção do grotesco, um dos princípios constitutivos deste fenômeno, como assevera Kayser (2009), próximo autor, cujas proposições serão abordadas como suporte teórico deste trabalho.

2.3 KAYSER E A FACE ESTRANHADA DO GROTESCO

O teórico Wolfgang Kayser é o primeiro pesquisador do séc. XX a dedicar-se a um estudo aprofundado do grotesco. Conforme assinala Soraya Nogueira (2002, p. 30), sua obra é uma referência obrigatória para os estudos sobre o fenômeno, além de ser “consenso da crítica literária considerar que a melhor revisão feita deste termo se encontra no livro de Wolfgang Kayser, *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*.” Não são poucos os estudos de autores e obras literárias analisadas sob o enfoque do grotesco, o que demonstra ser este um profícuo fenômeno de literatura. Naqueles que pesquisamos¹⁴, é unânime a presença dos estudos de Kayser (2009) servindo como suporte teórico destas construções acadêmicas.

Em seu estudo sobre o grotesco, Kayser (2009) faz uma análise da trajetória do vocábulo, traçando seu percurso histórico, numa incursão pelas obras e comentários que mostram afinidade com esta categoria estética. O crítico alemão analisa o fenômeno desde o século XV, passando por diversas estéticas, percorrendo da antiguidade clássica ao modernismo do século XX, tomando como fonte de exemplo principalmente a literatura, as artes plásticas e a arquitetura. Ao fazer uma minuciosa compilação de tudo que poderia enquadrar-se na estética do grotesco, o pesquisador alemão o percebe como algo que excede o mundo jovial e inofensivo, caracterizado pelo estranhamento daquilo que é familiar, ordenado:

Nós porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2009, p.40)

A partir da acepção dada por Kayser (2009), vista sob a luz de “mundo alheado”, é possível entender o grotesco como uma quebra da segurança que o familiar nos sugere, pois além de romper com uma inata tendência de ordenação, o grotesco põe o ser humano frente a frente com o que este julga ser inabitual e extraordinário. Na busca de definir o grotesco como

¹⁴ Os estudos a que nos referimos estão presentes nas referências bibliográficas, são eles: COLLETI, Vagner (2008). FONSECA, Suziane Carla (2010). NEVIANE, Marcos Rafael da Silva (2011). NOGUEIRA, Soraya Calheiros (2002). ORMUNDO, Wilton de Souza. (2008). SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva (2009).

um princípio estrutural organizado, o pesquisador alemão sugere que há certos padrões peculiares ao fenômeno, ganhando destaque conceituações que enfatizam o aspecto lúgubre, estranho, disforme e demoníaco do grotesco. Aspectos muitos importantes que vão aparecer com destaque nos contos de Miguel Torga.

Além do mais, Kayser (2009) faz menção a colocações feitas por Victor Hugo, asseverando que o melhor aspecto levantado pelo crítico francês no “Prefácio a Cromwell” é o estabelecimento de um ponto de tensão entre o grotesco e o sublime, aspecto que também ganha relevância em alguns contos de Torga. Para Wolfgang Kayser (2009), o grotesco expõe sua profundidade apenas como referencial que se contrapõe ao sublime. Pelo sublime nosso olhar é conduzido na direção de um mundo mais elevado, enquanto o grotesco nos possibilita a visão daquilo que é obscuro, deformado ou monstruoso em nossa realidade:

É somente na qualidade de pólo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abissal. (KAYSER, 2009, p. 60)

Nesse aspecto, a concepção de grotesco apresentada por Kayser (2009) confronta com a sistematizada por Mikhail Bakhtin (1996), teórico que opera um corte sincrônico e estuda as manifestações do grotesco a partir de dois momentos especiais, a Idade Média e o Renascimento. Para Bakhtin (1996, p.41), o grotesco não se contrapõe ao sublime, tem a sua essência na cultura popular da Idade Média e do Renascimento, fato que o faz tecer forte crítica à concepção de Kayser, sobretudo pelo fato do teórico russo considerar que é “a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo.”

Como apontamos em outro texto¹⁵, para Fonseca (2010), com quem concordamos, Bakhtin equivoca-se ao fazer uma suposta restrição desse fenômeno na história, pois as manifestações grotescas não se limitam ao contexto da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, elas podem ter tido sua pujança lá, mas não foram enclaustradas ou soterradas nesse período:

Assim como o grotesco revelou ter origens muito distantes no tempo, pois é detectável já nas culturas arcaicas, e assim como resistiu às mais conformativas e padronizadoras formas de cultura ao longo dos séculos para

¹⁵ A referência é ao artigo “Configurações do grotesco no universo rural em contos de João Guimarães Rosa e Miguel Torga” publicado nos cadernos do CNFL, Vol.XVII, nº 05, pode ser acessado em http://www.filologia.org.br/xvii_cnlf/cnlf/05/34.pdf.

chegar aos tempos medievais e viver seu auge, é possível crer que ele continuou, desde então persistindo ora num inacreditável estado de latência, ora saltando da terra com toda sua envergadura. (FONSECA, 2010, p.51)

Fica notório que as concepções teóricas divergentes evidenciadas nos postulados de Bakhtin (1996) e de Kayser (2009) mostram faces diferentes do mesmo fenômeno, oferecendo um bom exemplo de todas as dificuldades de teorização do grotesco, sobretudo pela profusão de motivos diferentes que essa categoria comporta.

Ainda de acordo com Kayser (2009), o grotesco é uma categoria estética pautada no estranhamento provocado pelo mundo que se revela bizarro, sinistro, entrando em choque com o conceito de normalidade do espectador. O teórico alemão chega a usar o universo dos contos de fadas para exemplificar a estranheza que configura o grotesco “como um mundo que é o nosso, real e imediato.” (KAYSER, 2009, p.159) Ou seja, nos contos de fadas, a realidade fantasiosa que, deixando de lado as leis do mundo real desde o início da narrativa, passando a obedecer a regras próprias, estranhas as do mundo comum, não conduz o leitor a experimentar qualquer estranhamento. Dessa forma fica traçada a ideia de que o grotesco também se constrói na ficcionalidade do próprio texto, dentro de uma perspectiva empírica de vida real, a partir da deformação do mundo, das relações humanas, do próprio homem, a exemplo da revelação do animalesco existente na criatura humana. É nessa perspectiva que o processo de estranhamento engendrado pelo grotesco, se manifesta na contística de Miguel Torga. Nessas curtas narrativas, os fatos se desencadeiam numa crescente tensão, de modo a permitir que, em um determinado momento, a sequência narrativa perca a sua referência com valores harmoniosos, e a estranheza desencadeada pelo disforme e repugnante no homem, e em sua relação consigo e com o outro, cause desestabilidade e espanto no receptor.

É nesta premissa de estranhamento que Kayser (2009, p.156) assevera que o grotesco “é experimentado na recepção”, sendo esta instância indispensável para a configuração do fenômeno. Assim, o domínio da recepção constitui-se parte fundamental na teoria proposta por Kayser. Ao perceber a recepção como fundamento importante para a configuração do grotesco, o estudioso alemão se aproxima das concepções da estética da recepção, sobretudo, aquelas propostas por Wolfgang Iser e Hans Robert Jaus. De acordo com Ormundo (2008, p.181) ambos os teóricos da recepção, procuraram ultrapassar os dogmas marxistas e formalistas que colocavam o leitor em plano secundário no ato interpretativo do texto literário. De tal maneira, ao invés de um leitor passivo, a perspectiva da estética da recepção, amplia o universo de significação do texto literário, além de constituir-se numa reação contra

a limitação do papel do leitor, visto pelos formalistas e marxistas apenas como sujeito da percepção.

Além de Kayser (2009), outros autores seguem a concepção de que grotesco também se configura na esfera da recepção. Para Anatol Rosenfeld (1996, p.60), o grotesco “tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável.” Dessa forma, ao apontar a desorientação como característica de relevo do grotesco, este crítico evidencia a importante função da recepção na constituição do fenômeno.

Na linha de Kayser, Philip Thomson (1972) em seus estudos, enfoca principalmente a reação que o grotesco produz no leitor. Para este crítico, o grotesco é concebido como o essencialmente desarmônico, advindo de conflitos, seja pela mistura de elementos heterogêneos ou confronto de opostos. Portanto, é preciso que a tessitura literária produza os efeitos de sobressalto para que se crie o estranhamento, a desorientação que corresponde propriamente ao grotesco:

O efeito de choque do grotesco pode também ser usado para surpreender e desorientar, para pegar o leitor de surpresa, arrancá-lo de seu modo costumeiro de perceber o mundo e confrontá-lo como uma perspectiva radicalmente diferente e perturbadora. (THOMSON, 1972, P. 58)

De tal forma, evidencia-se que a recepção é um fundamento importante para a composição do grotesco, sobretudo no enfoque do estranhamento do mundo, da absurdidade e do temor que caracteriza este fenômeno. Em suma, esta é a proposta de Kayser (2009), iluminar o grotesco sob a perspectiva de funcionamento de um mundo harmônico, que se surpreende ante o desvio da normalidade. De modo que, as manifestações do grotesco irrompem na realidade ordinária enquanto forças estranhas à vida habitual, provocando a estranheza e o horror, conceitos imbricados com grotesco conforme a teoria proposta por Kayser (2009). Tal premissa é corroborada por Santos (2009, p.231) ao afirmar que: “Todas as manifestações que no estudo de Kayser são reconhecidas como grotescas, em sua essência, convergem para este aspecto um tanto lúgubre: a consciência de que o mundo, subitamente, pode revelar-se estranho.” Assim, delineadas as considerações teóricas que irão nos guiar na interpretação do grotesco, passemos a pesquisá-lo nos contos de Miguel Torga.

CAPÍTULO 3:
CONFIGURAÇÕES DO GROTESCO EM MIGUEL TORGA

3.1 A PERTINÊNCIA ANIMALESCA EM “RAMIRO”

No conto *Ramiro* do livro *Bichos*, a arquitetura do grotesco já começa a se delinear logo no início da narrativa. Logo nas primeiras linhas, sem rodeio ou interposição de descrições, a narrativa lança o leitor em meio ao clima de medo instaurado pelo mutismo do personagem grotesco que nomeia o conto. Trata-se de Ramiro, um pastor que não fala, apenas resmunga, e por este motivo, mete medo aos seus conterrâneos: “Quem passava até mudava de cor. Fazia-se-lhe a alma pequena só de ouvir em tal ermo uma resposta assim. *É que metia medo!*” (TORGA, 1996e, p. 99, destaque nosso) Diz-nos o narrador que o personagem-título tinha uma alma muda como um sepulcro, se cumprimentado, Ramiro apenas respondia com um resmungo, ainda que provocado, continuava calado, “e calado ouvia o padre João rezar missa. No fim, se havia ladainha, não respondia, se do altar vinha ordem para os homens cantarem no *Tantum Ergo*, não cantava.” (TORGA, 1996e, p. 99)

Dessa forma, o narrador vai caracterizando o perfil psicológico de Ramiro, acentuando o primitivismo que lhe caracteriza o ser, seu distanciamento dos procedimentos próprios ao reino humano e sua aproximação com o reino animal. Ramiro não aprende a falar como seus semelhantes, incapaz de separar-se da natureza, é com ela que plenamente identifica-se, como numa osmose entre homem e ambiente, é dele, desse “deserto do som”, que aprende o seu próprio silêncio:

Naquela grande aridez, só a vida que pulsava sem ruído conseguia triunfar. [...] No Março, a torga floria. Mas não chegava esse alarido de cor para acordar as fragas. E a lição que Ramiro recebia diariamente era de uma irremediável afonia cósmica, de vez em quando quebrada pelo balido monossilábico dum cordeiro que se ficava esquecido a olhar um seixo, ou pelos uivos da Rilha que, pressuroso, dava sinais de lobo. (TORGA, 1996e, p. 100)

Aliás, como Torga não se detém em descritivismo exagerado de personagens e ambiente, é dessa maneira, objetiva e com um fluir poético, que situa o leitor em meio à árida paisagem transmontana, cenário onde se desenrola a narrativa. Na medida em que Ramiro, no contato com o ambiente adverso, aprende a calar-se, demonstrando em atos, uma espécie de fusão com a paisagem representada, evidencia-se o que já foi afirmado em subcapítulo anterior: que a paisagem nos contos torguianos vai muito além da simples moldura ou pano de fundo, ela exerce função de sentido, influenciando na escultura do enredo e dos personagens. É como afirma Vítor Lousada: “Miguel Torga [...] através do poder de criação, da

ficcionalização do vivido e do valor que deposita nas coisas naturais, mostra a ligação profunda entre o universo e a galeria dos heróis montanheseis.” (LOUSADA, 2004, p. 263).

Ramiro, ao invés da fala peculiar à espécie humana, do uso de palavras, usava outra linguagem, “um assobio seco, estridente, instantâneo, que atirava com a mesma violência à cara dos interlocutores e às reses tresmalhadas.” (TORGA, 1996e, p. 100); essa é a forma com que o protagonista do conto se comunica. Depreende-se daí que, ao não se expressar como um ser humano, sua comunicação é mais assemelhada àquela expressa pelos animais, que se utilizam de sons para estabelecer comunicação. E tal incapacidade de linguagem é intensificada pelo narrador ao mostrar que Ramiro, apaixonado por Rosa, não consegue expressar seus sentimentos, “quando passava por ela, comia-a com os olhos. Desgraçadamente, não sabia formular doutra maneira o desejo que o roia.” (TORGA, 1996e, p. 100)

É válido asseverar que, em todo o conto, contribuindo para a percepção do grotesco na narrativa, o narrador segue acentuando a bestialização de Ramiro, seja pela ausência de linguagem humana, que o aproxima mais da esfera do mundo animal do que da civilização e do mundo humano, seja por sua insociabilidade, pelo seu comportamento arredio ao convívio social com os seus conterrâneos. Ramiro não se mostra interessado em estabelecer relações com os outros, seu isolamento denota que o outro (o ser humano) não lhe interessa, além de demonstrar sua incapacidade ou recusa de aceder ao mundo humano, que é o da linguagem articulada e das relações sociais. Dessa maneira, o cotidiano do pastor Ramiro resumia-se em acordar cedo, e, sem sequer cumprimentar a tia Etelvina, “que considerava aquele filho um castigo de Deus” (TORGA, 1996e, p. 100), apenas através do assobio, comunicava aos cordeiros a hora de ir à procura de pasto.

Ao conduzir o rebanho em busca do alimento, pela paragem árida e silenciosa do “Marão”, o pastor Ramiro estava sempre sozinho, “de livre vontade, nunca emparceirava. A regra era ir sempre desacompanhado, mesmo que levasse o gado até aos confins da serra.” (TORGA, 1996e, p. 100) Ainda que algum outro pastor, por fatalidade, o encontrasse na mesma encosta, Ramiro logo tentava desvencilhar-se; se não conseguia, “deixava-se ficar sem abrir a boca, como se não desse sequer pela presença do intruso.” (TORGA, 1996e, p. 101) É tal fatalidade que precipita o ápice do grotesco e o desfecho trágico da curta narrativa. Foi o Ruela, companheiro da lida campesina quem teve a infelicidade de encontrar o pastor Ramiro, e com ele dividir o mesmo pasto. Afirma-nos o narrador que, diante da situação, Ramiro “*não tugiui nem mugiu*. E nessa situação se manteve horas a fio [...]” (TORGA, 1996e, p. 101,

destaque nosso) Fica evidente no trecho em destaque, que o campo semântico utilizado pelo narrador, corrobora a perspectiva de zoomorfização do personagem grotesco.

Logo o narrador anuncia que, nesta circunstância de encontro dos dois pastores “é que a desgraça se deu.” (TORGA, 1996e, p. 101) Neste momento, o conto ganha em tensão, aquela necessária para envolver o leitor, criando-lhe uma expectativa, aguçando sua curiosidade, conclamando-o a uma adesão emocional. De acordo com Fioravanti (2008, p.11), o conto, pela sua natureza semântico-pragmática, exige do escritor uma atenção vigilante, “por ser um gênero literário que se faz pela tensão, abarcando situações conflituosas.” Exercendo com proficiência tal vigilância, percebe-se que Torga, cria, de forma densa e econômica, o clima de tensão e conflito que vai preparando o desfecho sinistro da narrativa.

Ruela, com o intuito de reunir seu rebanho, de forma acidental, acerta uma pedrada na barriga de uma cordeira prenha, pertencente ao rebanho de Ramiro. Logo aquela, “a Mimosa, a mais bela ovelha de Arcã.” (TORGA, 1996e, p. 101) A cena que vem a seguir, narrada com um realismo disfêmico, pressupõe que Torga estivesse a manejar, com maestria, uma máquina fotográfica, apresentando com precisão o quadro de agonia e dor sofrida pela ovelha:

O certo é que tal pedrada mandou à barriga da cordeira, que a desgraçada, prenha como uma vaca, abortou e morreu. Não foi logo na ocasião. 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. (TORGA, 1996e, p. 101)

Diante deste cenário, Ramiro que a tudo assistia calado, mais próximo da ferocidade do reino animal, incapaz de refrear os impulsos primitivos que lhe subjugavam o ser, vai protagonizar o cruel assassinato do pastor Ruela. Vale ressaltar que, a própria Natureza, personificada pelo narrador, é envolvida neste momento dramático, contribuindo para a percepção do grotesco na narrativa: “No instante em que a foice ia cair em cheio na cabeça do Ruela, *os próprios montes pareceram siderados de espanto.*” (TORGA, 1996e, p. 102, destaque nosso) Envolvido neste mesmo sobressalto está o leitor, frente ao “estranhamento” provocado pelo bizarro e sinistro da cena grotesca, narrada com crueza e disfemismo. Apesar do apelo de Ruela, explicando-lhe que foi sem querer, da angustiada oração que soa como um pedido de piedade ao seu algoz, Ramiro o assassina cruelmente por causa de uma ovelha.

É importante assegurar que, apesar do brutal crime perpetrado por Ramiro, o narrador não o condena. Mesmo evocando a morte inocente do pastor Ruela, não faz outras alusões ou comentários condenatórios. Conforme afirma Silva (2012, p.75), há nos contos campesinos de

Torga uma atitude afetiva do narrador em relação às personagens, inclusive “aquelas que cometem deslizes de conduta ou até mesmo aquelas que praticam crimes.” Corroborando o mesmo pensamento, Lousada (2004, p.53) diz haver no universo de Torga uma tolerância com “todas as atitudes e comportamentos humanos.” O fato é que, procurando entender o que é o humano e a complexidade que lhe constitui, a literatura de Torga não impõe verdades ou propõe qualquer tese. Como bem afirmou (Romo, 2000, p. 88), “ o propósito de Torga — como o da própria literatura em geral – não é tanto resolver problemas, mas sim propor esses problemas com todo o seu vigor e atrativo.” Dessa forma, o escritor transmontano deixa a cargo do leitor, as reflexões suscitadas diante da irrupção do grotesco na vida humana. E assim finda a história, apontado que o personagem grotesco, árido como a aridez do “Marão”, continuou a sua vida normal de homem, que se comporta como um bicho: “E, sobre a morte inocente daquele homem, apenas se ouviu, num instante fugidio, um assobio seco, agudo, a chamar o rebanho para o curral.” (TORGA, 1996e, p. 102)

|

3.2 A FACE INUMANA EM “MADALENA”

Assim como em “Ramiro”, o grotesco também está presente no conto “Madalena” da mesma coletânea, *Bichos*. Tal como em Ramiro, a configuração do grotesco é construída pela narrativa, enfocando a personagem-título que se zoomorfiza, desumanizando-se a ponto de comprar-se com a morte do próprio filho. Aqui também, logo no início da narrativa, o ambiente inóspito, a paisagem causticante da montanha¹⁶, insere o leitor na tensão da angustiante escalada empreendida por Madalena, a fim de, “custasse o que custasse” (TORGA, 1996e, p. 39) esconder “o filho maldito” que carregava no ventre.

De acordo com António Manuel Ferreira, em alguns contos de Torga, a natureza assume função de personagem, participando nos enredos, e em especial no conto “Madalena”, Torga “parece revestir a natureza de uma rugosidade que mimetiza as agruras da personagem parturiente.” (FERREIRA *apud* FIORAVANTI, 2008, p. 77) De fato, o ambiente abrasador da Montanha dá contornos ao perfil psicológico da personagem grotesca, ou seja, a protagonista e seu destino são retratados num ambiente ameaçador e aterrorizante, contribuindo para a percepção do grotesco na narrativa. Dessa forma, depois de inicialmente acompanhar a tensa *Via Crucis* de Madalena que, “arrastava-se a custo pelo íngreme carreiro cavado no granito, a tropeçar nos seixos britados por chancas e ferraduras milenárias” (TORGA, 1996e, p. 39), o leitor vai, pelos expedientes de *flashbacks* narrativos, conhecer a origem da desdita da personagem-título.

Foi na festa de São Martinho que Madalena, envolvida nas “falinhas doces de Armindo, daquelas falinhas mansas, repenicadas [...]” (TORGA, 1996e, p. 42), cederá aos instintos e com ele “comera, bebera e, por fim, rolara na palha aos berros.” (TORGA, 1996e, p. 42) Desta relação sexual, a protagonista concebe o filho indesejado. Vale asseverar que, a relação sexual entre os dois é mostrada na narrativa como algo animalesco, enfatizando o lado instintivo, primitivo e bestial do ser humano. O campo semântico utilizado pelo narrador corrobora tal perspectiva. Madalena, após o ato sexual, fazendo de conta que nada acontecera, após sacudir a saia, “não tugiou nem mugiu.” (TORGA, 1996e, p. 42) Posteriormente, ao perceber as reais intenções de Armindo, avesso a compromissos, Madalena, não queria mais “servir-lhe apenas de estrumeira, consentir que se utilizasse dela como de uma reca [...]” (TORGA, 1996e, p. 42) Para IUCIF (2003, p.49), a zoomorfização atinge também o personagem Armindo, na medida em que este aparece agindo por puro instinto animal,

¹⁶ Descrita na p.42 deste trabalho (TORGA, 1996e, p.39).

pensando apenas em satisfazer-se. Arminho, após conseguir o intento, agora só pensava em repetir o feito, pois trazia “apenas o vício assanhado” (TORGA, 1996e, p. 42), já que “o cão só pensava na carniça.” (TORGA, 1996e p. 43)

É partir dessa relação zoomorfixada que se dá o calvário da personagem-título. Madalena engravidara e agora precisará esconder “a nódoa dos olhos do mundo – a nódoa maior que pode sujar uma mulher.” (TORGA, 1996e, p. 42) Dessa forma, Madalena resolve ocultar a gestação. Para isso, “fechou-se em casa, com a desculpa de andar adoentada.” (1996e, p. 41) Tal afirmação traz uma carga semântica e simbólica significativa para a perspectiva de desumanização da protagonista do conto. Madalena, não só se fechara no sentido da clausura domiciliar para esconder a gestação, fechara-se também para o sentimento materno, para a solidariedade e dignidade humana, cuja culminância será a cena grotesca de uma mãe a “saborear” a morte do próprio filho. Tal pensamento encontra ressonância na afirmação de Fioravanti (2008, p.78) de que, “o verbo pronominal ‘fechar-se’ está empregado em sentido reflexivo, podendo significar, estilisticamente, que a personagem tornou-se inacessível, pois se trancou em seu orgulho, em seu egoísmo; desumanizando-se [...]”

Fica evidente na narrativa que Madalena passa a se sentir ameaçada pelas normas e regras morais de conduta da aldeia transmontana em que vivia, uma vez que, “preferia morrer a ficar nas bocas do mundo.” (TORGA, 1996e, p. 41) Para Lousada (2004, p. 327), a aldeia transmontana, como marco real do conto torguiano, “é o espaço simbólico, dialético dum núcleo do espaço rural e dum espaço-gente.” De acordo com este ensaísta, neste espaço se dá a integração e interação do indivíduo com a coletividade; nele se desenrola a problemática humana e social que afeta o homem no seu seio, de tal forma que, se por um lado a aldeia é o “espaço de retemperamento de forças, de diversão, de prazer, por outro lado, é espaço de tensões, de trabalho, de humilhação, de discórdia, de violência.” (LOUSADA, 2004, p. 327) Corroborando o pensamento deste ensaísta, Maria Helena Santana (2008) afirma sobre a aldeia transmontana que:

Num espaço fortemente etnocêntrico, a aldeia representa a matriz de referência humana, o sistema de crenças, princípios e valores que distinguem o mundo cultural do natural. É ela que estabelece os limites e as leis que regulam o comportamento social; leis que em grande parte emergem de um código patriarcal, uma *sagesse* sedimentada em séculos de experiência comunitária. (SANTANA, 2008, p.156)

É temendo a humilhação advinda da condenação imposta àqueles que transgridem o código moral da aldeia, incapaz de reagir aos constrangimentos impostos por uma

comunidade rural que vigiava, sem complacência alguma, a virgindade das raparigas, que Madalena resolve agir como bicho acossado, aprisionando-se, como assegura o narrador:

[...] Nove meses como nove novenas! [...] Com o correr do tempo, vira-se e desejara-se para manter o disfarce. Os últimos dias, então, pareceram-lhe anos. Felizmente, até esses vencera sem se denunciar. [...] e aguardou que chegasse o momento de largar. (TORGA, 1996e, p. 41)

Se pensarmos numa possível intertextualidade bíblica, tão comum nos contos torguianos, a Madalena do evangelho é também estigmatizada como pecadora aos olhos dos preceitos judaicos¹⁷; entretanto, ela se encoberta através do perdão oferecido pelo Cristo, como se este a protegesse e a libertasse dos julgamentos e condenações que sofria. Já a Madalena do conto torguiano, como afirma Bueno (2011, p. 346), “É uma mulher pagã, que rompe com as regras impostas pelo catolicismo por resolver se entregar a seu amado antes do sacramento do matrimônio.” Dessa maneira, ciente da censura, do perdão que não alcançaria em meio à comunidade transmontana, encoberta a si mesma, ocultando em casa a gestação indesejada, assim, distanciando-se da condenação social.

De tal forma, somente ao nono mês, quando começara a sentir as dores, diante dos primeiros avisos que o parto se aproximava, é que resolve partir para a tensa e excruciante escalada da “Serra Negra”, a qual o leitor é chamado a acompanhar desde o início. A expressão que designa a montanha, no plano simbólico, tanto caracteriza a paisagem inóspita, inquietante, ameaçadora, a contribuir para escultura do enredo e da personagem-título, quanto para configuração do grotesco. Pois, além dos perigos próprios de um ambiente hostil ao qual “Madalena encarou com terror” (TORGA, 1996e, p. 41), é lá que o leitor vai deparar com o

¹⁷ Em relação à Madalena, assim narra o Evangelho de Lucas 7:36-50: E rogou-lhe um dos fariseus que comesse com ele; e, entrando em casa do fariseu, assentou-se à mesa. *E eis que uma mulher da cidade, uma pecadora, sabendo que ele estava à mesa em casa do fariseu, levou um vaso de alabastro com unguento; E, estando por detrás, aos seus pés, chorando, começou a regar-lhe os pés com lágrimas, e enxugava-lhos com os cabelos da sua cabeça; e beijava-lhe os pés, e ungiu-lhos com o unguento. Quando isto viu o fariseu que o tinha convidado, falava consigo, dizendo: Se este fora profeta, bem saberia quem e qual é a mulher que lhe tocou, pois é uma pecadora.* E respondendo, Jesus disse-lhe: Simão, uma coisa tenho a dizer-te. E ele disse: Dize-a, Mestre. Um certo credor tinha dois devedores: um devia-lhe quinhentos dinheiros, e outro cinquenta. E, não tendo eles com que pagar, perdoou-lhes a ambos. Dize, pois, qual deles o amará mais? E Simão, respondendo, disse: Tenho para mim que é aquele a quem mais perdoou. E ele lhe disse: Julgaste bem. E, voltando-se para a mulher, disse a Simão: Vês tu esta mulher? Entrei em tua casa, e não me deste água para os pés; mas esta regou-me os pés com lágrimas, e os enxugou com os cabelos de sua cabeça. Não me deste ósculo, mas esta, desde que entrou, não tem cessado de me beijar os pés. Não me ungiu a cabeça com óleo, mas esta ungiu-me os pés com unguento. Por isso te digo que os seus muitos pecados lhe são perdoados, porque muito amou; mas aquele a quem pouco é perdoado pouco ama. *E disse-lhe a ela: Os teus pecados te são perdoados.* E os que estavam à mesa começaram a dizer entre si: Quem é este, que até perdoa pecados? *E disse à mulher: A tua fé te salvou; vai-te em paz.* (BÍBLIA online. Disponível em <http://www.bibliaonline.com.br/acf/lc/7>. Acesso em 28 de Novembro de 2013, destaque nosso).

sombrio, o terrífico, com o ápice do grotesco na narrativa. É como afirma Lima (2012, p. 190), “se a paisagem é lugar de espanto e admiração; é também lugar de sofrimento e maldição. Por isso, podemos dizer que há paisagens e paisagens. Há o *locus amoenus* para o deleite dos olhos e o *locus horrendus* para a desgraça dos desvalidos.”

Assim, lutando contra a própria natureza, Madalena que, continuava se arrastando por aqueles “ermos amaldiçoados, para que tudo continuasse entre ela e Deus” (1996e, p. 43), já se sentia “sem forças para mais, com o *maldito filho dentro da barriga aos coices*.” (TORGA, 1996e, p. 42, grifo nosso) Pela expressão destacada, nota-se que, sem eufemismos, através de linguagem crua e disfórica, o narrador, utilizando-se de um campo semântico específico, acentua o tom zoomórfico em torno do filho e de Madalena, contribuindo para evidenciar a impiedade materna e a animalização da protagonista do conto.

Continuando a descortinar, através do discurso indireto livre, a angústia de Madalena durante a escalada, o narrador diz-nos da “sede funda, grossa, que a reduzia inteira a uma fornalha de lume.” (TORGA, 1996e, pp. 41-42) Dessa forma, Madalena ansiava por água: “Água! Tivesse ela à mão a fonte da Tenaria, um olho marinho que fartava os lameiros e ficava na mesma, *água a jorros com que matar a sede da boca, do peito, da barriga, do corpo inteiro, e tudo seria mais simples*.” (TORGA, 1996e, p. 43, grifo nosso) No entanto, a água viera, não aquela que Madalena desejara, mas a que prenunciara a aproximação do parto: “Mas água, só a que lhe inundou de repente as partes, e lhe escorria pelas coxas abaixo, quente, viscosa, pesada...” (TORGA, 1996e, p.43) Nesse momento, em que o corpo de Madalena “começou a torcer-se aflito” (1996e, p.44), a paisagem personificada, acompanha, impassível, a aflição do parto e até prenuncia o futuro do filho indesejado: “Alheia a tamanha angústia, a serra dormia a sesta impassível, [...] o sol já não estava a pino. *Ia caindo, agonizante*, para os lados do Marão.” (TORGA, 1996e, p.44, destaque nosso)

Através dos expedientes de uma linguagem crua e realista, o leitor que, acompanhara as dores cruciantes de Madalena, seu “uivo de bicho cruficado”, tem agora diante de si, a grotesca cena do parto, descrita de forma depurada, sem atenuações.¹⁸ Dessa forma, tem-se o momento mais impactante do grotesco na narrativa, capaz de desestabilizar o leitor, de causar-lhe choque diante de tamanha inumanidade. Após perscrutar o silêncio, “como a ver se lá longe vinha resposta aos gritos desesperados que lançara” (TORGA, 1996e, p.45), Madalena, comportando-se de forma animalesca, com o filho morto, apenas “carne sem vida, vermelha e suja” (TORGA, 1996e, p.45), aliviada a regozijar-se com o acontecido, enterra-o no charco,

¹⁸ Descrita na p.39 deste trabalho (TORGA, 1996e, p.45).

ocultando assim, “o segredo dela e de Deus!” (TORGA, 1996e, p.45) É como afirma Berardinelli (1996, p. 1), “Madalena é mulher, mas, no momento decisivo de sua vida procede de maneira mais animal que humana.”

Assim como em Ramiro, diante do desumano, do animalesco protagonizado pela personagem-título, Torga não condena nada, nem ninguém, findando a narrativa pelo simbolismo da água presente no conto. Como lembra Fioravanti (2008, p.82), “para a tradição católica cristã, a água é um sacramental que representa o Espírito Santo, fonte de água viva, de vida e de purificação.” Como destacado em trecho anterior, a narrativa faz alusão a uma sede maior, Madalena lembra-se da “fonte da Tenaria” não só para mitigar a sede física. Madalena sente sede de purificação, quer manter-se purificada diante da aldeia, a fim de reintegrar-se sob o disfarce de uma mulher virtuosa, livre da mácula da defloração e da condição de mãe solteira. De tal modo, em suas últimas palavras, o narrador diz-nos que, Madalena, como se nada tivesse acontecido, percebera que “eram horas, de regressar. Eram horas de voltar à aldeia e matar aquela sede sem fim na fonte fresca da Tenaria.” (TORGA, 1996e, p.45) Se para Kayser (2009) a mistura ou fusão dos caracteres animal e humano perfaz uma das características mais distintivas do grotesco, de fato, pelo exposto até aqui, em Torga, tanto em “Madalena” quanto em “Ramiro”, há o uso desse recurso estético, denotando a presença do grotesco nestas narrativas.

3.3 O GROTESCO EM CONTRAPOSIÇÃO AO SUBLIME EM “A RESSURREIÇÃO”

Além da nítida presença do grotesco pelos expedientes da pertinência animalesca na criatura humana, nos contos rurais Torguianos, a exemplo de “A Ressurreição”, o grotesco também se configura em contraposição ao sublime. Se Victor Hugo (2007) viu na coexistência conflitante entre sublime e grotesco a gênese da beleza romântica, em Torga, diferentemente do escritor francês, é possível identificar que tal tensão dicotômica revela o homem em sua complexidade existencial.

No conto “A Ressurreição”, presente em *Contos da Montanha*, a narrativa se passa na vila de Saudel, personificada enquanto personagem coletivo. Ali vai se desenrolar a encenação da paixão de Cristo, proposta pelo pároco local como uma forma de expiação coletiva daquela comunidade que ele julgava indigna de salvação. De forma objetiva e lacônica, pela economia de meios linguísticos, o narrador, ao iniciar o conto, apresenta ao leitor a paisagem que vai se constituir como elemento fundamental na configuração do grotesco e no entendimento da narrativa: “Não há em toda a montanha terra tão desgraçada e tão negra como Saudel. Aquilo nem são casas, nem lá mora gente. São tocas com bichos dentro.” (TORGA, 1996c p. 67) Trata-se da configuração de um “lócus horrendo” e todo conflito vai se desenvolver a partir desse início. A montanha que em outros contos de Torga é manancial de riqueza, espaço aberto e acolhedor, converte-se num lugar hostil, ameaçador.

Após a caracterização de Saudel, o narrador refere-se ao padre Unhão, que condena as pessoas da aldeia, ameaçando-as com o fogo do inferno e censurando o modo como vivem: “Que ninguém presta, que os pais são assim, [...] as filhas são porcas, [...] os filhos são brutos, que é tudo uma miséria. [...] Que o fim do mundo está perto e que não haja ilusões. Todos para as profundas dos infernos.” (TORGA, 1996c pp. 67-68)

Como afirmado inicialmente, a vila de Saudel na narrativa é personificada, atuando enquanto personagem coletivo: “Saudel, abismado ouve (TORGA, 1996c p. 67), Saudel olhou [...] (TORGA, 1996c, p.68), Saudel deu com a cabeça nas fragas a maturar o caso (TORGA, 1996c, p. 69).” Conforme assinala Maria Helena Santana (2009, p. 178), nas curtas narrativas campestres de Torga, “a ironia e o pitoresco ganham visibilidade nos contos menos individualizados, em que há recurso a personagens coletivas.” E de fato, na narrativa, perpassa com clareza uma ironia às ações do clero representado pelo padre Unhão. O narrador, através de um campo semântico meticulosamente escolhido, vai mostrando a automatização da ação do padre e como este encarna a condenação, transformando-se numa figura sinistra tanto por sua fisionomia, quanto pela perspectiva que assume:

O padre apeia-se da égua, assoa-se a um lenço tabaqueiro encardido, tosse, dá duas badaladas no sino, e entra numa igreja tão escura e tão gelada que se lembra sempre duma pneumonia dupla. Diz o intróito com muita solenidade, sobe as escadas de granito, lê, treslê, vira-se, volta-se, benze-se e, por fim prega. É sempre uma descompostura de cima a baixo. [...] O certo é que no domingo seguinte, Nosso Senhor, sempre pela boca sem dentes do abade recomeça a ralhar. Que o fim do mundo está perto e que não haja ilusões. (TORGA, 1996c pp. 67-68)

Sobre o caráter dos padres retratados nos contos rurais de Torga, importa salientar que, conforme (FERREIRA, 2008, p. 35), diferentes daqueles retratados na tradição queirosiana, que aponta “um clero venal e devasso (são raros os padres bons nos romances de Eça), o escritor transmuntano dá vida a uma galeria de sacerdotes que fazem corpo com a comunidade e partilham com os fiéis as suas misérias e momentos.” No entanto, o pároco do conto em análise, não faz parte deste rol, ao contrário destes, não consola nem compartilha, age com intolerância, coagindo, impondo, ameaçando a gente pobre e rude de Saudel. Por isso, a figura do padre, de aparência disforme e de nome ridículo, é expressiva para que o grotesco ganhe profundidade no conto, pois, é o discurso do padre Unhão, sua ideia fixa de salvação, de purificação da alma do povo de Saudel, que vai fazer com que o grotesco e o sublime se cruzem na narrativa.

Apesar da censura empreendida em nome de Deus pelo padre Unhão, que se comporta como se fosse a figura da própria divindade, a comunidade transmuntana não via nada de errado na maneira como viviam: “os homens cavam de manhã à noite, as mulheres parem quantas vezes a Virgem Maria quer, os rapazes e as raparigas vão com o gado [...]” (TORGA, 1996c, p. 67) A vida prosseguia sem alterações, até que o pároco, numa última tentativa de salvar das profundas do inferno aquela “endemoniada” gente, resolve que a comunidade, como ato de expiação, deveria encenar a paixão de Cristo: “Estava a Semana Santa à porta. Realizasse o povo endoenças, e remisse os pecados na dor e na oração.” (TORGA, 1996c, p. 68)

Saudel não entende, é preciso que o padre explique o que são endoenças, e assim vem à explicação: “Eram a paixão e a Morte do Nosso Senhor Jesus Cristo, representadas ao natural.” (TORGA, 1996c, p. 68) Vejamos que o problema em Saudel é também de ordem retórica e linguística, o povo não entende o que o padre diz, não consegue compreender tão complexas alegorias.

Assim, convidados outros párocos a participar, como se viessem a robustecer a presença do divino naquele meio, distribuem-se os papéis para a encenação, logo os transmuntanos entronizam-se em personagens bíblicos, sem perceber a dimensão do ficcional,

as pessoas transfiguram-se: “Repentinamente, viam-se todos transfigurados, já nenhum seguro de sua própria realidade.” (TORGA, 1996c, p.69) De acordo com Santana (2009), a encenação no conto “A Ressurreição” cria nos atores o sentimento de estranhamento com a realidade, todos se sentiam verdadeiramente “outros”. Pelas palavras do narrador é possível perceber que o limite de realidade e ficção estava comprometido, todo o lugar incorpora o papel de forma realística, “Saudel transforma-se em Jerusalém: [...] Sentia-se realmente outro, por fora e por dentro [...]. [...] A povoação mudara inteiramente de fisionomia. O seu nome, agora, era Jerusalém.” (TORGA, 1996c, p. 69) Da população envolvida, só Joana Perra, esposa do Coelho, aquele a quem coubera o papel de Cristo, percebeu o jogo perigoso da ficção. Mas apesar dos seus apelos por não aguentar ver o marido desfalecer de fome durante horas, a resposta que ouviu do prior foi: “ – Se morrer, rezo-lhe o responso. Começou, tem que acabar.” (TORGA, 1996c, p.71)

Como lembra Solange Santos Santana (2009, p. 2435), o personagem Coelho, nome que é símbolo da páscoa, que por sua vez simboliza uma tradição da igreja, “a qual pelo poder de Cristo é fecunda em sua missão de propagar a palavra de Deus a todos os povos, neste conto, não compreende os propósitos dos padres, da Igreja, tampouco de Deus.” De fato, pelos expedientes de um narrador que consegue devassar o íntimo das personagens, é possível perceber pelos pensamentos do Coelho, sua aflição íntima:

Olha, deixar-se imolar como um cordeiro inocente. [...] deram a sentença, então os filhos de Zeferino não lhe atiram com uma cruz de castanho para cima do lombo, que pesava aí quatro arrobas, não o fazem subir o cerro do Calvário, e lá não o pregam, (...) e não lhe metem pela boca dentro uma esponja de fel!? Só a tiro. Palavra de honra que só a tiro! Três horas naquele suplício, enquanto o padre Gaspar, dum púlpito armado debaixo de uma carvalha, berrava que parecia maluco. (TORGA, 1996c, pp. 69-70)

O sofrimento imposto ao Coelho/Jesus é de tal ordem que, “Saudel olhava o Coelho e via-o Cristo mesmo a valer, dar a vida por nós.” (TORGA, 1996c, p.70) Dessa forma, a veracidade da encenação, o padecimento do personagem martirizado, além de evidenciar o já comprometido liame entre a ficção e a realidade, acentua ainda mais a tensão na narrativa. Desde a caracterização da paisagem, reduzida ao essencial no início do conto, que a intriga avança numa tensão crescente. Nesta perspectiva, Lima (2012, p.195), chega a afirmar tratar-se de uma “narrativa com um crescendo dramático que faz desse conto uma verdadeira obra-prima.” A capacidade de condensação é uma das características marcantes da contística torguiana, através de uma tessitura narrativa incisiva, envolvente, enxuta e eficaz, Torga consegue envolver o leitor suscitando-lhe uma adesão emocional. De acordo com Carreira

(2009), que analisa a emoção e despojamento na ficção de Miguel Torga, é pela escolha das designações que Torga recria um mundo referencial despojado, reduzido aos traços que sua visão de artista reteve para suscitar no leitor uma representação vivificada por uma adesão afetiva emocional.

Deste modo, no encaminhamento para o desenlace do conto, acentuando a adesão emocional do leitor, o narrador aproxima-se dos personagens, deixando que se insurja, ancorado em seus ombros, o que Wayne Booth (1980) chama de “autor implícito”. Apesar de não fazer pregação humanitária em seus contos, sabemos da ligação de Miguel Torga com seus personagens, com a galeria de seus rudes heróis serranos, livres e trágicos. Além do mais, Torga, lutando constantemente contra todas as formas de tiranias e dogmas, defende em toda sua criação literária o imperativo da liberdade.

De tal modo, conferindo as rédeas do destino ao povo de Saudel, temos o desfecho: a ressurreição conforme celebra as escrituras tinha que acontecer no dia seguinte, entretanto não acontece, no momento em que se abriu o túmulo, o Coelho não estava lá. A aldeia que fora caracterizada como um monte de bichos agora responde na mesma linguagem, revolta-se contra a injustiça cometida, transformando o lugar num campo de guerra:

Transformada num campo de guerra, a igreja era um lago de sangue. Surdos às razões do abade, só atentos à voz íntima da indignação, todos vingavam como podiam a injustiça cometida, numa viril ressurreição do sagrado humano, que apenas o sino, a repicar lá fora, parecia compreender e festejar. (TORGA, 1996c, p. 65)

Assim, o povo de Saudel se arvora em juiz do seu próprio destino, não se curvando a qualquer poder normativo. Assume a posição de continuar sendo livre, promovendo pelo imperativo da liberdade a humanização do sagrado. Esse é o ápice do grotesco na narrativa, pois, ainda que imersos na traição ficcional, mergulhados no estranhamento de viver outra identidade, pela eclosão da violência assinalada no epílogo, percebe-se a afirmação do humano em detrimento do divino.

Vejamos que o sublime na narrativa está presentificado na esfera do sagrado, identificado com a ideia de aproximação do divino pretendida pela encenação de um ato religioso. Para o padre Unhão, representante da igreja naquele lugarejo, a encenação da paixão de Cristo aproximaria de Deus os transmontanos de Saudel, afastados da sublimidade do plano celeste pelo modo que viviam. Mas, se a perspectiva do sublime é mostrar o ser humano em sua face elevada, cabe ao grotesco expor o oposto, e nessa relação dialética do

grotesco com o sublime depreende-se a verdade, o homem em sua verdade humana. No desenlace do conto, o grotesco deixa de lado o sublime e caminha em direção contrária, passando a expressar a condição humana tal como ela é, sobretudo em seres gregários, regidos por leis e tradições ancestrais, obstinados em seus propósitos de viverem livres. Ou seja, o grotesco se sobrepondo pelo choque de realidades incompatíveis, sobretudo aquela imposta pelo clero intolerante à gente rústica, aqueles “bichos” de Saudel. Assim, são estes seres guiados por seus instintos, “lanzudos como os carneiros” (TORGA, 1996c, p. 68), que, vivendo num universo primitivo, como já anunciara o narrador na abertura do conto, protagonizam uma narrativa de intensidade e crescente tensão, cujo epílogo a encerra de forma chocante, lançando o leitor em uma situação de sobressalto frente à incursão do grotesco nas relações humanas.

3.4 A PRESENÇA DO GROTESCO EM “O LEPROSO”

Em “O Leproso”, presente em *Novos contos da montanha*, o grotesco se configura pela presença dicotômica junto ao sublime, pela expressão do disforme, do macabro, do desumano, da selvageria presente no homem e em sua relação com o outro. Tais elementos caracterizadores desta categoria estética aparecem num conto breve, assinalado pelo disfemismo das imagens e descrições, numa história marcada pelo suplício do protagonista, que, conforme Silva (2012, p.120) “culminará na morte mais impressionante dos contos de Torga.”

No início do conto, utilizando-se de um narrador heterodiegético, Torga além de descortinar o cenário rural e a dura condição de sobrevivência naquela paragem transmontana, lança o leitor em meio ao cerne do conflito. Trata-se da revelação da doença maldita que determinará o percurso trágico do protagonista. E é assim que a notícia chega ao já desconfiado Julião. Margarida, personagem apresentada no início do conto como uma rapariga “nova, sadia, alegre e de resposta sempre na ponta da língua” (TORGA, 1996b, p. 67), é a portadora da calamitosa revelação. Após Julião, que a olhava “com olhos de carneiro mal morto” (TORGA, 1996b, p.67), não ter resistido ao desejo de lhe tocar o seio, de súbito veio à acusação: “- Ó meu leproso dos infernos! Olha que eu atiro-te o cesto ao focinho!” (TORGA, 1996b, p. 67) Vale aqui assinalar que Margarida, além do papel de oráculo e do contraste evidente que representa por ser “sadia e alegre”, é através dela, que o leitor vai entrar em contato com o espaço geográfico e com a dureza que caracterizava a vida naquela paragem serrana:

Foi no Doiro, numa cava. Ao meio-dia, a Margarida veio trazer o jantar, e embora a sardinha salgada e o caldo de gravaços tirassem a coragem ao mais pintado, a cara da rapariga desanuviava os horizontes. [...] a moça continuava a distribuir as tigelas, e a fome, a fadiga, a injustiça e as demais inclemências da natureza e dos homens ficavam esquecidas por um momento. (TORGA, 1996b, p. 67, destaque nosso)

Conforme percebido no trecho em destaque, o narrador, num tom de denúncia, enfatiza a condição precária e sub-humana em que vivem os personagens daquela comunidade transmontana, imersos num *lócus* em que a hostilidade do mundo natural parece se expandir ao humano. Ou seja, a inospitalidade do ambiente, assim como a opressão da vida social, refletem as relações humanas, pautadas pelos imperativos de sobrevivência. A descrição da

aldeia feita após todos ficarem sabendo que Julião era portador de lepra, corrobora tal perspectiva:

Eram todos amigos, daquela amizade possível entre gente rude e sacrificada, sem licença para aventuras intensas do coração e do entendimento. Escravos de uma terra hostil e de uma sociedade hostil, simples e toscos instrumentos de produção nas mãos injustas da vida, como poderiam eles descer à grande fundura dos sentimentos limados e gratuitos? Gostavam dele como de um camarada de suor, prontos evidentemente a abandoná-lo se lhes disputasse a bica de água ou a sombra do descanso. (TORGA 1996b, pp. 68-69)

Após a súbita revelação, “trágica com uma sentença de condenação” (TORGA, 1996b, p.68), o conto entra numa senda de tensão dramática, na qual a violência inter-humana manifesta-se num grau a expor a presença do inumano, do animalesco, do grotesco na natureza humana. Dessa forma, logo a comunidade transmontana de Loivos, movida pelo imperativo do medo e da sobrevivência, resolve exilar o portador daquela doença maldita: “E abruptamente, da noite para o dia, o Julião encontrou-se só, danado, excomungado, olhado como um inimigo repelente. [...] Batiam-lhe com a porta na cara, sem piedade, cruel e friamente.” (TORGA, 1996b, pp.69-70)

De acordo com Santiago-Torres (1997, p. 256), os seres humanos estão expostos a uma cadeia infinita de terrores, capazes de gerar o medo que desemboca em violência, sobretudo, no “homem que vive na pobreza e no campo, como temos observado no caso do povo de Loivos.”¹⁹ De fato, como veremos adiante, num conto que abre margem para os estudos da psicologia social, o medo desencadeará uma histeria coletiva, uma revolta social que culminará com o desfecho macabro da narrativa.

Julião, após sofrer a violência do banimento social, sem trabalho e socialmente excluído, entrega-se a “uma tristeza resignada, apática, [...] passava os dias deitado ao sol, numa aceitação mansa da condenação.” (TORGA, 1996b, p.70) Mas, uma mudança brusca no comportamento do protagonista é assinalada após um velho, o Januário, rompendo “a muralha de nojo, que a povoação construíra à volta do infeliz” (TORGA, 1996b, p.70), se aproxima dele, e com um pouco de compaixão, o aconselha a procurar ajuda médica, a se tratar. Através do heterodiegético narrador, é possível perceber o impacto que o mínimo de humanidade causou no íntimo do protagonista, cujo peso da marginalização era tão severo quanto os efeitos da doença:

¹⁹ “hombre que vive en condiciones de pobreza y en el campo, como hemos observado en el caso del pueblo de Loivos”(SANTIAGO-TORRES, 1997, p. 256).

O Julião ouvia-o como se as palavras que dizia tivessem um som doirado e viessem de mundos só de paz e de amor. Há muito que se esquecera da antiga e natural voz humana, quente e aproximadora. Só se lembrava do gume das últimas ofensas, do círculo de rumor hostil que o rodeava. [...] O outro partiu, e ele ficou a relembrar a doçura do conselho, a encostar as chagas à suavidade daquela ternura. (TORGA, 1996b, pp. 70-71)

Logo Julião resolve procurar um médico, mas, o melhor que este pôde fazer pelo doente foi confirmar o diagnóstico da lepra. No entanto, no íntimo do infortunado personagem, a esperança e o desejo de viver estavam despertos, “a medida que o tempo passava e a doença se tornava mais evidente, nascia-lhe um maior apego à vida.” (TORGA, 1996b, p.72) De tal maneira, Julião agora passa à “procura continua de qualquer remédio impossível que o livrasse da pesada cruz.” (TORGA, 1996b, p.72) Por sugestão de uma velhota, resolve recorrer à intervenção divina, decide banhar-se em azeite, num rito que lembra as curas cristãs.²⁰ Neste momento, em mais uma curta narrativa torguiana, grotesco e sublime irão se cruzar, evidenciando o conflito religioso que perpassa em toda obra torguiana.

Pelos expedientes de uma narrativa que não atenua o disformismo das imagens e atitudes grotescas, mostra-nos o narrador que a lepra já tinha transformado Julião em um ser de aparência horrenda: “Caíra-lhe ainda há pouco o polegar direito, a cara, inchada, nodulosa e deformada, dava-lhe um estranho e horrível ar de bicho, não sentia pedaços inteiros do corpo.” (TORGA, 1996b, p.73) Conforme aponta Nogueira (2009, p.56), “o crescimento e despedaçamento corporais [...] são elementos fundamentais dentro de um sistema de imagens grotescas [...] que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito [...]”. Ainda assim, apesar do corpo desfigurado, faltando pedaços, Julião busca, como último recurso, a fé na divindade transcendente para vencer a precária condição em que se encontrava. Para a execução do ritual, buscou a serra, “e no tanque da fonte da Senhora da Agonia que fez aplicação.” (TORGA, 1996b, p.73) Novamente o narrador descortina pela crueza da linguagem a condição bizarra de Julião durante o ritual:

Esvaziou o depósito de pedra, tapou-o, deitou-lhe dentro do líquido milagroso, e despiu-se, seguro que ninguém o surpreenderia [...]. Só ele e a santa podiam olhar aquele *monte de carne a apodrecer, a despegar-se, e ao*

²⁰ Sanar enfermidade fazendo uso de azeite é prática cristã assinalada no texto bíblico, a exemplo do exposto em Marcos 6:12-13: “E, saindo eles, pregavam que se arrependessem. E expulsavam muitos demônios, e ungiam muitos enfermos com óleo, e os curavam” (BÍBLIA *online*. Disponível em <http://www.bibliaonline.com.br/acf/lc/7>. Acesso em 13 de Dezembro de.2013).

mesmo tempo dar uma impressão grotesca de renovo, numa proliferação desconforme. Do mocetão que fora há pouco tempo ainda restava agora um trambolho, engelhado aqui, balofo adiante, comido de mal da raiz à ponta. [...] Nenhuma imaginação humana, por mais rica e ruim, seria capaz de deformar tanto a fisionomia dum ser. (TORGA, 1996b, pp.73-74)

Cumprido destacar que nos contos campestres de Torga, a serra é um local de cariz religioso que, conforme Lousada (2004, p.285), simboliza um elo entre a terra e o céu, ou seja, “o lugar alto participa do culto da transcendência, por ser o lugar mais próximo do Céu”, portanto, espaço sagrado que transcende o mundo profano. Neste espaço investido de sacralidade, Julião despe-se, numa entrega total aos poderes divinos, além do mais, a designação dada à santa, “Senhora da Agonia”, simboliza a atmosfera psicológica do leproso que, em estado agonizante, deposita ali, no divino, toda sua esperança.

No entanto, a pretensa cura divina não acontece. Se por um momento a narrativa dirige o olhar do leitor para um mundo mais elevado, sobre-humano, para o plano do sublime, logo este é chamado a observar com estranheza, o mundo bizarro e sinistro do grotesco. É justamente a falência do divino, o afastamento do plano sublime, que vai representar a expressão mais chocante do grotesco na narrativa. Ou seja, a partir da reação de Julião, frustrado por não encontrar a clemência da divindade, constrói-se na narrativa um grotesco sinistro, macabro. E como afirma Santiago-Torres (1997, p. 255-256), Julião, no momento que busca o sublime, entrega o melhor dele, numa luta tensa entre corpo e alma, na “esperança de reconciliar o corpo com o aspecto luminoso de sua alma.”²¹ Por isso, a ensaísta afirma que, por não obter a piedade divina, Julião transforma-se num ser demoníaco.

Dessa forma, sem alcançar a misericórdia divina e dos homens, sentindo-se como um bicho acochado, Julião resolve vingar-se daqueles que o execraram impiedosamente. Vale aqui lembrar que, o narrador anteriormente, além de enfatizar o desejo inquebrantável de viver desperto no leproso, também acentua com pormenores, a mágoa profunda que ganhava terreno em seu íntimo:

E também, com o andar dos tempos, uma raiva funda a Loivos lhe crescia no peito. À primeira aceitação pacífica e humilde da reação desumana do povo, sucedera-se uma consciência clara e pungente de aviltamento injusto. [...] Ódio. Ódio era o que lhe pedia hora a hora o coração, outrora limpo e generoso, e agora a empurrar um sangue podre e abjecto. (TORGA, 1996b, p. 72)

²¹ “esperanza de reconciliar el cuerpo com el aspecto luminoso de su alma.” SANTIAGO-TORRES (1997, pp. 255-256)

Como o banho purificador trouxe-lhe apenas frustração, agora desiludido, sem esperanças em Deus, afastado do sublime plano divino, Julião torna-se um ser sinistro a planejar uma vingança macabra. Venderia o azeite em que se banhou a um vendeiro da aldeia, para que o líquido fosse distribuído à comunidade de Loivos, e assim o fez. Além do mais, foi o próprio leproso quem se incumbiu de revelar a notícia aterradora de que “o azeite consumido no caldo verde que Loivos comeu nessa semana, sem saber de onde vinha nem de quem” (TORGA, 1996b, p. 75), era o mesmo em que ele se banhara.

Logo a notícia se espalha na pequena comunidade transmontana. Sobressaltados, os aldeões são tomados por uma sede incontrollável de vingança, perceptível nas pragas e maldições, “saídas de todas as bocas e de todos os corações [...] – Excomungado seja ele nas profundas dos infernos! Que nem os ossos lhe tenham descanso na sepultura! Que nem a terra o coma! (TORGA, 1996b, p.76) Apesar do pânico gerado pelo medo da contaminação, ninguém adoeceu, contudo a animosidade dos aldeões não arrefeceu, “e a terra inteira, irredutivelmente, determinou que aquele filho vil nunca mais lhe pisasse o chão.” (TORGA, 1996b, p.76) Como se não bastasse o flagelo da terrível doença, Julião agora enfrenta o ostracismo, que conforme Santana (2008, p. 161), “[...] é a pior forma de morte social.” Mas, além desta, a morte física também se aproximava, Julião sabia que não podia retornar a sua terra natal, no entanto, como lembra Lousada (2004), os personagens da ficção campesina de Torga mantêm um “sentimento obscuro de uma solidariedade mística com a Terra Natal. [...] Ao morrer deseja-se reencontrar a Terra-Mãe, ser enterrado nela, no solo natal”. De tal maneira, o doente terminal guiado “por uma força imperiosa, começou a arrastar-se em direção ao berço” (1996b, p.78). Vinha como diz-nos o narrador, “ao encontro da sepultura, por um instinto rudimentar de conservação.” (TORGA, 1996b, p.79)

Como bem observou Silva (2012, p.126), a chegada de Julião à aldeia “foi como a aparição do próprio demônio e traz à tona a ira coletiva, que logo se transfigurou numa perseguição animalesca.” De fato, o campo semântico em torno da caçada feita ao leproso, demonstra a histeria coletiva, a animalização que tomou conta dos aldeões de Loivos: “*Farejavam desvairados pelos soutos, pelas vinhas, com quem procura um lobo culpado de mil crimes. Armados de forquilhas e de enxadas, batiam maciços, procuravam nas minas, numa excitação raivosa de cães de caça.*” (TORGA, 1996b, p.79, destaque nosso)

Conforme assevera Fonseca (2010, p.54), “em suma, a proposta de Kayser é iluminar o grotesco sob o enfoque do estranhamento do mundo, daquilo que resulta da absurdidade e do temor que se acham subjacentes à realidade, prontos a nos arrebatam.” Assim, somos arrebatados pelo epílogo, cujo horror de fato nos assalta. Logo a presa é encontrada, e são

aqueles companheiros de lida, “camaradas de suor”, que irão perpetrar a vingança, praticando um horrendo crime, ao assassinar Julião de forma brutal. Aquele que desfigurado pela lepra, horrendo em sua condição física e trespassado por um banimento, é queimado vivo, num ritual macabro, que reúne ferocidade, crueldade e desumanidade. Assim se refere o narrador: “*E foi uma embriaguez de vingança e de animalidade. Uma vez que a fogueira se erguera, todos a queriam atear mais, cegos de calor e de irresponsabilidade [...] e os homens uivavam, gritavam, praguejavam, possessos de crueldade.*” (TORGA, 1996b, p.80, destaque nosso)

Diante da terrível cena, do “mar de labareda” que consumia o decrépito corpo do leproso, “alguém, na aldeia, sem ordem do prior, tocava os sinos a rebate. Um alarido de festa circundava o incêndio, que ate no céu refulgia abrasador.” (TORGA, 1996b, p.80) Como aponta Fioravanti (2008), o sino ecoa como a voz de Deus, e por corporificar a instância do sagrado na aldeã, seja como um agente demiúrgico da alegria ou do luto da comunidade, todos o atendem com desvelo. No entanto, na presente narrativa, o sino em contraposição à instância do sublime, numa verdadeira inversão dos valores cristãos, “não será tocado em sinal de luto, de dor, nem de lamento, mas com ‘um alarido de festa’ a celebrar a desumanização dos cristãos de Loivos.” (FIORAVANTI, 2008, p.134)

Assim, o narrador finda o conto mostrando que, a forma de morte cruel escolhida para por fim ao leproso, não o destrói totalmente, no final Julião ficaria na consciência das pessoas, e, certamente, na memória do leitor: “mas o corpo do Julião não estava inteiramente desfeito como desejavam. Era um grande e negro tição, que dificilmente se distinguia do tronco de um sobreiro mal queimado.” (TORGA, 1996b, p.81)

Se em alguns contos rurais de Torga predomina a harmonia, a grandeza ou solidariedade humana como forças vivas geradoras de felicidade, paralelamente, o escritor transmontano também nos apresenta, conforme afirma Lousada (2004, p. 347), “a sociedade injusta, de miséria, de condição humana miserável, com situações a raiar o excesso de primitivismo e crueldade.” Como enfatiza Kayser (2009), é nosso mundo confiável que se desordena para revelar o grotesco que, na narrativa em análise, em contraposição ao sublime, sobre a irrupção do macabro, da ferocidade, da animalidade, do desumano, destrói fundamentalmente a harmonia entre os seres, para nos mostrar o lado estranho, aflitivo e tenebroso da realidade.

3.5 MANIFESTAÇÃO DO GROTESCO EM “REPOUSO”

Pelas lentes ficcionais da contística torguiana, o homem é visto numa dimensão ampla de forma a abarcar todas as condições do comportamento humano, inclusive o seu aspecto mais vil e obscuro. No conto “Repouso” de *Novos contos da montanha* a narrativa gira em torno de Joaquim Lomba, personagem grotesco, cujos aspectos sórdidos e bizarros de sua personalidade são mostrados com as tintas mais carregadas. Considerando a forma concisa e exigente do conto, logo no início da narrativa, a figura do Lomba é esculpida de tal forma que, o leitor, além conhecer-lhe os caracteres físicos, também se depara com os crimes por ele perpetrado:

Era de sua natureza um tipo macambúzio de olhos grandes e vidrados, boca rasgada e um espesso bigode a cair-lhe da cara. Fizera a morte de Celeiroz logo no ano das inspecções, dera a seguir cabo do Marinho com um tiro no vazio esquerdo [...]. (TORGA, 1996b, p. 45)

Como percebido nas palavras do narrador, a agressividade, a ferocidade, é um traço constitutivo da “natureza” deste personagem grotesco, ou seja, nele manifesta-se uma violência súbita, irracional que o transforma num ser aterrorizante. Sua presença era móvel de pânico, mesmo num universo rural marcado por outros crimes de sangue, pois conforme a narrativa, “outros homens tinham matado em toda região.” (TORGA, 1996b. pp.45-46) Entretanto, “a fama do Lomba abrangia outros horizontes e amargava com outro travo.” (TORGA, 1996b, p.46) Devido ao medo que impedia as pessoas de o denunciarem à justiça, e à própria ineficácia desta no meio transmontano, o temível matador continuava impune a afligir a comunidade de Mondrões.

Caracterizado na narrativa com um ser de “existência negra”, os aldeões o temiam como se este fosse a personificação da própria morte; afinal, bastava um simples cumprimento arreado para que ela viesse pelas mãos do Lomba. E assim foi com o Adriano, assassinado de forma brutal após cruzar o caminho daquele homem, cujo coração andava cheio de fel: “O Lomba chegou-se ao pé dele, ergueu a roçadeira, e de um golpe só tirou-lhe uma rodela da cabeça.” (TORGA, 1996b, p. 47)

É válido assegurar que, durante o percurso narrativo, o campo semântico em torno do personagem Joaquim Lomba enfatiza seu aspecto soturno e sinistro, sua condição de personagem grotesco. Nesta perspectiva, Silva (2012, p.141), chega a fazer um rol das palavras que enfocam o aspecto maligno da personalidade do protagonista: “Macambúzio; olhos vidrados (3x); olhos vítreos; existência negra; crueldade; ferocidade; soturno; sinistro;

cheio de fel; força do mal; inferno; negra alma; negridão de vida; cara dura e desgraçada; pistola grande e negra; palavras soturnas e frias; criminoso; clarão de sangue e raiva.”

No entanto, na percepção do humano nos contos de Torga não há espaço para simplismos ou reducionismo. Lomba é um personagem ambíguo, pois diz-nos o narrador que, “em certas horas, uma humanidade estuante, larga, generosa, que também nele morava, queria mostrar-se à luz do sol.” (TORGA, 1996b, p.46) Dessa forma, a narrativa descortina um intenso drama humano, o homem flagrado em sua profunda solidão humana e densidade psicológica. Lomba vê-se sozinho, dentro do seu labirinto, seu isolamento e solidão são frutos de uma violência visceral, excessiva, irracional, a qual o personagem atendia como impulso irrefreável. Assim, tal ferocidade o afasta da integração comunitária, dos ditames da boa convivência no seio de uma comunidade gregária. Para Carlsen (1992, p. 270), agindo como um ser bestial, Lomba “é abandonado pelos seus companheiros (evidentemente seres humanos), o que parece indicar que ele desceu a um nível de consciência mais baixo que o deles.” Uma vez que “trazia estampada no rosto a ferocidade” (TORGA, 1996b, p.46), e ninguém o queria por perto, cria-se a sua volta um deserto de medo e sobressalto, sendo que tal isolamento, exacerba ainda mais o aspecto sinistro que habitava no íntimo do protagonista:

Mas o primeiro a quem dava os bons dias cortava-lhe aquela onda fraternal em bocados. A resposta vinha seca, esquiva, a estremar os caminhos. O semblante do Lomba cobria-se então da ferocidade velha e da raiva de agora; e tornava-se ainda mais soturno e sinistro. (TORGA, 1996b, p.46)

Ainda que nenhum poder faça frente à onda de terror que ele espalhara, pois a justiça desinteressava-se e os aldeões, diante do medo, sentiam-se impotentes, Lomba defrontava-se consigo mesmo, “o agulhão da consciência não lhe dava tréguas.” (TORGA, 1996b, p. 47) Assim como no conto “O Leproso”, há aqui também, um tom de denúncia social, sobretudo pela ausência do Estado, da inoperância da justiça legal. Ou seja, ainda que avesso à estética do grito, sem se render as amarras de uma literatura meramente intervencionista, Torga não deixa de fazer referência às condições degradantes que atingiam o meio rural transmontano.

Assim é expresso o confronto íntimo do protagonista: “em certas horas, empolgado pela força do mal, enchia-se do próprio ódio [...] noutras, porém, um vazio infinito, um desespero sem remédio, um abandono maior do que o das pedras, prefiguravam-lhe o inferno.” (TORGA, 1996b, p. 47) Diante do agudo conflito, Lomba resolve procurar a igreja, buscando na instância do sublime sua libertação. Enquanto representante da voz de Deus naquela comunidade, o padre era a personificação do divino de quem Lomba esperava a

absolvição: “Tinha vindo para se libertar do abismo sobre o qual a sua negra alma vivia debruçada.” (TORGA, 1996b, p. 48) No entanto, a tormenta de Joaquim Lomba não encontra ali refrigério, o encontro com pároco revela-se inútil. Grotesco e sublime se contrapõem: “Ergueram-se ambos, tristes, desesperados daquela impossibilidade de harmonia.” (TORGA, 1996, pp. 48-49) A penitência imposta pelo prior era dura demais para o universo rude do malfeitor. É justamente a falência do plano divino no universo íntimo do Lomba, seu afastamento do plano sublime que exacerba ainda mais o traço macabro de sua personalidade. Diz-nos o narrador que, ao deixar a igreja, “a amargura, a raiva e a negridão da vida se estamparam na cara dura e desgraçada do Lomba.” (TORGA, 1996b, p.49) Dessa forma, o aspecto lúgubre e sinistro do grotesco se acentua na narrativa.

No ápice da sua ferocidade, o facínora escolhe os festejos dedicados à Senhora da Boa-Morte para dar azo ao seu mau instinto: “E foi aí que o Lomba, sem poder mais, deu largas à sua angústia recalcada. Disposto a não sabia que loucura, com a pistola carregada de balas, entrou no adro e começou a fazer doudices. ” (TORGA, 1996b, p.49) Com um quê de ironia em torno da denominação da festa-ritual, o narrador encaminha o conto para o desenlace sinistro.

Conforme Lousada (2004, p.312), “como em todas as festas, os santuários, desde os tempos mais recuados, são locais preferidos pelo povo para as suas manifestações [...] profanas e religiosas, através de rituais em honra de santos, santas, Senhores ou Senhoras.” Conforme o ensaísta, em tais festas, numa perspectiva religiosa complexa, as pessoas utilizam o espaço sagrado e festivo, para além dos ritos religiosos e do pagamento de promessas, darem vazão a comportamentos desmedidos, a acertos de contas, a atos que caracterizam os mais irrefletidos impulsos.

De fato, é neste ambiente onde se respirava um misto de sagrado e profano, propício à exaltação dos excessos, que o temível Joaquim Lomba vai cometer os seus pela última vez. Logo o arguto narrador, perspectivando envolver o leitor no clima tenso e sinistro instaurado pelos desvarios do malfeitor, mostra o pavor que paralisou os aldeões diante da pistola grande e negra e das “palavras do Lomba soturnas e frias.” (TORGA, 1996b, p. 49) Diante daquele agressor que se mostrava indiferente a qualquer princípio de humanidade, os aldeões mantiveram-se numa impassibilidade total: “o certo é que ficaram no mesmo sítio, sem coragem de ir denunciar o criminoso.” (TORGA, 1996b, p.50) No entanto, uma criança, num acontecimento alusivo à história bíblica de David e Golias, o desafia, não lhe obedecendo a ordem de entregar uma cana de foguete. Assim é descrito tal episódio:

- Deixa lá ver a cana...

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

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

- Deixa cá ver a cana, e cala-te.

- Vá lambar sabão. Ora o palerma! Faça como eu: desembelinho as pernas.

(TORGA, 1996b, p.51)

Diante daquele ímpeto inocente do menino, o atormentado personagem encontra um freio para pôr fim a sua forma agônica de viver. Conforme mostra-nos o narrador, “Lomba ficou sozinho, vencido, impotente, mas estranhamente feliz.” (TORGA, 1996b, p.51) Mas, o que vem a seguir é uma forma, no mínimo chocante de encontrar a paz. Assim, num conto onde o grotesco se manifesta pela maldade extrema que não poder ser compreendida num discurso de racionalidade, pela revelação do sinistro e obscuro no humano, é na esfera do ambiente noturno que o narrador resolve impactar o leitor diante de uma morte tenebrosa, como forma última de encontrar a tranquilidade. Lomba, desgostoso e frustrado, sentindo-se derrotado, mas, feliz, resolve matar-se no final da festa. A cena é pintada com tintas disfêmicas pelo narrador: “Credo, santo nome de Deus! – exclamou a Eusébia, ao passar pelo sítio onde o Lomba despejara a pistola no céu da boca.” (TORGA, 1996b, p. 51)

Entretanto, apesar de morto, os olhos do suicida, focalizados pelo narrador, ainda pareciam destilar o mal e a ameaça: “Os olhos vítreos e arregalados pareciam querer ainda impor respeito e medo. Mas eram só eles a falar pelo corpo todo, encolhido, morto, humilde e manso como um monte de estrume.” (TORGA, 1996b, p. 52) Dessa forma, mesmo diante da cena chocante, pelo instinto de preservação, nota-se um quê de alívio por parte dos conterrâneos ao contemplarem o corpo do Lomba: “– É o Lomba. Que balas tão bem empregadas! [...] –Também digo. Abençoadas mãos...” (TORGA, 1996d, pp. 51-52) E assim, o criminoso compulsivo, é pela última vez ignorado, ficando “abandonado à grande e pavorosa noite da montanha.” (TORGA, 1996b, p. 52) São os profundos dramas humanos, retratados por um humanista que não nos dá certezas, nem repouso, suscitando no leitor inquietantes reflexões diante da dureza da condição humana, sobretudo naquela em que o grotesco irrompe como força desestabilizadora das relações harmônicas do homem consigo e com o outro. São narrativas duras, cuja presença do grotesco causa interrogação e perplexidade diante do enigma em que se constitui o humano. É como afirma (Ferreira s/d, p. 10): “Miguel Torga, nos seus contos, também não nos dá o conforto de uma paz particular, contrária à inquietação íntima da vida.”

3.6 TRAVESSIA DO GROTESCO EM “O MILAGRE”

Como já mostrado no segundo capítulo deste estudo, de acordo com o pensamento de Kayser (2009), uma das peculiaridades do grotesco é a estranheza e o horror provocados perante o desvio da normalidade, do funcionamento de um mundo aparentemente harmônico que subitamente se mostra bizarro e sinistro. Dessa forma, no conto “O Milagre”, incluso na coletânea dos *Novos contos da montanha*, o grotesco está diretamente relacionado à desarmonia provocada pelo deslocamento do curso normal da vida que, pela presença do preconceito, da loucura, do demoníaco, se modifica de um estágio aparentemente harmônico e de felicidade, para o de infortúnio e tragédia. Ou seja, trata-se do universo familiar que entra em crise e se investe de uma realidade tenebrosa e assustadora, culminando em mais um chocante suicídio presente nos contos rurais de Torga.

Primando pela brevidade e concisão, logo na abertura do conto, os apelos da Mãe de Pedro a rogar para que este não case com Raquel, lança o leitor de imediato ao conflito que se instala em meio a uma comunidade preconceituosa, de tradições patriarcais e ortodoxas: “- Não cases, filho. Pelo amor de Deus, não cases com ela... Acredita que não é por ser pobre: é por causa da casta... Advinha-me o coração que vais ser muito infeliz.” (TORGA, 1996b, p.167) Dessa maneira, tanto pelo nome quanto pelas insinuações de uma diferença de casta, o contexto intertextual da narrativa sugere o elo Judaico de Raquel e o preconceito em torno dela, num seio comunitário presumidamente cristão, que a tem como forasteira. Vale lembrar que a problemática dos cristãos-novos não é exclusividade desta narrativa, no conto “O Alma-Grande” ela ganha contorno expressivo, ao ser mostrada numa comunidade judaica que pratica um ritual de morte como forma de resistência à assimilação cristã.

No conto em análise, Filomena, a mãe de Pedro, não é a única personagem a se insurgir contra aquele provável enlace matrimonial, o pároco local também insinua seus presságios: “- Homem, vê lá... Pensa bem no que vais fazer... -Ponderou-lhe o prior. - A Raquel não é má pequena... Agora quanto ao resto... Tens de contar com a carga hereditária... Olha, eu não digo nada. Resolve tu...” (TORGA, 1996b, p.168) Assim, tais personagens oraculares destilam sentenças eivadas de preconceitos, mas estas não modificam o universo íntimo do protagonista que, de forma irresoluta, “metera-se-lhe a Raquel no pensamento e não havia razão que o vencesse.” (TORGA, 1996b, p.167) De tal maneira, contrário a tudo e a todos, desconsiderando as advertências e pressentimentos da mãe e do prior, e os protestos de toda aldeia, Pedro casa-se com Raquel.

Vale mostrar que, a construção do perfil dos protagonistas feita pelo autor textual, acentua um contraste agudo. Pedro é apresentado como “uma espécie de príncipe da aldeia, são, alegre e lindo como um S. Vicente” (1996b, p. 168). Já Raquel, é descrita como uma mulher “que não era bonita [...] adoentada e sorumbática.” (TORGA, 1996b, p. 167) Além do mais, pesava sobre ela a alcunha de forasteira e, conforme Filomena, vários eram os casos de loucura presentes em sua casta: “Conhecera-lhe um avô zaranza, ouvira falar de um antepassado também pouco católico da mioleira e à mãe, embora não fosse propriamente maluca, faltava-lhe uma aduela.” (TORGA, 1996b, p. 170) Por conta disso, para aquela comunidade transmontana, “tal união parecia-lhes um atentado contra a natureza.” (TORGA, 1996b, p. 168) No entanto, nem mesmo as situações incompatíveis impediram a concretização do matrimônio. Logo o perspicaz narrador, de forma a dar uma possível esperança de harmonia para depois enlaçar o leitor numa crescente tensão e suspense, diz que:

A princípio correu tudo pelo melhor. Embora não fosse a mulher de armas de que o rapaz necessitava no começo da vida, a Raquel lá ia dando conta do recado. Cozinhava, tratava dos vivos, chegava praticamente onde as mais chegavam. (TORGA, 1996b, p.168)

Apesar da referida tranquilidade que pairava sobre o lar do casal, Raquel não engravidara. Estava então delineado o conflito de incompatíveis, uma vez que Pedro ansiava por filhos, “um rebanho de filhos, numa casa de lavoura, é um riqueza com que o homem conta no bragal da mulher.” (TORGA, 1996b, p.168) Em contrapartida, Raquel presumia-se estéril, “desgraçadamente [...] sabia que seu ventre nunca se abriria para nenhum fruto. Desde nova que o negro pressentimento de esterilidade a atormentava.” (TORGA, 1996b, p.169) De tal maneira, a desdita já renunciada ganha corpo na narrativa, é como afirma Santana (2008, p. 159), nos contos de Torga, “raramente a *sagesse* aldeã se engana nas sentenças conjugais.”

Conforme expõe Lousada (2004, p. 340), a casa torguiana, em alguns contos rurais, apresenta-se “como espaço ameno, simples, repousante, aprazível”, no entanto ela não é unicamente um espaço de felicidade, não raras vezes, é também um espaço adverso. Se Pedro ansiava por um lugar seguro e de repouso, um lar cujos filhos representassem as bênçãos divinas a lhe enviar mãos para o trabalho, logo se vê desiludido diante da certeza da infecundidade da esposa. É a própria Raquel que se incumbe de lhe varrer do espírito qualquer nota de esperança: “ – Não. Nunca hei-de ter filhos... – respondeu entre dois soluções.” (TORGA, 1996b, p. 169) Tal constatação, causa um significativo impacto no íntimo do protagonista, “uma Raquel maninha não entrava no seu amor.” (TORGA, 1996b, p.

169) Como afirma-nos o narrador, Pedro, “diante da negativa estreme, irremediável, passou a uma atitude de desilusão ofendida e revoltada e agreste.” (TORGA, 1996b, p. 169) A partir daí, invertendo a aparente harmonia, conforme anuncia o narrador, “começou então o profetizado inferno dos dois.” (TORGA, 1996b, p.170)

Vale pontuar que, nos liames da narrativa, evidencia-se um agudo conflito focalizado no interior da personagem estigmatizada. Raquel, por saber-se envolta por uma comunidade que condenava a infecundidade, tendo-a como um sinal de impureza, uma ameaça aos ditames da existência comunitária, é severamente atormentada pelo medo de não procriar. De tal maneira, “há muito já que empreendia, até aos limites do desespero, na sua infecundidade e fizera-se até benzer pela Ana Rosa.” (TORGA, 1996b, p.169) E por temer a esterilidade, “só por esta razão não se atrevera a olhar para nenhum rapaz com os olhos da terra em pousio e aceitara o amor de Pedro sem dar mostras de contentamento.” (TORGA, 1996b, p.169) Assim, além de aguçar a tormenta íntima da protagonista, a partir de confirmada a infecundidade da infortunada esposa, conforme percebe Fioravanti (2008, p.105), “O clima de tensão se instaura na narrativa e evolui assustadoramente.”

Ao confidenciar a mãe que a esposa não podia lhe dar filhos, novamente Pedro ouve os presságios de Filomena que não demorarão a se concretizar: “- Eu já calculava...Via-se logo pelo andamento! Futurei sempre que dali nunca te viria nada de bom... E se ainda for aguentando assim com algum juízo, tens muito sorte...” (TORGA, 1996b, p.170) De tal modo, além da esterilidade, se concretiza naquele ambiente doméstico, a temida e prenunciada demência de Raquel. A cena do surto é descrita de forma marcante:

[...] Vinha o Pedro de ganhar a jorna, por sinal carregado de canhotas para o lume, abriu a porta, e voou-lhe uma faca ao peito. Desviou-se e ficou transido. A desgraça de que todos o tinham prevenido estava à sua frente, absurda e terrível, na figura da mulher, sinistra, de olhos esbugalhados e a espumar. Ah, Satanaz, que te hei-de matar! – gritava ela, como se visse o próprio demônio. (TORGA, 1996b, p. 171)

Diante da insanidade de Raquel prenunciada como uma maldição hereditária, o conflito familiar agora compõe um quadro sinistro. Dessa forma, pela manifestação da loucura, tema caro ao grotesco conforme postula Kayser (2009), a desarmonia na narrativa ganha contorno macabro, demoníaco:

Na demência o elemento humano aparece transformado em algo sinistro; mais uma vez como se um id, um espírito estranho, inumano se houvesse introduzido na alma. O encontro com a loucura é como umas das percepções primigênicas do grotesco que a vida nos impinge. (KAYSER, 2009, p.159)

Todo um estado de suspense e apreensão passa a envolver a desdita que se abateu sobre o lar de Pedro e Raquel. Com o passar do tempo, as crises de loucura se acentuaram, enquanto espaço adverso, “em casa do Pedro nem havia paz, nem esperança, nem nenhuma das alegrias a que tem direito o mais humilde lar deste mundo.” (TORGA, 1996b, p.171) Agravando de vez o infortúnio, a demência esporádica de Raquel ganha estado permanente, descrita de forma assustadora na narrativa:

Até que num inverno a escuridão veio e ficou. Passou uma semana, passou um mês, passaram dois, e a demente aos gritos, varrida, fechada no quarto como uma reca num cortelho. [...] Atirava-se a ele, possessa, e eram precisas forças sobre-humanas para lhe desprender as garras traiçoeiras. (TORGA, 1996b, pp.171-172)

Primando por, cada vez mais, acentuar o suspense e apreensão na narrativa, o heterodiegético narrador mostra que, diante do estado sinistro e ameaçador de Raquel, agora também desenganada pelo médico da aldeia, resta ao desventurado marido buscar na instância do sagrado “o milagre” que restituísse a saúde mental da esposa. Por sugestão da personagem Ana Rosa, “que bem ou mal fazia de bruxa do lugar” (TORGA, 1996b, p.172), Pedro resolve subir a montanha para praticar um ritual de cura, cuja recomendação final, era dar “dez voltas ao adro da ermida com a endemoninhada.” (TORGA, 1996b, p.172) Dessa forma, como bem percebeu Santos (2012, p.146), na tentativa de salvar sua mulher, “numa cena que nos remete às clássicas de horror, Pedro conduz sua mulher ao Alto Cabeço, um ermo de causar calafrios.” É na esfera deste ambiente inóspito e aterrorizante da montanha que o grotesco encontrará sua expressão máxima no conto.

De acordo com Lousada (2004, p. 297), habitar no lugar alto, reforça a crença de estar num lugar sagrado, fonte de vida e poder, o que torna, de certa forma, inteligível o comportamento religioso e todo o simbolismo dos rituais míticos em relação ao espaço sagrado de quem aí vive. Daí que para este ensaísta, o homem dos espaços transmontanos torguianos identifica-se enquanto religioso que, às vezes, busca o cimo da montanha como local de comunicação com o divino. É como afirma Eliade (1993, p.142-143), “tudo quanto está mais próximo do Céu participa, com intensidade variável, na transcendência. A ‘altura’, o ‘superior’, são assinalados ao transcendente, ao sobre-humano.” Assim também entende Fagundes (1997) ao expressar que:

O topo das montanhas é aqui, como na simbologia, o mundo que está por cima, até certo ponto o lugar habitado pela divindade. Subir a montanha é uma experiência de elevação espiritual; é um ato de fé religiosa - mesmo se, no mundo trágica e severamente humanista de Torga, a fé religiosa raras vezes, ou nunca, é recompensada. (FAGUNDES, 1997, p. 194)

De tal maneira, tendo a fé como último recurso, Pedro encara a inacessível montanha, através de uma escalada, narrada de forma a impactar o leitor diante da predominância do grotesco em contraposição ao divino. Motivado pela busca do sobrenatural, pelas forças divinas que fariam frente “aos olhares invisíveis e rancorosos dos espíritos maus, que a feiticeira lhe garantiu que o espreitavam” (TORGA, 1996b, p. 172), o infeliz protagonista segue ao cume da montanha. Além do ambiente adverso, Pedro enfrentava a fúria da esposa enlouquecida que, “esticava as cordas, fazia oscilar o animal, dava gritos desmedidos e pavorosos, que as fragas devolviam num eco de arrepiar.” (TORGA, 1996b, p. 173)

Após mostrar a tensa e pavorosa escalada, novamente o narrador se insurge com um quê de esperança e conseqüente harmonia: “E, depois das voltas do preceito e das rezas recomendadas, a doente não parecia a mesma.” (TORGA, 1996b, p. 173) Até a descrição do ambiente, visto do alto da montanha, estava a corroborar tal perspectiva, “tudo quanto se avistava era branco e calmo. As penedias, majestosas no seu manto de arminho, pareciam deusas tutelares.” (TORGA, 1996b, p. 173) Além do mais, Pedro percebera que, depois da visita devota, “nunca, desde o primeiro dia da doença, a mulher lhe falara com tanta naturalidade e propósito.” (TORGA, 1996b, p. 174-175) Dessa forma, ouvindo a rogativa da esposa que, sob a alegação de estar boa e curada, pedia para ser desamarrada, “o companheiro acreditou no bafejo divino, [...] parou o animal, desatou a corda, e ofereceu os braços abertos à mulher.” (TORGA, 1996b, p.175) Mas, o milagre que nomeia o conto não aconteceu, não houve “bafejo divino”, após desatar a esposa, Pedro, e conseqüentemente o leitor, são impactados com a predominância do grotesco e o desfecho macabro:

A doida, então, saltou da albarda, sacudiu-se e caminhou calmamente até ao pontão. Mas antes que o homem pudesse sequer fazer um gesto, viu-a voar de saias abertas sobre o despenhadeiro. Satanaz! — ouviu ele, como um último adeus maldito. — Satanaz... repetiu o eco, escarninhamente. O corpo perdeu-se no fundo do boqueirão, e o Pedro ficou em cima, espetado, atônito, de boca aberta. (TORGA, 1996b, p. 175, destaque nosso)

Assim, diante da cena de horror, ampliando para os olhos do leitor o sobressalto e conflito íntimo que se instaurou no íntimo do “príncipe da aldeia”, o narrador diz-nos que: “o

seu desespero não cabia numa fórmula ritual, a que faltava verdadeira palpitação humana. A dor que sentia não achava lenitivo numa passiva aceitação da vontade do criador.” (TORGA, 1996b, p. 175) Pedro ainda tentou descer ao desfiladeiro para acudir a companheira, porém, convencido da inexorável tragédia, restou-lhe a aceitação do destino que, “servira-se do seu coração como dum castiçal, onde fizera arder até ao fim do pavio a vela da ilusão e da esperança.” (TORGA, 1996b, p. 175)

De maneira inusitada, mas não menos chocante, o narrador encaminha o conto para o desenlace que se dá através do “rasto de uma nova violência” (TORGA, 1996b, p. 176). Ao descer a montanha, Pedro encontra uma “Toira” em estado agonizante após ser atacada por um lobo, a cena é apresentada com disfemismo peculiar aos contos cujo efeito do grotesco se presentifica:

A rês jazia moribunda à beira do curral deserto, [...] tinha uma grande ferida na cernelha, onde a fera ferrara os dentes quando lhe saltou ao lombo. A articulação das mãos estava desfeita, todo o corpo sangrava dos golpes abertos pelas garras agressoras, e a vida teimava em persistir ali, arquejante e sem esperança. (TORGA, 1996b, p. 177)

Perante aquele sofrimento desesperador, Pedro vê uma metáfora da existência de Raquel, percebendo, como afirma Fioravanti (2008, p.111), que esta “jazia moribunda e sem paz em vida.” Evidencia-se, em mais uma narrativa torguiana, a forma chocante de se encontrar a paz, pois, ele agora a via em paz, “uma paz conquistada a desespero, mas que força nenhuma podia mais perturbar.” (TORGA, 1996b, p.176) Dessa forma, guiado por esse pensamento, Pedro irá sacrificar a rês agonizante: “apeou-se do macho, tirou do bolso a navalha de ponta e mola e, piedosamente, sangrou aquela alma dorida.” (TORGA, 1996b, p.176) Assim, o narrador finda um conto, em que a desarmonia manifesta-se através do conflito de situações incompatíveis, intercambiado pelo viés da loucura, do demoníaco, da morte, que tendem, entre outros efeitos, chocar o expectador diante do grotesco e do horror imbricados na vida e na complexa relação humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Mais do que páginas de meditação, são gritos de alma irreprimíveis dum mortal que torceu e não quebrou, que, sem poder, pôde até à exaustão.”

Miguel Torga

Apesar do talento multimodo de Miguel Torga, há por parte da crítica literária uma ênfase a sua competência enquanto contista. De fato, ao concluirmos nossa jornada pelos contos campestres de Torga, constatamos o poder de síntese e sugestão, além do profundo alcance humano de suas curtas narrativas. São histórias ficcionais que, representando a realidade humana num horizonte universalista, abarcam a problemática do homem em toda sua complexidade. Pelos contos rurais desse autor lusitano, o leitor é conduzido a bordo de uma viagem imagística, de intensa atividade, capaz de revelar realidades humanas distintas. Ou seja, se por um lado temos o retrato de uma vida harmônica, na qual homens e mulheres percorrem um caminho de grandeza e solidariedade humana, por outro, há conflito ásperos em que a presença do grotesco, desautoriza uma leitura meramente arcádica e idílica do homem imerso no mundo rural transmontano. Torga faz a pintura de um universo rural onde o grotesco se configura no âmago das relações quotidianas, tanto pela presença do inumano, pela associação de traços animais aos retratos e atitudes das personagens, quanto pela presença dicotômica junto ao sublime, revelando o sinistro e repulsivo no comportamento e nas relações humanas.

Assim, a crueldade extrema, a loucura, os assassinatos brutais, a violência inter-humana, a autoviolência, manifestam-se em contos cuja configuração do grotesco demonstra que o ideal de vida arcádica, de mundo utópico, de aparente harmonia e felicidade coletiva, está longe de constituir o modelo de representação dominante na vida rural retratada pelo escritor lusitano. Se nesta dramaturgia quotidiana do universo rural aparecem narrativas em que a fraternidade e a solidariedade humana parecem predominar, há aquelas cuja fronteira entre a animalidade e a humanidade se mostra tênue, onde o animalesco na criatura humana aparece em toda sua crueza. Vale ressaltar que nestes contos marcados pelo grotesco, o estranho, o sinistro e o macabro não aparecem vinculados a uma concepção de realidade fantasiosa, inverossímil, que deixa de lado as leis do mundo real. Torga, através do olhar profícuo da literatura, acentuando a vinculação realista de seus contos, consegue capturar os dramas humanos com profundidade, reportando-os por meio da sociedade transmontana, em

narrativas que, apesar do localismo espacial, refletem tensões e conflitos do viver humano que ultrapassam as barreiras do lugar, do tempo e da história.

Dessa forma, revelando um mundo transmontano povoado de figuras de grande recorte humano, capazes do melhor e o do pior, não faltam na contística rural de Torga, expressões do grotesco. Na busca por uma teorização que nos permitisse utilizar o grotesco enquanto operador de leitura, destacamos a dificuldade de trilhar por seus intrincados e movediços caminhos teóricos. Como bem afirma Santos (2009, p.36), “essa categoria estética possui uma história longa, e, curiosamente, como todos os elementos que a constituem, sua conceitualização é problemática e incerta”. Portanto, enquanto fenômeno que pressupõe certa pluralidade conceitual, optamos em nossa pesquisa, pelos teóricos Victor Hugo (2007) e Wolfgang Kayser (2009). Ambos se dedicaram com diligência ao esquadrinhamento do grotesco, e suas consistentes proposições teóricas, adotadas como operadores de leitura, nortearam os caminhos deste trabalho. Muito longe de se constituir um fenômeno restrito ao período medieval ou renascentista como parece postular Mikhail Bakhtin (1996), o grotesco, como assevera Fonseca (2010, p. 158), com quem concordamos, “se revela vivo e manifesto no século XXI [...], como uma espécie de ferramenta de que podemos nos servir para fazer a leitura de obras as mais distintas”. Conforme ainda esta ensaísta, ainda que reinterpretado e fundido, seja com posturas puramente criativas ou com intenções sociopolíticas e culturais, o grotesco está presente na literatura contemporânea.

Em Torga, pudemos perceber que um dos significados da presença do grotesco, é a de caracterizar-se como um instrumento de denúncia social. Por isso, considerando a importância dos fatores sociais na obra literária, iniciamos nosso percurso rastreando o contexto em que se deu sua criação literária, a fim de percebermos a influência deste em sua escrita ficcional. Além do mais, é o próprio escritor transmontano, numa nota do seu *Diário*, em Coimbra, a 14 de Maio de 1977, quem sugere a integralidade como linha orientadora da sua existência:

– Nenhuma parte de mim esteve em qualquer momento dissociada do resto. Fui sempre todo doente, todo agónico, todo inocente, todo sensual, todo humilde, todo violento, todo sincero, todo pecador, todo poeta. O caixão que me levar, leva dentro uma vida humana maciça. (TORGA, 1977, p.66)

Dessa maneira, numa perspectiva integral como postula Antônio Cândido (1976), não dissociando vida e escrita, obra literária e seu contexto, constatamos que, apesar de um trajeto genuíno, sem se prender as amarras das correntes literárias vigentes em sua época, mesmo sem colocar a arte a serviço de um ideal social e político, Torga não escamoteia a realidade agreste de sua gente. A percepção do grotesco em suas narrativas rurais, evidencia a condição

cruel e devastadora da montanha e a situação de miséria e abandono a que estavam submetidos os que ali habitavam.

A abordagem dos contos sob o prisma do grotesco, também nos remeteu ao humanismo torguiano, outro aspecto importante de sua ficção que, visto sob este enfoque, ganha dimensão mais séria e profunda, diferenciando-se de uma exaltação humanista, tantas vezes aludida na exegese torguiana. Enquanto autor complexo, Torga anela capturar, através de suas lentes ficcionais, o homem em sua complexidade. Como lembra Santos (1997, p. 142), “nada do que é ‘humano’, como nada do que é ‘inumano’ ou ‘desumano’, é estranho a Torga.”

Dessa maneira, sem a intenção de dar lições de moral ou propor verdades, o humanismo de Torga não põe em cena histórias com uma moral evidente, fácil de identificar e de resumir. Naquelas em que o grotesco se presentifica, caracterizam-se como narrativas tensas e chocantes cujo modo de viver equilibrado e fraterno do homem com o universo, cede lugar aos conflitos individuais, sociais e religiosos, mostrados de forma a impactar o leitor. Como bem assevera Silva (2012, pp.148-149), no universo rural de Torga, há um cotidiano de confrontos vividos por homens e mulheres. “Seja contra a hostilidade da serra ou do vizinho, seja contra o abandono de Deus ou do Estado, as criaturas de Torga estão sempre a lutar pela vida e pela liberdade”. Nestes conflitos, muitas vezes, se evidencia a própria animalidade ou desumanidade do humano, caracterizado como ser complexo em que se misturam natureza e civilização, humanidade e ferocidade.

Evidenciou-se ainda, que em algumas destas narrativas, a exemplo de “A Ressureição”, “O leproso” e “Repouso”, o grotesco expõe sua profundidade em contraposição ao sublime. Nelas, confirma-se o conflito religioso em que Torga expressa como parte da sua cosmovisão, a progressiva degradação da relação humano-divina. Ou seja, em momentos cruciais, o homem percebe-se abandonado ou hostilizado pelo divino e seus representantes, culminando em desfechos trágicos, marcados pela presença do disforme, sinistro e espantoso na vida humana.

Assim, assinalamos a presença deste fenômeno estético nos contos torguianos, configurado em termos ficcionais, tanto pela estruturação do texto literário, quanto na reação que ele provoca no leitor. Torga, além do alto poder de sugestão, conseguindo condensar em seus contos, significação, intensidade e tensão, constrói narrativas marcantes, capazes de despertar emoções e sensações típicas da esfera artística do grotesco. Desse modo, em todos os seis contos focados em nossa análise, pelos artifícios narrativos, através de um estilo contido, utilizando-se de linguagem viril e disfêmica, Torga consegue desestabilizar,

horrorizar o leitor, causando-lhe sobressalto diante da presença da desarmonia, do terrificante, em suma, do grotesco na vida humana.

Por fim, considerando a afirmação de Hélio Pólvora de que “[...] o conto que nada revela no capítulo do aprendizado humano será um exercício inócuo”, asseguramos que, no que tange ao alcance humano, a leitura dos contos de Torga se constitui em um aprendizado instigante e desafiador, daí a projeção, importância e permanência de sua contística. Ciente de que há muito a se falar sobre a questão do humano nos contos rurais de Torga, ressaltamos sua apreciável contribuição à literatura que busca com profundidade entender o humano em sua dimensão universal. Consciente da limitação deste trabalho, cujo foco recaiu sobre a presença e o sentido do grotesco na contística torguiana, sabemos que em matéria de aprendizado humano, há muito a se dizer, há muito a se aprender com este escritor transmontano, capaz de inquietar e inquietar-se com sua escrita: “A inquietação que me traz cada livro! Mas, com todos os riscos, prefiro assim.” (TORGA, 1999, p.28)

REFERÊNCIAS

De Miguel Torga:

- TORGA, Miguel. **A criação do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996a.
- TORGA, Miguel. **Novos contos da montanha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996b.
- TORGA, Miguel. **Contos da montanha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996c.
- TORGA, Miguel. **Portugal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996d.
- TORGA, Miguel. **Bichos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996e.
- TORGA, Miguel. **Diário Vol. V a VIII**. Córdova: Dom Quixote, 1999.
- TORGA, Miguel. **Diário Vol. XII**. 2ª edição. Coimbra: Coimbra Editora, 1977.
- TORGA, Miguel. **Diário Vol. XIII a XVI**. 5ª edição. Coimbra: Coimbra Editora, 2011.
- TORGA, Miguel. **Fogo Preso**. Coimbra: Editora Coimbra LTDA, 1989.

Sobre Miguel Torga:

- ALEGRE, Manuel. O rosto de Viriato. In: ROCHA, Clara Crabbé. **Fotobiografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- AMADO, Jorge. Texto-orelha. In: TORGA, Miguel. **Novos contos da montanha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- ANIDO, Nayde. **Miguel Torga e a “recusa do Divino”**. Colóquio letras, Lisboa, vol.24, Mar. 1975, pp.31-40.
- BERARDINELLI, Cleonice. De bichos e de homens. In: TORGA, Miguel. **Bichos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- BUENO, Gleissy Kelly dos Santos. “Madalena” e a Mimese: A Representação do Real em Miguel Torga. In: **Revista Gláuks**, n.2, jul-dez, 2011, pp. 327-350.
- CABRITA, Maria da Conceição Vaz Serra Pontes. Miguel Torga: “Uma criatura de esperança”. In: **Revista ACOALFapl**: Acolhendo a Alfabetização nos Países de Língua portuguesa, São Paulo, ano 2, n. 4, 2008.
- CARREIRA, Maria Helena Araújo. Emoção e despojamento na ficção de Miguel Torga: Uma abordagem linguística de Novos Contos da Montanha. In: SOUZA, Carlos Mendes de. (Org.). **Dar mundo ao coração: Estudos sobre Miguel Torga**. Lisboa: Texto, 2009.
- CARLSEN, Ivana Rangel. Arquétipos em Contos da montanha e Novos contos da montanha, de Miguel Torga. In: FAGUNDES, Francisco Cota (Org.). **Sou um homem de granito: Miguel Torga e seu compromisso**. Lisboa: Salamandra, 1997.

COSTA, Lucilene Soares da. **A forma confessional nos diários de Miguel Torga**. 2012. 216 f. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo.

FAGUNDES, Francisco Cota. Os Novos contos da montanha, de Miguel Torga, como ciclo de contos regionais. In: FAGUNDES, Francisco Cota (Org.). **Sou um homem de granito: Miguel Torga e seu compromisso**. Lisboa: Salamandra, 1997.

FEIJÓ, Elias José Torres. A geo-cultura original dos contos de Miguel Torga e o seu progressivo desaparecimento: De Bichos a Novos Contos da Montanha. In: **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, vol. 11, Maio de 2009.

FERREIRA, David Mourão. Saudação a Miguel Torga. In: **Revista colóquio/Letras**, Lisboa, n. 98, jul-ago. 1987, pp. 9-24

FERREIRA, António Manuel. **O conto de Miguel Torga**. Disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/miguelorga.pdf>. Acesso em 28 de Maio de 2013.

FIORAVANTI, Solange Araújo. **Percursos do trágico nos contos de Miguel Torga**. Dissertação de Mestrado. 2008. 147 f. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2008.

IUCIF, Naide Aparecida. **Os caminhos do ser em Miguel Torga e Clarice Lispector**. 2003. 98 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Letras) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

GONÇALVES, Fernão de Magalhães. **Ser e ler Miguel Torga**. 2 ed. Lisboa: Vega, 1995.

LEÃO, Isabel Vaz Ponce de. **O essencial sobre Miguel Torga**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

LOPES, Teresa Rita. **Miguel Torga: ofícios a “um Deus de Terra”**. Rio Tinto: Edições Asa, 1993.

LOURENÇO, Eduardo. O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações. In: LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e Poesia**. Lisboa: Gradiva, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. O Portugal de Torga. In: **Colóquio Letras**. Lisboa, vol. 135/136, Jan. 1995, pp. 5-12.

LOURENÇO, Eduardo. A vinha do Senhor. In: SOUZA, Carlos Mendes de. (Org.). **Dar mundo ao coração: Estudos sobre Miguel Torga**. Lisboa: Texto, 2009.

LOUSADA, Vítor José Gomes. **Miguel Torga: o simbolismo do espaço telúrico e humanista nos contos**. Guimarães: Cidade Berço, 2004.

LIMA, Francisco Ferreira de (Org.). **Sem comparação: Torga, Rosa e companhia limitada**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

LIMA, Francisco Ferreira. Paisagens em Miguel Torga e Manuel da Fonseca. In: LIMA, Francisco Ferreira de (Org.). **Sem comparação: Torga, Rosa e companhia limitada**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012, pp. 183-200.

MACHADO, Álvaro Manuel. Miguel Torga ou a impureza da criação. In: **Revista Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 43, Maio 1978, pp. 44-50.

MOISÉS, Massaud. Miguel Torga: um olhar sem névoas. In: MOISÉS, Massaud. **A literatura como denúncia**. Cotia, SP: Íbis, 2002.

MOLINA, António César. **Torga: a solidão solitária e criadora**. Disponível em: http://www.netprof.pt/netprof/servlet/getDocumento?id_versao=17584. Acesso em 04 de Julho de 2013.

NUNES, Renato. **Miguel Torga e a PIDE: a repressão e os escritores no Estado Novo**. Coimbra: Minerva, 2007.

OLIVEIRA, Gildeone dos Santos. Travessia: veredas d'um Reino do tamanho do mundo. In: LIMA, Francisco Ferreira de (Org.). **Torga, Rosa e companhia limitada**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

PAIVA, José Rodrigues. Miguel Torga e seu Reino Maravilhoso. In: **As surpresas do mágico & outros ensaios**. Recife: Ed. Encontro/ Gabinete Português de Leitura, 1985.

SANTANA, Maria Helena. Notícias do Paraíso: o povo rural nos contos de Miguel Torga. In: MARINHO, Maria de Fátima (Org.). **Actas do colóquio comemorativo do nascimento de Miguel Torga**. Porto: FLUP / Munchen, Martin Meidenbauer, 2008.

SANTANA, Maria Helena. Narrando o mundo pelo olhar dos rústicos: os contos de Miguel Torga. In: SOUZA, Carlos Mendes de. (Org.). **Dar mundo ao coração: Estudos sobre Miguel Torga**. Lisboa: Texto, 2009.

SANTANA, Solange Santos. Da ressurreição cristã à insurreição torguiana. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA. **Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP**, Salvador: UFBA, 2009.

SANTOS, João Camilo dos. Homens e bichos: A questão do “humano” em alguns contos de Miguel Torga. In: FAGUNDES, Francisco Cota (Org.). **Sou um homem de granito: Miguel Torga e seu compromisso**. Lisboa: Salamandra, 1997.

SANTOS, Thiago de Freitas. A tragédia clássica em “O milagre” e o “O Alma-grande”, de Miguel Torga. In: LIMA, Francisco Ferreira de (Org.). **Sem comparação: Torga, Rosa e companhia limitada**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012, p. 141-153.

SANTIAGO-TORRES, Alinaluz. Metamorfosis de um leproso o el suplicio del castigo. In: FAGUNDES, Francisco Cota (Org.). **Sou um homem de granito: Miguel Torga e seu compromisso**. Lisboa: Salamandra, 1997.

SEIXAS, Cid. Os sonhos do sujeito e sua construção social. In: TORGA, Miguel. **Novos contos da montanha**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

SILVA, Marcelo Brito da. **Violência na montanha: uma leitura dos contos de Miguel Torga**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

SILVA NETO, Floriano Esteves da. Configurações do grotesco no universo rural em contos de João Guimarães Rosa e Miguel Torga. In: CÍRCULO FLUMINENSE DE ESTUDOS FILOLÓGICOS E LINGÜÍSTICOS. **Anais do XVII Congresso Nacional de Linguística e Filologia**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2013.

ROMO, Eduardo Javier Alonso. A problemática existencial no Diário de Miguel Torga. **Revista Letras de Hoje**, Porto Alegre, n. 2, v. 35, jun. 2000, pp. 61-88.

OBRAS GERAIS:

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

BORGES, Bento Itamar. O (mau) gosto e o grotesco. **Revista do Laboratório de Psicanálise e Aprendizagem**, Minas Gerais, ano 1, n.1, 2002. Disponível em http://www.ufrgs.br/psicopatologia/lpa/bento_01.htm Acesso em: 23.setembro.2013.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcáda, 1980.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria literária e história literária**. 5ª ed. São Paulo: Editora nacional, 1976.

COELHO, Nelly Novaes. **Branquinho da Fonseca e a dimensão mítica da Realidade Portuguesa**, Tese de Livre Docência policopiada, Universidade de São Paulo, 1976.

COLLETI, Vagner. **As flores do mal e eu: Um olhar pelo prisma do grotesco**. 2008. 168f. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista. São Paulo.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. O espaço literário do conto. **Cadernos do IL**, Rio Grande do Sul, n. 18, 1997, pp. 127-137.

DUARTE, Hugo Villaça. **A ação popular e a questão humanista: das origens cristãs ao marxismo**. 2010. 133 f. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosóficas. Departamento de História.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FIGUEIREDO, António de. **Portugal: 50 anos de Ditadura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

FONSECA, Suziane Carla. **Nas entrelinhas do espaço**: o grotesco e o sagrado em Terra sonâmbula, de Mia Couto. Dissertação de Mestrado. 2010. 166 f. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Prefácio de Cromwell. Tradução de Célia Berrettini. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HERBERTO, Helder. Relance sobre a poesia de Edmundo de Bettencourt. In: **Poemas de Edmundo de Bettencourt**, Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Campinas: Papirus, 1993.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. **Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1968.

LIMA, Francisco Ferreira de. **Do inventário à invenção**: Redol e o neo-realismo. Feira de Santana, BA: UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana, 2002.

LISBOA, Eugénio. **Poesia portuguesa: do “orpheu” ao neo-realismo**. 2ª edição. Lisboa: Ministério da educação. Instituto de cultura e língua portuguesa, 1986.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 4ª edição. São Paulo: Cultrix, 1966.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. Da amizade. In: MONTAIGNE, Michel Eyquem. **Ensaio**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril, 1980.

NEVIANE, Marcos Rafael da Silva. **Manifestações do grotesco em “Alguma coisa de urgente” de João Gilberto Noll**. In: Revista virtual de letras, nº 02, ago/dez, 2011, pp. 271-291.

NOGARE, Pedro Dalle. **Humanismo e anti-humanismo**. Introdução à antropologia filosófica. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

NOGUEIRA, Soraya Calheiros. **O grotesco em Miguel Jorge e Julio Cortázar**. Goiânia: Cânone Editorial, 2002.

ORMUNDO, Wilton de Souza. **Figurações do grotesco nas narrativas curtas de Clarice Lispector: O fenômeno como disparador da Unheimlich das inversões e do desequilíbrio**. 2008. 212 f. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

POLVORA, Hélio. Decálogo do perfeito contista. In: PÓLVORA, Hélio. **Itinerários do conto: interfaces críticas e teóricas da moderna *short story***. Ilhéus: Editus, 2002.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Lira dissonante: Considerações sobre o grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17 ed. Porto: Porto, 1996.

SEIXAS, Cid. Criação e crítica: sobre o conto e o poema. In: SEIXAS, Cid. Os riscos da cabra-cega: recortes de crítica ligeira. Feira de Santana: UEFS Editora, 2003.

SENA, Jorge. **Régio, Casais, a “presença” e outros afins**. S.L: Brasília Editora, 1977.

SODRÉ, Muniz.; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

REALE, Giovanni. ANTISERI, Dario. **História da Filosofia**, vol. 2. 7 ed. São Paulo: Paulus, 2005.

REDOL, Alves. Epígrafe. **Gaibéus**. 6 ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

REDOL, Alves. Entrevista. In: **Revista Vértice**, Lisboa, n. 173, fevereiro. 1958, pp. 108-110.

ROSENFELD, Anatol. - A visão grotesca. In: **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUSSO, Mary J. **O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

THOMSON, P. - **The Grotesque**. London, Methuen, 1972. (The Critical Idiom nº 24).

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase**. 2 ed. Lisboa: Ministério da educação. Instituto de cultura e língua portuguesa, 1983.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz. **O prelo solitário: temas e tópicos de literatura portuguesa**. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de cultura e língua portuguesa, 1992.

